

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту 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

Засновано у 2008 р.

ВИПУСК 7



МАРИУПОЛЬ – 2012

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 26.12.2012 р.).

Затверджено ВАК № 1-05/3 від 08.07.2009 р.

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., доц. В. В. Орехов

Відповідальний секретар – к.ф.н., доц. І. В. Мельничук

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
87500, 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 №470.1

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

© МДУ, 2012

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Грачова Т. М. ДЕКЛАРАЦІЯ М. ХВИЛЬОВИМ ВЛАСНИХ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ КОНСТАНТ У ПАМФЛЕТІ «АПОЛОГЕТИ ПИСАРИЗМУ».....	7
Дуркалевич В. В. МОДЕЛЬ СВІТУ В ОПОВІДАННІ ІВАНА ФРАНКА «МИКИТИЧІВ ДУБ».....	13
Євмененко О. В. ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ НАРОДНИЦЬКОГО РУХУ У РОМАНІ «ПЕРШІ ХОРОБРІ» О. СОКОЛОВСЬКОГО	20
Коновалова М. М. У ПОШУКАХ ШЛЯХІВ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЙНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ЕПОХУ МУРУ (НА МАТЕРІАЛІ СТАТТІ І. БАГРЯНОГО «ДУМКИ ПРО ЛІТЕРАТУРУ»).....	27
Магас Л. І. ВИКОРИСТАННЯ СЮЖЕТІВ З ФОЛЬКЛОРУ В ПОЕМАХ І. ФРАНКА.....	33
Мараховська Н. В. НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ РОМАНУ РЕЙЧЕЛ КАСК «ARLINGTON PARK».....	37
Мельничук І. В. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЛЮБОВНОГО ДИСКУРСУ У ПОЕЗІЇ ГАННИ ЧУБАЧ...	43
Назаренко Н. І. ПРОЗА АННІ БРОНТЕ НА УКРАЇНСЬКИХ ТЕРЕНАХ.....	50
Нікольченко Т. М., Нікольченко М. В. ПОЕЗІЯ ГОРЯ І СЛІЗ (НЕВОЛЬНИЧА ПІСЕННІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ ПЕРІОДУ ВЕЛИКОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ).....	59
Павленко О. Г. ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД ЯК ПРЕДМЕТ ТЕОРЕТИЧНОЇ РЕФЛЕКСІЇ.....	68
Романенко Л. В. КОХАННЯ У ТВОРЧОСТІ ДАРИ КОРНІЙ (ЗА РОМАНАМИ «ГОНИХМАРНИК» І «ТОМУ, ЩО ТИ Є»).....	80
Сардарян К. Г. НЕЗАБУТНІ ІМЕНА: ФЕДІР ФЕДОРОВИЧ ШЕБАНІЦ.....	85
Хорошков М. М. ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІ ПОГЛЯДИ М. ДРАГОМАНОВА ТА Б. ГРІНЧЕНКА ЯК ВИЯВ АНТИКОЛОНІАЛЬНОГО ДИСКУРСУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ.....	90
Чубукина О. В. РОМАН Ф. А. ЭМИНА «НЕПОСТОЯННАЯ ФОРТУНА, ИЛИ ПОХОЖДЕНИЕ МИРАМОНДА» И ЕВРОПЕЙСКИЕ БЕСТСЕЛЛЕРЫ XVIII ВЕКА: ОПЫТ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО СОПОСТАВЛЕНИЯ.....	96
Шишкина И. Е. РУССКИЙ РОМАН-ФЕЛЬЕТОН В 60-Х ГОДАХ XIX СТОЛЕТИЯ: «ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТРУЩОБЫ» В. В. КРЕСТОВСКОГО.....	104

ЛІНГВІСТИКА

Вітренко А. В. ХАРАКТЕРИСТИКА СЕМАНТИКИ НІМЕЦЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ПРИСЛІВ'ІВ ПРО ПРАЦЮ.....	110
---	-----

Гордієнко О. В., Кечеджі О. В. НАРОДНА ЕТИМОЛОГІЯ ЯК ОДИН ІЗ ШЛЯХІВ КРЕАЦІЇ ДЕРИВАЦІЙНИХ ЕЛЕМЕНТІВ (НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОЇ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ).....	115
Дворова К. В. СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ НІМЕЦЬКИХ ПРИСЛІВ'ІВ ПРО КОХАННЯ.....	121
Паничок Т. Я. АФІКСАЦІЯ ЯК ТИПОЛОГІЧНО ХАРАКТЕРНИЙ СПОСІБ СЛОВОТВОРЕННЯ В НІМЕЦЬКІЙ МОВІ.....	126
Полтавець Ю. С. ІСТОРІЯ ТА ВЖИВАННЯ ТЕРМІНА «АТРАКЦІЯ» В МОВОЗНАВЧІЙ ТРАДИЦІЇ.....	132
Прима В. В. ЛІНГВІСТИЧНІ ТЕРМІНИ ВІДПОЧИНКУ АНГЛОМОВНИХ ТУРИСТИЧНИХ ПУТІВНИКІВ ПО УКРАЇНІ.....	138

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Литвиненко Г. С. СИСТЕМА АРХЕТИПНОЇ ФІКСАЦІЇ ІНФОРМАЦІЇ У КОНТЕКСТІ АРХЕТИПНОГО ПОЛЯ НАРОДНОЇ ПІСНІ.....	145
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	151
ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ НАУКОВИХ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛІКАЦІЇ В ЗБІРНИКУ НАУКОВИХ ПРАЦЬ.....	153

CONTENTS

LITERATURE

Gracheva T. M. A DECLARATION IN M. HVYLIIOVYI OWN CULTUROLOGICAL CONSTANTS IN PAMPHLET «APOLOGISTS SCRIBBLING».....	7
Durkalevych V. V. THE MODEL OF THE WORLD IN «MYKYTYCH'S OAK TREE» BY IVAN FRANKO	13
Yevmenenko O. V. ARTISTIC INTERPRETATION OF THE POPULIST'S MOVEMENT AT THE NOVEL «FIRST BRAVE» BY A. SOKOLOWSKI.....	20
Konovalova M. M. SEEKING WAYS OF UKRAINIAN IMMIGRANT LITERATURE IN THE ERA OF THE ARTISTIC UKRAINIAN MOVEMENT (ON THE BASIS ARTICLE I. CRIMSON "THOUGHTS ABOUT LITERATURE")	27
Magas L. I. USE OF THEMES FROM FOLKLORE SING IVAN FRANKO.....	33
Marakhovska N. V. THE NARRATIVE STRATEGY OF THE NOVEL "ARLINGTON PARK" BY RACHEL CUSK.....	37
Melnychuk I. V. INTERTEXTUALITY AMOROUS DISCOURSE IN POETRY GANNA CHUBUACH....	43
Nazarenko N. I. ANNE BRONTË'S PROSE IN UKRAINE.....	50
Nikolchenko T. M., Nikolchenko M. V. THE SONGS OF GRIEF AND TEARS (SLAVE UKRAINIAN FOLK POETRY OF THE GREAT PATRIOTIC WAR PERIOD).....	59
Pavlenko O. G. ARTISTIC TRANSLATION AS THE OBJECT OF THEORETICAL REFLECTION.....	68
Romanenko L. V. IN LOVE GIFTS OF DARY KORNIY (BASED ON THE NOVEL "HONYHMARNYK" AND "BECAUSE YOU IS").....	80
Sardaryan K. G. UNFORGETTABLE NAMES: FEDIR SHEBANITS.....	85
Khoroshkov M. M. M. DRAGOMANOV'S AND B. GRINCHENKO'S LITERARY AND CRITICAL IDEAS AS A MANIFESTATION OF ANTI-COLONIAL DISCOURSE OF UKRAINIAN CULTURE	90
Chubukina O. V. NOVEL BY F. EMIN "FORTUNE INCONSTANT, OR THE PEREGRINATIONS OF MIRAMOND AND EUROPEAN BESTSELLERS OF XVIII A.....	96
Shishkina I. J. RUSSIAN NOVEL-FEUILLETON IN THE 60TH YEARS OF THE XIX CENTURY: "PETERBURG SLUMS" BY V.V. KHRESTOVSKY.....	104

LINGUISTICS

Vitrenko A. V. SEMANTICS DESCRIPTION OF GERMAN AND UKRAINIAN PROVERBS ABOUT	
---	--

WORKING	110
Gordiyenko O. V., Kechedzhi O. V. «FOLK ETYMOLOGY» AS ONE OF THE PROCESSES OF ETYMOLOGICAL BORROWING ELEMENTS' CREATION IN MODERN ENGLISH.....	115
Dvorova K. V. STRUCTURAL FEATURES OF GERMAN PROVERBS ABOUT LOVE.....	121
Panychok T. J. THE AFFIXATION CHARACTERISTIC MEANS OF WORD-BUILDING IN GERMAN LANGUAGE.....	126
Poltavets Y. S. HISTORY AND USE OF THE TERM «ATTRACTION» IN LINGUISTIC TRADITION.....	132
Prima V. V. ENGLISH LINGUISTIC TERMS REST IN UKRAINE TRAVEL GUIDE.....	138

FOLKLORISTICS

Litvinenko G. S. ARCHETYPICAL SYSTEM OF DATA RECORDING IN THE CONTEXT OF THE ARCHETYPAL FIELD OF FOLK SONGS.....	145
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS	151
REQUIREMENTS FOR THE SCIENTIFIC PAPERS FOR PUBLICATION IN THE COLLECTED WORKS.....	153

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2 – 92 (045 Хвильовий)

Т. М. Грачова

ДЕКЛАРАЦІЯ М. ХВИЛЬОВИМ ВЛАСНИХ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ КОНСТАНТ У ПАМФЛЕТІ «АПОЛОГЕТИ ПИСАРИЗМУ»

Стаття М. Хвильового «Апологети писаризму» мала значний вплив на розвиток літературного процесу початку ХХ століття та стала важливим рушієм літературної полеміки 1925-28 рр. ХХ ст. в Україні. У роботі полеміст відверто декларує своє негативне ставлення до культурного епігонства як одного з найганебніших явищ у літературі та до культурного тиску з боку Росії по відношенню до України.

Ключові слова: епігонство, літературний дискурс, полеміка, памфлет, постмодернізм.

Літературні полеміки ХХ ст. – об'єкт посиленої уваги сучасних науковців, що мотивується потужним впливом основних культурологічних тенденцій минулого століття на новітній літературний дискурс. Серед відомих учених, що концептуально займалися літературними дискусіями початку ХХ століття, слід виділити В. Агеєву, В. Дончика, М. Жулинського, О. Ільницького, Ю. Коваліва, Г. Костюка, Ю. Лавріненка, Ю. Смолича, Ю. Шереха, М. Шкандрія.

М. Хвильовий – постать, значення якої у літпроцесі початку ХХ ст. важко переоцінити. Відповідно, цей аксіоматичний факт має адекватну критичну рецепцію у філологічній науці. Однак, є деякі питання, що на думку автора статті, донині не мають остаточного вирішення. Зокрема, стаття М. Хвильового «Апологети писаризму» (1926 р.), поява якої спричинила хвилю ідейно-емоційних реакцій на початку ХХ століття, можливо, потребує ретельного потрактування з огляду на її важливу функцію у контексті доби у межах постмодерного літературознавства ХХІ ст. Отже, тему роботи можна вважати **актуальною**.

За **мету** статті автор висуває детальний аналіз ідейно-тематичної своєрідності памфлету «Апологети писаризму» крізь призму літературної дискусії 1925-28 рр. ХХ ст. в Україні. Серед основних **завдань** дослідження – виявлення концептуальних засад М. Хвильового стосовно шляхів розвитку національної літератури того часу та причин, що на думку митця, перешкождали вітчизняному літпроцесу рухатися шляхом загальноєвропейського прогресу.

Початок памфлету «Апологети писаризму (До проблем культурної революції)» (Культура й побут, 1926, № 3–13) повністю відповідає загальній стилістиці автора та чітко виокреслює основні вектори ідейно-естетичних інтенцій М. Хвильового на цьому історичному етапі, коли «боротьба на літературному фронті вступає в нову фазу свого розвитку і набирає суто політичного характеру» [2, с. 515], а літературна дискусія, на думку памфлетиста, «підійшла вже до одного із своїх логічних етапів» [2, с. 515]. Йдеться, перш за все, про бажання письменника, не звертаючи уваги на дрібниці, «бити в саму суть» [2, с. 515].

Ведучи полеміку зі своїм «улюбленим» опонентом С. Пилипенком, М. Хвильовий іноді дозволяє собі некоректність у формулюваннях типу «Той неприхований

куркулячий цинізм, який хитренько наглядає з останньої статті тов. Пилипенка, говорить, що лідерові селянського масовізму треба трохи лікуватися...» [2, с. 515] або «Пилипенко, несвідомо одбиваючи настрої столипінських «отрубів», показав уже нам, як виріс за час непу куркуль» [2, с. 517]. Сам автор при цьому зауважує, що принципові питання літературної дискусії вирішують представники різних соціальних сил, люди зі своїми слабкостями, однак, зауважує полеміст, не можна називати концептуальні непорозуміння між ними звичайною сваркою («Даремно галасували і галасують деякі люди: «припиняйте лайку». В тім-то й річ – не лайка це!» [2, с. 517]. Чітко номінуючи своїх естетичних супротивників у I частині памфлету (С. Пилипенко, С. Щупак та К. Буревій), М. Хвильовий пропонує поетапно перейти до вирішення принципових питань дискусії.

У II розділі роботи «Що ж таке мистецтво?» М. Хвильовий, спираючись на авторитет Плеханова, категорично стверджує: «Мистецтво – є пізнання життя. І тільки. В цьому – уступки ніякої!» [2, с. 523]. Декларація цієї тези не є новаційною для полеміста, вона вже констатовувалася на сторінках тодішньої періодики (у попередніх статтях) і викликала неприйняття з боку С. Пилипенка, що пропонував номінувати мистецтво будівництвом життя. Дискусія з приводу визначення мистецтва є, на думку М. Хвильового, принциповою, бо це відправний пункт для вирішення інших питань, зокрема «розв'язання проблеми організації літературних сил» [2, с. 526]. Відповідно, виникла необхідність остаточно розставити концептуальні акценти у цьому питанні.

У III розділі памфлету, що має красномовну назву «Так що ж таке, нарешті, мистецтво?», автор розвінчує тезу С. Пилипенка, що стверджував, спираючись на Полонського та Шмідта, що «мистецтво – це насамперед ідеологія» [2, с. 526]. М. Хвильовий з цього приводу справедливо зауважив, що кожна суспільна категорія (у тому числі й мистецтво) є ідеологією, однак мистецтво заслуговує на окреме категоріальне визначення із врахуванням власної специфіки. Памфлетист переконаний, що певні риси суб'єктивно авторської класової ідеології наявні у мистецтві, особливо показовими у цьому плані є ті суспільно-історичні періоди, коли «класовий суб'єктивізм навіть з'їдає художній еквівалент твору, робить твір злободневкою, метеликом, який живе один день» [2, с. 528]. Це складні етапи соціальних зрушень, революційних потрясінь, коли мистецтво, виконавши свою суспільну функцію у підготовці «вибуху», стає тимчасово непотрібним, а сам митець стає не творцем, а «підручним», «бо його волю паралізовано волею його класу» [2, с. 528]. Отже, полеміст висловлює тезу, яка з позицій сьогодення не може мати підтримки: «поети й художники цього часу були смішні й непотрібні» (у памфлеті йдеться про 1917-1920 рр.). Однак важко сперечатися з М. Хвильовим, коли він підкреслював, що мистецтво повинно служити не просто революційному класу з його класовим егоїзмом, а «класу для людства», тобто надавати першість загальнолюдським цінностям.

У памфлеті автором задекларована дуже важлива теза стосовно сутності митця як такого. Трактатування С. Пилипенка, який у цьому питанні ховався за авторитет (тільки не для М. Хвильового) Шмідта, категорично не задовольняло автора полемічної статті. У даному питанні хибність теорії керівника плужан була очевидною, бо диференціювати твори професіональних митців і профанаторів від мистецтва тільки за кількісним показником – не коректно. Щоб довести хибність позиції С. Пилипенка, М. Хвильовий саркастично зауважує, що за логікою опонента, «Пилипенків памфлет відрізняється від якогось памфлета Вольтера «тільки кількісно, а не якісно» [2, с. 530]. У черговий раз М. Хвильовий, вболіваючи за якість вітчизняного письменницького арсеналу, проголошує: «митець неодмінно і принаймні мусить бути талановитою чи то геніальною людиною» [2, с. 530].

Наступна концептуальна теза памфлетиста стосувалася адресата мистецтва (реципієнта за сучасною термінологією). В одному з своїх ранніх памфлетів М. Хвильовий вже декларував орієнтацію мистецтва на «розвинених інтелектуалів», що викликало непорозуміння з боку С. Пилипенка, який, цитуючи Леніна, пропонував мистецтву «належати народу» і «входити у саму гущу працюючих мас» [2, с. 530]. Безперечно, комуніст М. Хвильовий сперечатися з авторитетним «теоретиком літератури» в особі Леніна не наважився, однак вважав за потрібне зауважити, що у даному питанні «не помиляється й Хвильовий» [2, с. 530]. Пояснюючи свою позицію, автор виголошує чіткі критерії, вимоги до «споживачів» витворів мистецтва, серед яких «активний» «інтелект», тобто «той інтелект, який намагається стати на рівень соціально-побутових можливостей своєї доби» [2, с. 530].

Полеміст пропонує С. Пилипенку не захищати народ від Хвильового, бо він орієнтується (як теоретик і практик) на той «народ», що «візьме мистецтво», а не на той, що «покрутить з нього... цигарки» [2, с. 530].

Прагнення М. Хвильового підвищити рівень суспільної активності та загальної культури адресатів мистецтва є правомірними та своєчасними. Слід констатувати, що, на жаль, це питання донині залишається актуальним у сучасному загальнокультурному просторі.

Багато важливих загальномистецьких питань були предметом жвавого обговорення у памфлеті, однак оскільки вони практично постійно співіснували з ідеологічними (активно декларованими за вимогами доби) нашаруваннями, сутність мистецьких категорій часом просто «ховалася» за політичні гасла та ультрареволюційні догми. У розділі «Просвітительство» як просвітянство» М. Хвильовий пропонує опоненту визначитися остаточно у питанні «ідеологічних передпосилок» [2, с. 531] і підкреслює, що мистецтво і є одною з таких передпосилок. Риторика всього памфлету загалом та зазначеного розділу зокрема відзначається, на жаль, надмірним захопленням автора у вживанні політизованих «ярликів» на адресу С. Пилипенка та його прибічників.

Критикуючи «систему розподілу літературних сил» С. Пилипенка, М. Хвильовий, беручи за основу естетичний критерій, безапеляційно (і з ним не можна не погодитись) стверджує: «мистецтво по природі своїй не виносить ніяких рамок і що, коли його й можна назвати «виробництвом», то у всякому разі воно дуже далеко стоїть від машинтресту» [2, 536]. Констатуючи закономірну наявність у рамках мистецтва вільної («анархічної») конкуренції, автор категорично виступав проти керування цим органічним процесом «зверху», це він сприймав як загибель мистецтва. Однак М. Хвильовий не заперечував ініціювання «угруповань», що керуючись принципом «інтелектуального добору», «стихійно виникають» з метою «творити мистецтво» [2, с. 537]. Зразком такої мистецької організації автор оголосив неокласиків: «Збираються вони, здається, за чашкою чаю і то два-три рази на якісь 6 місяців. Не мають вони й свого журналу, своєї печатки та інших атрибутів пилипенківського апарату. А от дух неокласики, як дух Божий, розкинув свої крила над Україною... неокласики зуміли поєднати принцип анархічної конкуренції з чітким ідеологічним оформленням. Отже, навіть коли б ми вважали їх за своїх ворогів, то не гріх поучитись у них» [2, с. 538]. У цій характеристиці неформального літературного об'єднання неокласиків відчутна одночасна симпатія автора до естетичної позиції та репрезентантів угруповання і обережність в оцінці їх діяльності, спричинена об'єктивними факторами.

У черговий раз М. Хвильовий б'є на сполох з приводу відсутності «культурної атмосфери», «культурного оточення» [2, с. 539], сумною альтернативою чого виступає масовізм: «Ми маємо тисячі драм по різних редакціях, ми маємо «драморобочі технікуми», а театри шукають п'єси...» [2, с. 539].

Серед критеріїв класифікації митців, коли йдеться про організаційну диференціацію, Хвильовий пропонував домінуючим «мистецько-формальний»: школи, течії і т. д.» [2, с. 539]. При цьому полеміст слушно уточнив, що «письменники... не галушки, їх поділяти не можна» [2, с. 539], вони повинні зробити свій вибір самостійно, «самі» виходити «з цього «критерію». [2, с. 539]. Отже, М. Хвильовий виступив за добровільну, в залежності від художніх уподобань та естетичних орієнтирів самовизначеність творчої кагорти, без будь-якого стороннього керування. На жаль, сам автор скоро переконався (у жахливо переконливій формі) в утопічності своєї цілком справедливої, однак крамольної на той період концепції.

У розділі «Критерій» найвеселіший і наш» Хвильовий вступає в опозицію до тези С. Пилипенка, який пропонує «єдино вірний» («класовий») спосіб розподілу митців, в основу якого покладена ідеологія [2, с. 541]. Питання класовості, ідеології, специфіки революційного мистецтва вже були предметом неодноразового обговорення на сторінках тогочасної преси, що у свою чергу знову і знову оголювало протиріччя організаційного (між «Плугом» і «Гартом», у першу чергу) та особистого планів. На сторінках памфлету «Апологети писаризму» М. Хвильовий знову наголосив, що не намагається розвалювати «Плуг», а пропонує організації селянських письменників «перетворитись в гуртки мистецької самоосвіти» [2, с. 541], а справжнім фахівцям своєї справи (талановитим письменникам) вийти зі складу організації та створити «вузенькі угруповання по формально-мистецьких симпатіях» [2, с. 541]. А щодо ідеологічно-класового критерію, то комуніст Хвильовий заперечував його саме у конкретних суспільно-політичних умовах існування тогочасних літературних сил.

З запалом палкого прибічника пролетаріату та патріота новоствореної організації М. Хвильовий пропонує селянським письменникам орієнтацію на «колективний ідеологічно-пролетарський центр, тобто на ВАПЛІТЕ» [2, с. 544], бо на думку памфлетиста, «тільки цей центр може виховати молодого письменника (відкіля б він не вийшов – з села чи з міста)» [2, с. 544]. Можна закидати з цього приводу М. Хвильовому надмірне захоплення ультрареволюційною риторикою та ідеалізацію диктатури пролетаріату, коли він безапеляційно стверджував з приводу ВАПЛІТЕ: «Більше ідеологічних легалізованих центрів в нашій літературі не може бути, як не може бути й легалізованих партій при диктатурі пролетаріату» [2, с. 545]. Вільна Академія, за глибоким переконанням полеміста, єдина організація, що спроможна протистояти плужанському масовізму і продуктивно працювати над підвищенням якості пролетарського мистецтва в ім'я «культурного ренесансу». І хоча М. Хвильовий поклав на ВАПЛІТЕ виконання «історичної ролі в розвитку пролетарського мистецтва» [2, с. 546], автору вистачило здорового глузду не претендувати при цьому на роль «гегемона» «літературного стилю», а підкреслювати свою ідеологічну вищість над «мистецькими ідеологіями різних дрібнобуржуазних угруповань» [2, с. 546] тільки за умови «коли за пропозицією тов. Пилипенка відповідні органи найдуть потрібним декретувати існуючі літературні групи як «громадські, масові, класові, бойові організації, що захищають інтереси свого громадського колективу своєю зброєю – мистецтвом» [2, с. 546].

На момент написання памфлету «Апологети писаризму» М. Хвильовий ще наївно сподівався на те, що мудра «ленінська партія» не допустить розповсюдження тотального контролю за літпроцесом і не буде насаджувати «легалізованих бойових організацій» [2, с. 546]. Митець щиро вірив, що класовий критерій не буде у майбутньому домінуючим в організаційному перерозподілі літературних сил, однак вже передчував наявність тих негативних тенденцій, що були пов'язані з потенційною появою агресивних класових організацій (на зразок ВУСПП), і підкреслював на

сторінках памфлету: «ми, як тактики, вважаємо за шкідливе ділити мистецтво на бойові класові організації» [2, с. 546].

Одним з найзапекліших програмових питань літературної дискусії 1925-28 рр. ХХ ст., найяскравіше репрезентованих у «полілозі» М. Хвильового з плужанами, зокрема С. Пилипенком, була проблема масовізму. У памфлеті «Апологети писаризму» автор називає її «причиною всіх причин» [2, с. 547]. Памфлетист зауважує, що з'ясування сутності «заялених істин» вже набридло йому та його однодумцям-«романтикам». Однак своїм завданням М. Хвильовий бачить «не залишити жодних сумнівів» [2, с. 548] щодо його позиції з цього питання, тому наполегливо шукає нових і нових аргументів, щоб довести власну точку зору. Зокрема, характеризуючи мистецтво у культурно-класифікаційному плані, він підкреслює необхідність наявності у митця «якісних даних», щоб мати можливість «пізнати цей найвищий відсвіт» (мистецтво) «чи то огнем своєї надзвичайної інтуїції, чи то маючи відповідний хист, – через велику культурність» [2, с. 548]. Автор памфлету пропонує плужанам не спантеличувати величезну армію малокультурних селян і робітників ілюзіями щодо створення ними нового мистецтва.

М. Хвильовий знову повертається до питання диференціації (чіткої та безкомпромісної) справжніх митців і «супрудовників художнього відділу стінгазет та рукописних журналів» [2, с. 548], останнім він пропонує зайнятися важливою справою – ліквідацією неписьменності. У зв'язку з цим автор спростовує некоректний закид С. Пилипенка, що намагався протиставити діяльність «десятків тисяч ліквідаторів неписьменності» і «працю Академії наук» [2, с. 549]. З цього приводу М. Хвильовий зауважив, що кожен повинен займатися своєю справою. Зокрема, завдання «академіків» автор памфлету бачить у тому, щоб «підвищувати культурний рівень маси», а «не гратись «в бірюльки» [2, с. 549].

На сторінках памфлету автор у черговий раз наполягав на важливій місії мистецтва як ідеологічної надбудови у суспільно-політичному, економічному житті людства. На думку М. Хвильового, мистецтво при цьому залишається найменш контрольованим з усіх ідеологічних центрів, тому небезпечно «втягувати сюди широкі не оформлені ідеологічно маси» [2, с. 550]. Час довів, що побоювання письменника були марними, небезпека крилася зовсім не там, де він її чекав. М. Хвильовий не міг передбачити, чим обернеться ідеологічна організація літературних сил з боку Компартії, яку він так самовіддано пропагував. Нині ми маємо безліч доказів того, як влада авторитарно, безкомпромісно та грубо корегувала, спотворювала, нищила загальномистецькі явища і процеси, жорстоко розправлялася з їх репрезентантами. Однак, знаходячись у полоні ілюзій доби, памфлетист 1926 року стверджує: «Ідеологічний центр – єдиний, і ім'я йому – Компартія» [2, с. 559]. Отже, залишається тільки з'ясувати, як Компартія практично виконає цю історичну місію. Це питання Хвильовий номінує надзвичайно важливим, бо вважає його «проблемою ідеологічного розвитку культури всієї нації» [2, с. 560], від чого безпосередньо залежить «ідеологічно-класовий зміст культурної революції, що починається на Україні» [2, с. 560].

В авангарді нового мистецького руху революційно оновленого змісту автор бачить пролетаріат та інтелігенцію. Пролетаріату Хвильовий пропонує активно оволодівати «українською культурою», давати відсіч російському міщанину. З приводу ролі інтелігенції у процесі побудови нового мистецтва автор памфлету вступає у палку дискусію з Щупаком, який запропонував виділити інтелігенцію в окремий клас, автономну соціальну групу. У Хвильового з цього приводу категорична відповідь: інтелігенція є «частиною якогось класу» і протиставляти її пролетаріату – недоречно і безперспективно. Головна проблема, за Хвильовим, у «дерусифікації пролетаріату» та необхідності «запалити нашу інтелігенцію огнем безсмертної ідеї, визволення

людськості, убити в ній дрібнобуржуазний скепсис... дати їй нашу ідеологічну «точку опори»...» [2, с. 566].

Активним пропагандистам масовізму (Загулу, Савченку) М. Хвильовий протиставляє М. Зерова, якого Донцов зневажливо називає представником «імпотентного угруповання» неокласиків, що «не підпорядковують своє «я» громадським мотивам» [2, с. 569], а Щупак номінує «попутником», підкреслюючи його меншовартість у загальномистецькому процесі. Для памфлетиста неокласики загалом і М. Зеров зокрема, не зважаючи на їх аполітичність, залишалися висококультурними, кваліфікованими фахівцями, що за умови грамотної ідеологічної «обробки» змогли б стати надзвичайно корисними на шляху організації літературних сил у складних історичних умовах.

Остання частина памфлету з провакаційною назвою «Московські задрипанки» з'явилася як відповідь на брошуру «Європа чи Росія – про шляхи розвитку сучасної літератури» К. Буревія. XIII розділ памфлету починався епіграфом В. Белінського, який у типовій для відомого російського критика зневажливій манері висловився щодо української поезії. М. Хвильовий сприйняв цей вислів за образу всієї української літератури і запропонував Буревію («москвофільствующому «європенку») припинити ідолопоклоніння Москві. Негативну оцінку з боку М. Хвильового одержала порівняльна характеристика К. Буревія економічного, соціального і культурного життя України та Росії, де автор брошури побачив «паралелі».

М. Хвильовий рішуче відмовляється від «допомоги» москвофілів в опануванні зарубіжної класики, яку вони «прекрасно» переклали: «Перекладами не заманите. Не заманите навіть оригінальною літературою, бо сьогодні, коли українська поезія сходить на цілком самостійний шлях, її в Москву не заманите ніяким «калачиком» [2, с. 572].

Не відмовляючись від політичного союзу з Росією, М. Хвильовий пропонує українській поезії «якмого швидше тікати» [2, с. 573] від стилів російської літератури, яка «тяжить над нами в віках, як господар становища, який привчав нашу психіку до рабського наслідування» [2, с. 573]. Визнаючи російську літературу однією з «найкваліфікованіших літератур» [2, с. 574], автор бере на себе відповідальність стверджувати: «Але наш шлях не через неї» [2, с. 574]. Альтернативою для орієнтації памфлетист пропонує західно-європейське мистецтво, яке допоможе українській культурі максимально реалізувати свій творчий потенціал, «освіжити його від задушливої атмосфери позадняцтва» [2, с. 575].

М. Хвильовий вже дуже скоро відчув на собі неадекватну, з точки зору здорового глузду, однак абсолютно очікувану з огляду на ідеологічну кон'юнктуру доби реакцію на свою чесну і відверто продемонстровану позицію. Сміливість М. Хвильового, що проголосив 1926 р. – «Україна є самостійна одиниця» [2, с. 573], «Дайош» свій власний розум!» [2, с. 575] можна об'єктивно оцінити лише з позиції сьогодення.

Список використаної літератури

1. Двадцять років: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті. Упоряд. В. Г. Дончик. – К.: Дніпро, 1991. – 366 с.
2. Хвильовий М. Твори: У 2 т. / Микола Хвильовий. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – 925 с.
3. Шевельов Ю. Про памфлети Миколи Хвильового // Хвильовий М. Твори: У 5 т. – Нью-Йорк, Балтімор, Торонто: Об'єднання українських письменників «Слово» і Українське видавництво «Смолоскип» ім. Симоненка, 1983. – Т. 4 / Заг. ред. Г. Костюка. Вст. ст. Ю. Шевельова. Упоряд., комент. та прим. П. Голубенка і Г. Костюка.

Стаття надійшла до редакції 8 листопада 2012 р.

T. Grachova

**DECLARATION IN M. HVYLOVYI OWN CULTUROLOGICAL
CONSTANTS IN PAMPHLET «APOLOGISTS SCRIBBLING»**

The article of M. Hvylovyyi "Apologists scribbling" had a significant influence on the development of the literary process at the beginning of the twentieth century and it has become an important driver of the literary polemics in 1925-28 years of the twentieth century in Ukraine. In this work the polemicist openly declares his opposition to the cultural feeble imitation as one of the most shameful events in literature and to the cultural pressure of Russia towards Ukraine.

УДК 821.161. 209 Фра

В. В. Дуркалевич

МОДЕЛЬ СВІТУ В ОПОВІДАННІ ІВАНА ФРАНКА «МИКИТИЧІВ ДУБ»

У статті проаналізовано специфіку функціонування моделі світу на матеріалі оповідання «Микитичів дуб». Авторка підкреслює, що ця модель конституюється двома різними семіотичними структурами, які базуються на різних аксіологічних системах координат.

Ключові слова: структура, текст, семіозис, дитина, модель світу.

На дитячий дискурс Франкових оповідань віддавна звертає увагу чимало вітчизняних та зарубіжних дослідників. Ця тенденція простежується від появи прижиттєвих публікацій І. Франка, пов'язаних із репрезентацією дитячих образів. Про реакцію митця на розмаїті спроби прижиттєвих інтерпретацій його творів довідуємося з багатьох авторських відгуків, серед яких «Причинки до автобіографії», «В інтересі правди», «Спомини із моїх гімназійних часів» та ін.

Не перестає цікавити мала Франкова проза про дітей і сучасних дослідників його творчості. Помітну роль у новітньому інтерпретаційному просторі посідає оповідання І. Франка «Микитичів дуб». Його присутність у працях літературознавців пов'язана передусім із дослідженням фітоморфної символіки та локусу дитинства [1; 2; 3], типології середовищ [4] та моделюванням наратора [5]. Зосереджуючись на аналізі згаданих вище дискурсів (зокрема, фітоморфного), дослідники недостатньо уваги приділяють розглядові оповідання як цілісного семіотичного утворення.

Метою статті є спроба аналізу та інтерпретації оповідання «Микитичів дуб» як окремої цілісної семіотичної структури, у якій реалізується відповідна модель світу. До **завдань**, які ставимо перед собою, належать: а) виявити й проаналізувати ключові структурні елементи моделі світу; б) з'ясувати систему відношень, які існують між ними; в) проінтерпретувати оповідання як системну цілісність. **Актуальність** дослідження пов'язується із розглядом малої прози І. Франка крізь призму структурально-семіотичного інструментарію, який дозволяє по-новому прочитати дитячий дискурс, вписаний у низку творів письменника.

Бути у світі – це бути серед інших. Дитяче «я» витлумачує цю ситуацію на власний спосіб. Для малого Івася бути серед інших – це передусім бути серед таких самих як він: «Я бачу себе маленьким п'ятилітнім хлопчиною посеред цілої юрми таких самих крикливих, веселих, як і я, сільських хлоп'ят» [6, с. 96]. Простір інших стає «своїм» простором, простором «таких самих, як і я», отже, простором багатовимірної ідентифікації (вікової, статевої, емоційної, пізнавальної), яка дозволяє будувати світ

дитячої спільноти. Усвідомлення своєї приналежності до спільноти виразно проявляється у конструюванні оповідної стратегії як стратегії нараційної тотожності. Визначальним маркером стратегії цього типу виступає семантичний вимір займенника «ми». Цей займенник функціонує як потужний моделюючий механізм, що дозволяє структурувати світ на основі кількох ключових семіотичних опозицій, а саме: ми ↔ вони, діти ↔ дорослі, там ↔ тут, подвір'я ↔ сад, забава ↔ праця.

Для того, аби «свій» (дитячий) світ міг функціонувати, його потрібно постійно відновлювати – створювати наново – *ab origine* у відповідних для цього умовах. Однією із таких умов є *відокремлення*: «свій» світ може існувати лише поза межами світу дорослих. Отже, щоб опинитися у «своєму» світі, потрібно спочатку залишити (точніше – залишити на безпечній відстані) світ дорослих. У просторових координатах це дорівнює подоланню межі між власним і чужим обійстям: «Літо. Надворі тепло, сонце сипле огнем із погідного неба, але ми заняті забавою під шопою, в холодку, не чуємо спеки. Далі всі ми побігли на обору, поперелазили через перелаз (деякі навіть, мов миші, попересувались крізь діри в плоті) до сусіднього Микитичевого саду» [6, с. 96].

«Свій» світ потребує окремого простору, однак цей відокремлений простір повинен також характеризуватися додатковими атрибутами. Микитичів сад – ідеальний у цьому плані простір. Саме тут можна відчути смак свободи і повноту буття серед приязної розкішної природи: «Тут дерев багато, холодно і зілля всякого, мов на пастівнику, і бігати є куди. Як ми любили бігати та бавитися в тім саду» [6, с. 96]. Простір Микитичевого саду є простором у семіотичному плані неоднорідним: він виразно диференціюється на чітко означений центр, семантичне ядро якого становить незвичайний дуб, та слабко окреслену периферію (деберка). Простір навколо дуба – добре освоєний простір, саме його сприймають діти як осердя «свого» світу: «Але одно було в нім найцікавіше для нас і найпринадніше – се величезний, з на сажень у промірі, грубий, високий і дуже конаристий дуб, що, немов зелена кругла баня, виднівся здалека над нашим маленьким селом» [6, с. 96]. Особливий статус дуба – його центральна позиція у конституюванні «свого» (дитячого) простору – спонукає наратора до докладної реконструкції його місця у просторових координатах саду-світу. Реконструкція образу дерева-велетня однак супроводжується виразним моделюючим елементом, що проявляється передусім у формулюванні ідентифікаційної паралелі дуб – батько, дрібна рослинність – діти: «Він стояв коло самої дороги, припирав до плота, і там у куті, немов діти, сховані за вітцем, росли довкола його величезного пня широколисті лопухи, кропива та подорожник» [6, с. 96]. Ідентифікаційна рівнобіжність на осі «дуб – батько» проектується, отже, на функціональний вимір дерева: у «своєму» світі дуб виконує охоронно-захисну функцію, актуалізуючи, поряд із діадою «дуб – батько», дифенсивну дихотомію «дуб – дім», а також витворює потужне символічне поле центральності у просторі Микитичевого саду: «Але з переднього боку, від стежки, місце було гладко витоптане, – тут ми найліпше любили ховатися перед дощем, мов під безпечну стріху, тут були супокійні, бо місце було якраз насеред саду, оддалік від хат, так що ніхто нас не сварив за крик або занадто охочу біганину» [6, с. 96]. У «своєму» світі дуб перестає, отже, бути звичайним деревом, набуваючи статусу багатовимірної *axis mundi*, яка анулює буденність часу і простору. Опиняючись у ситуації пра-початків, дитяча спільнота здатна творити світ *ab origine*. Ключовим семіотичним механізмом, який створює для «юрми веселих сільських хлоп'ят» унікальну ситуацію «вічного тепер», є гра. Межі «свого» світу є межами гри. Саме завдяки грі дітям вдається зберігати часо-просторову самототожність «свого» світу. Тому не випадково у наративному просторі оповідання з'являються докладні описи дитячих розваг.

Завдяки грі «свій» світ розгортається як динамічний і багатоголосий простір, у якому повновимірно проявляється свобода дитячого «я». Гра дозволяє експериментувати з розмаїтими ролями, освоювати світ, перевіряти межі своїх можливостей і здібностей. У відокремленому просторі («оддалік від хат»), наділеному власною *axis mundi* («величезний, з на сажень у промірі, грубий, високий і дуже конаристий дуб»), усе народжується-створюється спочатку – *ab origine* – у дитячій грі. Гра впорядковує-гармонізує світ, надаючи йому статусу освоєного мікрокосму. Кожен із «крикливих, веселих сільських хлоп'ят» відчуває себе частиною цього мікрокосму, відчуває себе його маленьким творцем. Однак від якогось часу дитячий мікрокосм починає втрачати свою одвічну рівновагу. Поворотним пунктом стає несподівана поява у просторі «свого» світу «чужої» істоти. Цією істотою виявляється п'ятилітній Митро. На сприйняття Митра як «іншого» значною мірою впливає інтродукція рецептивного стереотипу, витвореного у межах дорослого світу. Саме дорослі моделюють образ найближчого оточення Митра, як образ всуціль негативний, навіть ворожий. Дитяча свідомість починає проектувати цю негативну модель й на постать самого Митра: «Мати Митрова і Напуда були чужі в селі: ми не знали, відки вони прийшли до нашого села. Вони пробували по службах по сусідніх селах, поки в старшої сестри не вродився хлопець. Тоді вона пішла до Дрогобича і нанялася за мамку у жида, а Митро ріс десь на вихованні в однім підміському селі аж до п'ятого року. Тоді його мати покинула служити в місті і прийшла в наше село враз зі своєю молодшою сестрою та впросилася до Микитича на комірство за відробіток. Ми, хлопці, не раз наслухалися дома багато бесіди про Мельникову Анну, – а навіть до Митра чули якесь потаємне обридження за те, що він був байстрюк, а його мати служила у жидів; отим-то ми й його вважали немов напівжидиком» [6, с. 97 – 98]. Поряд із негативною рецептивною моделлю, яка йде зі світу дорослих, у дитячому макрокосмі досить швидко з'являється її внутрішня аналогія, створена за правилами «свого» світу. Усе, що стосується Митра, починає сприйматися дітьми як «не таке», «інше», «таємниче», «відлякуючи», «чуже». «Іншими» є антропологія, аксіологія, поведінка Митра: «При тім сама постава, вдача і лице Митра, все те надавало йому якусь дивну ціху, відрубну від інших сільських дітей» [6, с. 98]. Семантичне поле цієї фігури витворює у рамках дитячого мікрокосму окремий мікросвіт, який ніколи не стане органічною частиною першого. Межа, яка відділяє Митра від інших, глибоко відчувається по обидва боки мікросвіту – і сільські хлоп'ята, і сам Митро сприймають її як неминучу даність: «Малий, підсадкуватий, чорний на лиці, з великими витріщеними очима без блиску і живості, він звичайно був найтихіший у нашій громаді, бігав поряд з іншими немов з мусу, при перегонах усе лишався на самім заді, при всім і всюди держався якось збоку, немов знав і чув сам, що він тут не свій, що тут нерадо приймають його» [6, с. 98]. Мікросвіт «чужого» Митра виразно протиставляється динамічному, жвавому, життєрадісному мікросвітові сільської малечі своєю повільністю, браком ініціативи і зацікавлення. Контраст динаміки і спокою ще більше поглиблює прірву між цими світами: «В усій його вдачі й бесіді було щось повільне, розлізле, забудькувате, він усе виглядав мов прибитий і сонний, і се ще більше відпихало нас від нього» [6, с. 98]. У Митра однак не залишається вибору: світ сільської малечі хоча б частково компенсує його маргінальний статус – статус чужинця із сумнівною генеалогією. Саме тому Митро намагається залишатися у «не своєму» мікрокосмі й підкорятися його правилам і вимогам: «А проте ніколи не відставав від нас, – тягся всюди, куди ми бігли, хоч по всьому видно було, що наші забави не дуже бавлять його» [6, с. 98]. До того ж цей мікросвіт – один із небагатьох, у якому з осторогою, але без деструктивної ворожості, відкриваються на його, Митрову, «іншість»: «Але неприязні та сварки з ним у нас не було ніколи. Ні в чім він не супротивлявся, що робили інші, те й він, а в жодного з нас

не було ніколи настільки смілості, ані серця, щоб зачепити, зобидити його» [6, с. 98]. Поступово негативні риси Митра втрачають гостроту своїх контурів: його присутність у товаристві однолітків перестає прочитуватися як мінус-текст («він тут не свій»), набираючи ознак не-тексту: «Так він і плентався поміж нами і по найбільшій часті ми серед голосних дитинячих забав забували про Митра, хоч тут-таки посеред нас і він крутився, сопів та дивився на нас своїми чорними, немов скляними очима» [6, с. 98]. Основним, отже, механізмом нейтралізації цього тексту є гра. Звукові й рухові коди («голосні дитинячі забави»), актуалізовані механізмом гри, з одного боку, посилюють семантичні рами дитячого («свого») макрокосму, з іншого, – послаблюють ефект присутності у ньому «чужого» Митрового мікрокосму. Однак, коли гра втрачає свою домінуючу позицію, коли анулюється дія рухового коду, на перший план висувається загадкова й відлякуюча постать Митра. У просторі дитячого мікросвіту присутність Митра реактуалізується іншим сенсотвірним механізмом – механізмом нарації. Магічна сила Митрового слова заворожує, лякає, зневолює: «Але часом, коли всі ми помучилися і сиділи тихо, віддихаючи де-будь у холодку, Митро нечайно немов оживав, починав оповідати нам казки, а все такі страшні та понурі, що не раз не один менший слухає, слухає його, мов причарований, і ні з сього ні з того розплачеться» [6, с. 98]. Слово Митра, так само, як і весь його мікросвіт, є «чужим» словом. «Чуже», «інше», «не таке» слово радикально змінює функціональний статус актантів: тепер ключова роль належить оповідачеві, тоді як решта дітей перетворюється на завмерлий колективний суб'єкт, який повністю підкоряється сугестивній силі Митрового голосу: «В таких хвилях, коли довкола всі сиділи тихо і тривожно слухали оповідання, коли закляті царі, нещасливі діти, казочні звірі та палаци пересувалися, немов живі, поперед очима дітей, Митро оставався все однаковий і говорив таким рівним та холодним голосом, що нам від того голосу ставало ще страшніше, і ми в білий день мимоволі тислися одно до одного, не сміючи, одначе, перервати Митрову бесіду» [6, с. 98]. У нараційному просторі Митрових оповідань і казок переважають деструктивні моделі подій та персонажів: діти тут обов'язково – «нещасливі», а царі – «закляті». Однак це не перешкоджає Митрові сприймати цей простір як простір нараційної тотожності. У слові, яке відлякує і засмучує, Митро знаходить свій прихисток, закорінюється у ньому усією своєю душею. Нараційно ототожнюючись із есхатологічною візією нещасливого казкового світу, Митро одночасно виступає її відданим охоронцем: усе, що належить до цієї візії, не має права на забуття. Саме тому наратор-охоронець так багато уваги приділяє кожному, навіть найдрібнішому, елементові казкового світу: «І що найцікавіше, Митро говорив таким поважним тоном, описував усякі дива так докладно, зупинювався на всякій дрібниці так довго, немов усі ті страшні історії сам бачив та пережив» [6, с. 98]. Однією із таких «страшних історій», яку Митро із докладністю знавця розповідає переляканим сільським хлопчикам, є казка про убитих королевичів. Семантична структура розповіді базується на розгортанні однієї із типових казкових схем: король залишає своїх синів з мачухою → мачуха вбиває пасербів → король розкриває таємницю злочину. Реалізувати цю схему допомагають важливі маркери казкової нарації – числова символіка (король залишає *трьох* синів, король від'їжджає на *три* роки), незвичайний предмет (*зілля*), попереджувальні сигнали («[...] а на мості його кінь спотикнувся і зломив собі ногу» [6, с. 99]), межовий простір (*міст*). Як на рівні глибокої, так й на рівні поверхневої структури цієї «страшної» казки реалізується провідний мотив – мотив смерті: смерть синів, смерть на війні, покарання мачухи. Митро зосереджує свою увагу на смерті королевичів, підтверджуючи «правдивість» цієї історії за допомогою «нечистого зілля». Казка та її ілюстрація (докладно відтворена наратором оповідання) викликають надзвичайний ефект серед слухачів: «Ми тремтіли і дивилися на Митра. Він узяв тонесеньке сухе стебельце, зігнув його в маленький

подовгастий перстін і послинив так, що слина стала плівкою на цілій дірці перстеня; потім підпустив у ту плівку соку з песього молока і ми побачили відразу, як по плівці з слини розливалися різнобарвні колісця, які чимраз більше переходили в червоний, кровавий колір. Нас проняло морозом [...]» [6, с. 100]. Жах від побаченого й почутого підсилюється «однотонним голосом» Митра, який не тільки розповідає казку, але й на власний («страшний») спосіб озвучує пісенне вкраплення про нещасливого короля («Вийдь, вийдь, крілю»). Таким ж «глухим», «не зовсім приємним» голосом хлопець співав пісні «[...] але ті пісні, звичайно якісь короткі, однотонні уривки, морозили нам кров у жилах, ми блідли, дрижали і не сміли рушатися [...]» [6, с. 98 – 99]. Незвичайні «співанки» й «байки», а також особливе уміння їх виконувати, перетворюють «повільного», «розлізлого», «забудькуватого» чужинця у справжнісінького володаря таємниці. Митро в очах хлопців – це передусім той, хто відає. Кожна його розповідь – своєрідний ініціаційний жест, який розгортається у відповідно впорядкованих просторових координатах: «Ми посідали довкола, а Митро всередині» [6, с. 99]. Саме у такому символічному колі, центр якого творить фігура Митра, відбувається ритуал втаємничення. Знання, що постало *in illo tempore*, передається «наляканим» і «причарованим» адептам, дозволяючи наново прочитувати добре знану й освоєну реальність. Втаємничення розгортається згідно із ритуальним сценарієм, структурне ядро якого становить діалог-архетип.

Відкриваючи таємницю «іншого» слова, діти відкривають також таємницю його походження: усе, про що співає або розповідає Митро, належить до нараційного досвіду його тітки. Напуда – Митрова тітка – ще одна фігура, яка належить до світу «чужих». У вимірі оповідання семантична структура цієї постаті представлена за допомогою синтетичної («Я» / Івась – «Ми» / діти – «Вони» / дорослі) рецептивної моделі, яка увиразнює і поглиблює її (постаті) негативний візерунок.

Взаємонакладання усіх трьох (я – ми – вони) рецептивних перспектив виконує роль механізму утримування фігури Напуди, – так само, як і фігури Митра та його матері, – поза межами аксіологічного макрокосму місцевої громади. Саме у постаті Напуди з найбільшим розмахом концентрується негативний вимір «іншості». Страх, який народжується у просторі дитячого «ми» («ми, діти, навіть боялися її потроху»), підсилюється імпульсами, що йдуть зі світу дорослих («Ніхто не сказав про неї ніколи й одного слова без якоїсь відрази та погорди»), викликаючи передчуття неznаної ще катастрофи («немов ось-ось ждали від неї якогось лиха»). Якщо у дитячому макрокосмі антиципована катастрофа характеризується невиразними ще семантичними контурами, то у макрокосмі дорослих вона має чіткий ідентифікаційний малюнок. Ця амбівалентна ситуація базується на когнітивному дисонансі, причина якого – нараційне табу, накладене дорослими на тему загадкового стану Напуди: «Гм! Певно, то... вже, – пробуркотіла Марина, наливаючи з великого кїтлика борщ. Я не міг зрозуміти, що то таке «вже»; більше про се не було бесіди, так що я й не дізнався, що робиться з Напудою» [6, с. 102]. Однак, незважаючи на брак розуміння і поінформованості, саме Івасеві довелося у своєрідний спосіб наблизитися до Напудиної таємниці. Мимоволі й цілком несподівано для самого себе хлопець стає єдиним посередником-доброчинцем між світом сільської громади і світом «чужинців». Те, що в очах громади вважалося б злочином, у світі дитячого «я» розглядається як героїчний учинок, нагода для власного самоствердження і символічного прилучення до світу дорослих: «Митро не перший раз просив у мене хліба. Я не питався його більше, тільки побіг до хати. На щастя, мама вийшли були до городу, а то би, певно, були насварили на мене, нашо беру такий великий кусень хліба. Але, йдучи коло стола, я побачив, що мама напекли, бульб'яних малаїв (пляцків без тіста), і, не надумуючися, уломив мимоходом піводного («Скажу, що я з'їв. А що ж то, хїба я не годен?») – мигнула в мене думка.) і побіг з тим усім до

Митра» [6, с. 101 – 102]. Якщо Івась лишень наближається до таємниці, уникаючи покарань і відчуваючи себе героєм, то Митро – її володар і відданий охоронець. Таємниця Митра – таємниця найдорожчої для нього людини. Заради збереження Напудиної таємниці Митро не боїться навіть найжорстокіших тортур, які у його («чужому») світі переростають у загрозу реальної смерті: «Я його, шибеника, на смерть заб'ю, – кричала Анна, вимахуючи цілою в'язанкою будяків. – Я його в дим догори ногами повішу! Най скаже, де тамтота плюгавиця поділася!» [6, с. 102]. Однак напруження навколо постаті Напуди сягає свого апогею: антиципована усіма катастрофа стає врешті апокаліптичною реальністю. У жахливому вчинку Напуди немовби матеріалізується характерна для світу Митрових (а отже і її власних) розповідей нараційна смерть: «І ми всі хвилинку стояли, мов одеревілі з перепуду. На тім самім місці, де вчора Митро показував нам кров крільських синів, зачаровану в песьому молоці, тепер стояла ціла калюжа правдивої людської крові» [6, с. 106]. Напуда символічно переймає долю отих нещасливих, скривджених, доведених до відчаю персонажів своїх оповідань, яких розпука і безвихідь штовхають на пекельний злочин. Вбивство позашлюбної дитини – кульмінаційна точка у моделюванні образу Напуди як інфернальної хтонічної істоти. Усе, що творить силове поле цього образу, у той чи інший спосіб відсилає до фунеральної символіки землі: у Напуди «хрипливий, немов *гробовий* голос» [6, с. 100]; біля Микитичевого дуба хтось «*покутує*», так, «як ось за *вмерцем* заводять» [6, с. 105]; недалеко від місця злочину «[...] мов десь *з-під землі*, чути було важке, болуче стогнання» [6, с. 107]; страх перед Микитичем передає вигук «*Радше в могилу!*» [6, с. 107]. Окрім вербального / звукового коду, таке ж саме семантичне навантаження реалізує й просторовий код: Напуда ховається у «*Глибокій Дебрі*», убиту дитину знаходять під Микитичевим дубом: «*З-під глини* визирало посиніле, запухле личко дитини» [6, с. 107]; приведена з «деберки» Напуда «[...] не могла стояти на ногах, упала *на землю*» [6, с. 108]. Вчинок Напуди порушив не лише усталені аксіологічні взірці макрокосму сільської громади, але й назавжди змінив семантичні рами аксіологічного осердя (Микитичевого дуба) дитячого мікркосму: механізм енантіосемії трансформує позитивну *axis mundi* у символ інфернальної хтонічності. Якщо до злочину увага акцентувалася на дубі як *axis mundi*, що поєднувала земну і небесну (вертикальний план) сфери («Але одно було в нім найцікавіше для нас і найпринадніше – се величезний, з на сажень у промірі, грубий, високий і дуже конаристий дуб, що, немов зелена кругла баня, виднівся здалека над нашим маленьким селом» [6, с. 96]), а також об'єднувала дитячу спільноту (горизонтальний план), то після вбивства немовляти актуалізується підземний вимір функціонування дерева, а простір навколо нього втрачає свою інтегруючу силу: «Часом тільки, коли була гарна погода, я, зазираючи крізь пліт до Микитичевого саду, бачив Митра під дубом. Він заслинював стебло, підпускав на плинне дзеркальце краплину песького молока, і, вдивляючись в різнобарвні переливи острого плину, співав мертвецьким голосом» [6, с. 108]. Зіткнення «свого» і «чужого» світів (антропологічна модель) у наративному просторі оповідання корелює із відповідним зіткненням у вимірі природних стихій (космологічна модель). Цей структурний паралелізм базується на семантичній аналогії «космос → хаос → космос». У світі природи ця аналогія реалізується завдяки низці опозицій: літо ↔ зима, день ↔ ніч, сонце ↔ п'ятьма, тиша ↔ шум, теплий ↔ холодний, затишок ↔ вітер.

Кожна із цих опозицій функціонує за принципом одвічної ротації і має у рамках оповідання чітку нараційну репрезентацію:

Космос: «Літо. Надворі тепло, сонце сипле огнем із погідного неба [...]» [6, с. 96].

Хаос: а) «Над Ділом зависла страшена синява, в якій щось клекотіло, мов у кітлі, і щохвиля блискало. Від Діла потягав вітер, та такий холодний, мов з-над льодового поля» [6, с. 104].

б) «Не минула й хвиля від заходу сонця, а вже на землі залягла така пільма, що я, виглядаючи з хати крізь шибу, бачив саме стільки, як коли б шибу знадвору облпив смолою. Тільки вихор завивав поміж углами та шарпав китиці з причілок хат. Хвиля від хвилі лопотіли грубі дощові краплі в вікно. Блискавки кривавим світлом пороли пільму, а громи потрясли хату, повітря і землю» [6, с. 104 – 105].

в) «А тим часом дощ мов із цебра жбухав на землю, а блискавиці коли-не-коли, мов огняні змії, прорізували пільму та відбуркувалися далекими громами» [6, с. 105].

Космос: «На другий день сонце зійшло весело на погідне небо. Буря минула, не наробивши великої шкоди, тільки все, відсвіжене по довгій спеці, зеленілося, простувалося блищало благодатними краплями дощу, немов сміло і радісно хапалося до нового життя» [6, с. 105].

У рамках антропологічної моделі динамічна схема «космос → хаос → космос» повновимірно реалізується лише на рівні макрокосму дорослих. У мікркосмі села стан рівноваги порушується з моментом появи у ньому «чужинців». Кожна зустріч «своїх» і «чужих» супроводжується зростанням напруження і передчуттям якогось лиха. Кульмінація деструктивних подій – народження позашлюбної дитини та її вбивство – наслідок порушення одвічних заборон. Повернення суспільного організму (макркосм дорослих) до стану початкової рівноваги відбувається шляхом його самоочищення від деструктивного ворожого елемента (ув'язнення Напуди, вигнання Анни). Натомість дитячий мікркосм, у який ще не проникли стандарти подвійної моралі, віч-на-віч зіткнувшись зі смертю іншого / чужого, зазнає правдивої катастрофи, яка не дозволяє йому просто «забути» і функціонувати «як колись».

Отже, в результаті аналізу та інтерпретації оповідання «Микитичів дуб» вдалося з'ясувати основні структуротвірні компоненти іманентної у його рамках моделі світу. Завдяки низці універсальних опозицій модель дитячого світу функціонує як окремий мікркосм, що підпорядковується власним правилам і керується власною системою цінностей. Окремішність цього мікркосму не означає однак його герметичності й ізольованості від макрокосму дорослих. Перетин і зіткнення цих семіотично неоднорідних структур стає імпульсом до інтенсифікації семіозису. Окремої уваги заслуговує, на нашу думку, подальший розгляд метанараційного дискурсу, вписаного у семантичний вимір оповідання.

Список використаної літератури

1. Дронь К. Художній світ письменника крізь призму першостихій буття / К. Дронь // Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка: (Ейдологічні нариси) / К. І. Дронь, Б. С. Тихолоз, Н. Б. Тихолоз, А. І. Швець; За наук. ред. Б. С. Тихолоза; НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Шевченка. – Львів, 2007. – С. 32 – 75.
2. Лапій М. Поетика, семантика та функція лісу, саду, парку в структурі художньої прози Івана Франка / М. Лапій // Наукові записки ТНПУ. Літературознавство. – 2011. Вип. 31. – с 156 – 167.
3. Швець А. Модель дитячого світу у прозі Івана Франка / А. Швець // Дивослово. – 2005. № 9. – С. 53 – 57.
4. Федунь О. Психологічно-соціальний аспект у малій прозі Івана Франка / О. Федунь // Українське літературознавство. – 2006. – Вип. 68. – С. 64 – 70.
5. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / М. Легкий. Відп. ред. Л. П. Боднар. – Львів, 1999. – 160 с.
6. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. / І. Франко. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 15.

– С. 96 – 109.

Стаття надійшла до редакції 10 вересня 2012 р.

V. Durkalevych

THE MODEL OF THE WORLD IN «MYKYTYCH'S OAK TREE» BY IVAN FRANKO

In the article the specific of world model functioning is analyzed. The author underlines, that this model consist of two different semiotic structures based on different axiological systems.

УДК 821.161.2-311.6.09

О. В. Євмененко

**ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ НАРОДНИЦЬКОГО РУХУ У РОМАНІ
«ПЕРШІ ХОРОБРІ» О. СОКОЛОВСЬКОГО**

У статті представлено роман О. Соколовського «Перші хоробрі», що репрезентує цикл творів про народництво. Подається аналіз тематики, ідейно-художніх особливостей роману, зосереджується увага на розкритті образів народників.

Ключові слова: народництво, «Народна воля», роман, образ.

Українська проза початку 1920-х років активно прагнула осмислити сучасне життя, ті зміни, які відбулися в людській свідомості останнім часом. Тому історична тема відсовувалася на задній план. Уже наприкінці 20-х і впродовж 30-х років ХХ століття інтерес до неї відчутно зростає. Яскравим свідченням цього вважаємо, зокрема, «народницький» цикл творів О. Соколовського.

Олександр Соколовський був примітною постаттю у літературному процесі 20 – 30-х років ХХ століття. На хвилі культурного пробудження в краї письменник першим з вітчизняних прозаїків виявив широку тематичну зацікавленість революційним протиборством народників на українських теренах і у зв'язках з Україною. У спадщині автора – цикл творів про народницький рух. Саме вони згодом стали своєрідним виявленням особливої фатальності біографії митця.

Слід відзначити, що донині художній доробок прозаїка системно не осмислений. Можна назвати лише розвідки В. Агєєвої, М. Сиротюка та П. Моргаєнка, де розглядаються окремі аспекти порушеної проблеми. Між тим, неупереджений, позбавлений ідеологічного тиску літературознавчий погляд на творчість белетриста – саме на часі. **Мета** цієї статті – простежити проблемно-тематичний спектр і жанрово-композиційні особливості роману О. Соколовського з «народницького» циклу «Перші хоробрі».

У романах про народництво О. Соколовський вдався до спроби простежити всю історію цього демократичного руху. Митець охопив великий проміжок часу, намагаючись не оминати навіть маловідомих подій. Перший роман вийшов 1928 року у видавництві Всеукраїнської ради товариства політкаторжан та засланих під назвою «Перші хоробрі»; у 1932 році з'являється роман «Нова зброя». Ці два твори письменник об'єднує у дилогію і видає 1934 року під спільною назвою «Герої змов». 1933 року побачив світ ще один роман белетриста із циклу історичних творів про народовольців – «Роковані на смерть», а в 1934 році – останній твір – повість «Бунтарі».

У серії романів О. Соколовського художньо репрезентована кількарічна звитяжна боротьба народовольців-підпільників з царем та його посіпаками: і так звана Чигиринська справа, й наростання опозиційного руху серед петербурзького студентства. Найбільшу увагу письменник приділив відтворенню конкретних дій представників народницького руху: підготовка до терористичних актів, замах на царя та його прибічників, вбивство Олександра II, невдала спроба підпільної групи на чолі з Петром Шевиревим та Олександром Ульяновим фізично знищити імператора Олександра III тощо. Прозаїк також намагається передати суперечки щодо стратегії й тактики, які виникали серед народників, прагне дати власну оцінку їх історичної ролі.

Аналізуючи твори О. Соколовського, М. Сиротюк зазначав, що «... автор не висвітлив пороків теоретичних настанов «Народної Волі», недостатньо викрив шкідливість, згубність її тактичних принципів [2, с. 14]. Але уважне прочитання романів переконує, що белетрист і не ставив перед собою таких завдань. Свою основну задачу він 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 диалогії «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» [2, с. 14]. Як бачимо з цитованої передмови, 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 тощо.

Найповніше відображена у Соколовського діяльність «Народної волі». Цій темі присвячено романи «Перші хоробрі» та «Нова зброя». У своїй невеличкій передмові до диалогії «Герої змов» письменник наголошував, що його романи слід сприймати як «історію-хроніку революційних змов старого народництва». У передмові також зазначається: «Герої змов» – це два історичні романи, що охоплюють період 1878 – 1883 років – від утворення «Народної Волі» до її розгрому й розкладу» [2].

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'ятох 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. Романіст захоплюється своїми героями, іноді надмірно ідеалізує їх, що призводить до однобічності художніх оцінок. Олександр Михайлов, Андрій Желябов, Микола Кибальчич, Тимофій Михайлов, Софія Перовська – усі вони легко відступаються від усього особистого задля громадського, заради обов'язку, взятого на себе добровільно. З-поміж них – блискучі винахідники, талановиті розвідники і конспіратори, неперевершені актори.

О. О. Соколовський представляє велику галерею образів невігданих героїв, постатей історичних, намагається привернути увагу читача до незвичайних людей, які

самовіддано служили ідеї, приносячи їй в офіру навіть свої життя. «... Справжнім революціонерам не по дорозі з тими, що не уявляють собі всієї величезності майбутньої боротьби.

Хто йде в революцію – повинен це усвідомити. І повинен добре пам'ятати, що не досить вдягнути селянську свиту й розумітися на соціалістичній пропаганді – залізна організація, залізна дисципліна, цілковите підкорення своєї особистості вищій волі – волі організації» [3, с. 31].

У свідомості своїх героїв-народників літератор виокремлює відвічне прагнення інтелігента поєднати боротьбу за соціальну справедливість із загальнолюдськими цінностями, зробити її гуманною і в меті, і в засобах її реалізації. Прагнення самопожертви потлумачується відчуттям єднання з багатьма людьми: власна смерть не є загибеллю цілого; саможертвність стає умовою досягнення благородної мети, що сприймається як сакральна.

Загалом, «середній» народник, як правило, – людина, що не мала закінченої освіти. «В народ» вони пішли з вузу, а то й з гімназії або духовної семінарії. Через це погляди народницьких ідеологів-учителів ставали радше предметом фанатичної віри, ніж внутрішнім переконанням. Мораль народника, який став на шлях терору, з одного боку, – знецінення людського життя, визнання слухності будь-яких засобів досягнення мети, а з другого – готовність до самопожертви в ім'я ідеалу, допомоги соратникам по боротьбі. Серед народників зустрічаємо й представників аристократичної верхівки, і звичайних робітників, селян.

Багато уваги О. Соколовський приділяє постатям Олександра Михайлова, Андрія Желябова, Софії Перовської тощо. Олександр Михайлов постає як керівник терористичного угруповання народників у Петербурзі. Це – мужня й смілива людина, «ідейний центр» групи. Михайлов зображений неперевершеним конспіратором: він обирає місця, де переховуються від царської поліції нелегали-народники, знаходить місце для підпільної типографії, прораховує всі варіанти можливого відступу. Часто одностудці навіть жартували, коли він починав когось із них сварити за недотримання конспірації. Він завжди розважливий і спокійний, чого не могли не помітити й товариші: «Сашко – натура глибока, на дурниці не піде. Побільше б таких, як він» [3, с. 25].

Романтичні струмені пронизують образ Софії Перовської – незвичайної жінки, яка змогла організувати замах на Олександра II. Це – вольова, самовіддана натура. Неодноразово у важких ситуаціях розкривається її гідна подиву сміливість, організаторський талант, винахідливість, дуже часто навіть акторські здібності, які так захоплюють у цій мужній жінці. То вона служниця в панни, то справжня московська міщаночка – балакуча, забобонна й дурненька. Вона ніколи не втрачає розсудливості. Ось один з епізодів. Коли поряд з будинком, де робився підкоп, загорілася будівля, провал однієї з операцій був неминучим. Мешканці і навіть жандарми намагалися винести речі з сусідніх будівель. Проте Софія не розгубилася: вона вибігла надвір з іконою, благаючи: «Не трогайте, остановитесь хрещоние! – не трогайте! На всьо божія воля...». І так стояла на воротах з іконою, інколи хрестилася, ставала на коліна, поки на неї перестали звертати увагу.

Перовська походила з аристократичної родини, але з її спогадів стає зрозумілим, що свого часу вона втекла від батька. Незважаючи на походження, у ній немає зверхності, якоїсь штучності. «І що в ній такого?.. Здається з великих аристократів – зросла в генеральській родині, серед «вищого» світу, простого люду, можна сказати, і не бачила, – а така вона вся не аристократична, така подібна до простих жінок, робітниць...» [3, с. 26]. За свідченням історичних джерел, відомих, очевидно, Соколовському, Перовська справді походила з давнього дворянського роду,

започаткованого ще гетьманом Кирилом Розумовським і його сином, графом Олексієм Розумовським.

Довгий час Софія займалася пропагандою серед робітників, «ходила у народ», але щиро захоплювалася ідеєю утворення великої нелегальної організації серед селян Надволжя з метою розгортання визвольного повстання, як це робили колись Пугачов і Стенька Разін. «Жегульовські гори, розбійницькі пісні, безмежні простори надволзьких степів і сама широка могутня Волга з юнацтва вабили Соню. Згадуючи про них, вона захоплювалася настільки, що деякі з товаришів навіть вважали її за націоналістку...» [3, с. 22]. Цілих вісім років вона віддається боротьбі. «Так, у мене тепер не буде нічого свого, інтимного, не може бути. На війні, як на війні!..» [3, с. 18].

У зв'язку з образом Перовської скажемо, що тогочасна вітчизняна проза позначена досить відчутним інтересом до «жіночої» проблематики. Перед читачем поставала здебільшого вже не звичайна господиня, лагідна й сумирна, а активна учасниця суспільного життя, історичних подій, емансипована жінка, що сама обирає шлях у житті.

О. Соколовський у «Перших хоробрих» водночас акцентує й те, що Перовська – звичайна жінка, здатна кохати, сміятися, навіть розважатися тощо. Викликає щиро повагу жіноча душевність, лагідність Софії. Як за рідними братами, наглядає вона за товаришами, всіляко намагається підбадьорити їх у скрутних ситуаціях. Особливою теплотою насичені сторінки роману, де з'являються дві Соні – Софія Перовська та її улюблена подруга Софія Іванова, ще зовсім молода дівчина, дуже непосидлива, веселої вдачі, господиня й керівниця нелегальної друкарні. Дві жінки-революціонерки, життя яких завжди у небезпеці, дуже любили одна одну, «просто дуріли від щастя», вигадували різні дурниці у ті рідкі випадки, коли могли разом, скажімо, відвідати виставу. Михайлов не міг навіть відмовити соратницям у цих хвилинали щастя, хоча почував себе дуже неспокійно. Зауважимо, до речі, що й читач сприймає події очима головних героїв, в основному – Макара Зорянчука та Олександра Михайлова, тому письменник не дуже-то глибоко «занурюється» у вороже середовище.

Значна частина народовольців щиро прагне «піти» в робітничу масу, тісно зв'язатися з нею, але належність до організації, азарт самої боротьби з царським тронем стримує їх і змушує задарма марнувати час та сили. Олександр Михайлов щиро говорить Софії Перовській, що йому дуже імпонує керівник «Північного Союзу російських робітників» Степан Халтурін як досвідчений конспіратор і організатор, який працює серед робітників. «Пропаганда на селах потрібна, – робить висновок Михайлов, але все ж таки в центрі уваги повинно бути місто. А в місті – найголовніше – бойова робота...» [3, с. 31 – 32]. Але згодом Михайлов сам втягує Халтуріна в «Народну волю» і спонукає до терору, що приводить цього революціонера на шибеницю.

Народники чимраз більше усвідомлюють, що терористичні акти відбирають кращі сили організації, потребуючи гігантських зусиль, але не дають сподіваного ефекту. Необхідна агітація в масах, потрібні міцні спілки – цей висновок найпоспідовніше відстоює Олександр Михайлов.

До агітаційної роботи серед робітників найбільше прагнуть Андрій Желябов і Софія Перовська. І в той же час Желябов каже: «Ніяка організація трудящих, ніяка широка пропаганда неможливі при самодержавстві. Отже, треба знищити, зруйнувати дощенту цей лад. Треба бити царат по голові». Але робітники, уважно вислуховуючи пропагандистів, не поспішають рішуче діяти, бо в них виникає слушне (хай і риторичне) питання: «А хіба не все одно, чи з царем нас душитимуть, чи без царя?»

Щирою симпатією оповитий у «Перших хоробрих» образ Валер'яна Осинського. Помітно, що автор цілком свідомо залишає «за кадром» ті ординарні подробиці, які могли б «применшити» героя. Така ідеалізація, з нашого погляду, бере початок у

традиціях усної словесності українців.

Кожен новий герой входив у фольклор, який уже володів певним досвідом творення подібних образів. Відповідно, нові постаті наділялися народом рисами їх попередників, якими повинен володіти справжній герой. Відомостей про кращих синів, що стали на шлях нерівної боротьби з кривдою, у творців фольклору було не так багато, тому їх відсутність поповнювалася вимислом і домислом, що еволюціонував у бік ідеалізації. Стираються у пам'яті (чи не беруться до уваги) буденні епізоди, чимало реалій, вчинків фільтруються і трансформуються до такої міри, що згодом, закріпившись в усній поезії, витісняють все або майже все, що може «принизити» героя, показати його у непривабливому світлі. У таких підходах О. Соколовського вловлюється національний колорит його творчості загалом.

Наснажений визвольницькими пориваннями, Осинський в романі уособлює ідеали письменника, виступає втіленням стоїцизму, самозречення на благо справді високої мети. Це помічаємо вже у портретній характеристиці персонажа: «Коло самого стовбура у невеличкій юрбі, стояв високий, стрункий чоловік у чорному... На біле, високе чоло спадало густе, русяве волосся. Од місяця, що світив досить ясно, темні великі очі цієї людини здавалися ще більшими, а надзвичайно вродливе, бліде лице було неначе вирізьблене з мармуру. Невеличка руса борідка й трохи світліші від неї вуса ще сильніше підкреслювали блідість обличчя» [3, с. 42].

Мета Соколовського – представити укрупнену романтичну постать самовідданого борця, наділеного небуденною внутрішньою енергією і нестримним бажанням скерувати ту енергію на безкомпромісну боротьбу за революційні ідеали. Таке «виділення» героя з-поміж інших свідчить про те, що автор роману скористався однією з провідних змістових властивостей романтичного світовідтворення.

Однією з центральних постатей дилогії «Герої змов» є Макар Зорянчук. Кількома штрихами О. Соколовський подає біографію юнака, стисло розповідає про його шлях до народників. З дванадцяти років Макар проходив «наймитські університети», згодом опинився в Києві, потім – у Петербурзі, на заводі Матверзена. Уперте жадання самовдосконалення, співпраця в таємних школах із видатними, широко освіченими керівниками, звісна річ, відчутно вплинули на розумовий розвиток талановитого парубка. Зорянчука цікавила політична економія й хімія, соціальні питання і теорія Дарвіна. «Макар зрозумів, що йому було радісно прислухатися до мелодійної рідної мови дівчат: перебуваючи довгий час у Петербурзі, а потім у Харкові серед інтелігентів, Макар несвідомо скучав за українською мовою» [3, с. 40]. Потім юнак вирішив раз і назавжди «стати на шлях революційної боротьби», бути «борцем серед борців». «Борітеся – поборете,» – не раз згадував він улюбленого Шевченка, чий «Кобзар» вперше розкрив Зорянчуку очі на соціальне й національне зло, змусив із особливою гостротою відчутти людську гідність і нестерпне ярмо неволі. І все ж таки він визнавав, що робітнича маса вабить більше, ніж законспіровані революційні гуртки. Макар усвідомлював, що «зorganizувати робітництво під прапором соціалізму можна лише на живому конкретному ділі», а не витратити сили й кошти на замах проти полковників і фабрикантів. Гадаємо, що в образі Зорянчука письменник втілює не тільки соціальні, морально-етичні, а й власні національні ідеали.

Виписані О. Соколовським характери сприймаються як своєрідна вибірка яскравих особистостей, репрезентованих в усій рясногранності мови, одягу, особливостей поведження тощо.

Автор намагається хоча б епізодично охопити увагою постаті найпомітніших представників народницького руху. У такий спосіб прозаїк акцентував перевагу стратегічних і тактичних задумів українського народництва. Неординарною й цікавою є, приміром, постать Миколи Клеточникова. Одягнений у добру шубу з теплим

коміром, золоті окуляри, він, звичайно, не «вписувався» в образ революціонера. У Криму Клеточников мав добру посаду, але покинув її. Людина дуже стомлена і хвора, він з'являється у Михайлова з проханням дати йому якийсь доручення. «Бачите, Петро Івановичу, мені хочеться жити. Не так жити, як до цього часу... Мені вже тридцять років. Певно, скоро помру, бо сухоти – відома річ... і потім – тяжко. Тяжко, знаєте, почувати, що живеш у якійсь в'язниці: насильство, шпигунство, гніт над окремими особами, над цілим народом. Ех, Петро Івановичу, не знаєте ви нашого чиновницького побуту. Ви не можете уявити собі цього двоєдушся, продажності, зрадництва, підлабузнювання, казнокрадства, шпигунства. А це ж у звичайних установах... А що робиться, наприклад, при дворі, у жандармів... Я довго думав, Петро Івановичу, і висновок мій такий: треба йти в революцію» [3, с. 56]. Для нього обрали справу – шпигувати, і Клеточников був першим, хто працював у жандармському відділі, надаючи цінні відомості революціонерам.

Андрій Желябов – людина з величезними організаторськими здібностями, надзвичайно енергійна, наділена блискучим талантом промовця, могутньою силою волі, міцними нервами й м'язами. Це – син звичайного селянина, що лише випадково здобув освіту.

Микола Кибальчич, син попа з Кролевецького повіту на Чернігівщині, вчився у Новгород-Сіверський гімназії. Вступив до Петербурзького інституту інженерів шляхів сполучення, але не скінчив його, бо був заарештований за пропаганду серед селян на Київщині. Широко освічений хімік і технік, людина з великими розумовими здібностями, він уважно вивчав вибухові речовини, знайомився з усіма найвідомішими працями в цій галузі, опублікованими французькою, німецькою, англійською мовами. У надзвичайно тяжких умовах Кибальчич виготовляв динаміт, якістю нерідко кращий від закордонного. Усі ставилися до Миколи з великою повагою, бо були впевнені, що він міг би стати геніальним вченим.

Дмитро Андрійович Лизогуб, член товариства «Земля і воля», відмовився від усього свого майна на користь партії. Він витрачав на свої потреби надзвичайно мало, носив полотняний піджак та старі заяложені штани. У великі морози до цього додавалося ще пальто і червоний студентський плед. З нашого погляду, саме в цьому образі Соколовський втілює найшляхетніші риси українського національного характеру. Ґрунтовно вивчаючи історичні документи про народництво, белетрист, звичайно, звернув увагу на те, що Дмитро Лизогуб (1849 – 1879) походив зі старовинного українського козацького роду. Засвоївши волелюбні традиції своїх предків, він став одним з фундаторів «Землі і волі» й був страчений за вироком Одеського військового суду. Примітно також, що батько Дмитра – Андрій Лизогуб (1804 – 1864) – добрий музикант й художник, палкий прихильник української культури – був приятелем Тараса Шевченка, листувався з поетом в роки заслання, допомагав йому матеріально. Шевченко навіть гостював у маєтку Андрія Івановича в Седневі (Чернігівщина) і написав тут поему «Відьма».

Майже завжди О. Соколовський через описи або показ ставлення головних героїв до своїх однодумців «пророкує» подальше поступування подій. Так, коли потрібно було обрати людину, яка повинна вбити царя, Михайлов ніби передбачає зраду Гольденберга: «Михайлову Гольденберг чомусь не подобався, а порівнюючи його з Соловйовим, досвідчений «Дворник» зразу ж помітив колосальну між ними різницю.

Насамперед Гольденберг занадто багато говорив. Він щиро вважав себе за героя, здатного з такою ж легкістю, як харківського губернатора, забити й царя.

Соловйов навпаки, говорив мало, але в ньому почувалася така надзвичайна внутрішня сила, що Гольденберг поруч із ним здавався Михайлову якимось жалюгідним пігмеєм» [3, с. 66 – 67].

Роман «Перші хоробрі» насичений пригодницькими, інтригуючими епізодами, що пояснюється його призначенням для юного читача. Письменник детально розкриває підготовку вбивства Олександра II, кількаразове полювання на царя: замах Соловйова, вибух під залізницею, Зимнім. Ці картини значною мірою динамізують сюжет, прискорюють розвиток подій. Поза сумнівом, О. Соколовський звертається тут до оповідних традицій класичного пригодницького роману.

Твір закінчується епізодом розправи з А. Желябовим, С. Перовською, М. Кибальчичем, О. Михайловим, Рисаковим. Описуючи картину страти, Соколовський не зміг оминати увагою високої шляхетності Софії Перовської, котра перед тим, як на приречених було одягнуто білі покрови, поцілувалася з Желябовим, Тимохою і Кибальчичем, але не схотіла попроситися з ренегатом: «Не хоче цілуватися з Рисаковим,» – пронісся в юрбі приглушений шепіт» [3, с. 136].

Незважаючи на таку трагічну розв'язку, кінцівка роману, як і більшість творів Соколовського, звучить оптимістично. Не вдалося Макару Зорянчуку врятувати засуджених товаришів, коли везли їх на страту, але він продовжить розпочату ними справу. «Макар довго дивився на трупи в білих покровах, на чорні, високі стовпи. Потім, стиснувши зуби, пішов геть – туди, де над убогими робітничими кварталами весело грало весняне сонце» [3, с. 228].

Сонце тут – важлива художня деталь, що символізує неминучість народження сподіваного майбуття. Це є свідченням того, що Соколовський загалом вправно послуговується художнім словом. А слово, з погляду М. Коцюбинської, – «... не звичайна зовнішня оболонка, яка містить у собі готовий образний зміст, воно формує, творить цей зміст. Через нього виявляються і закріплюються в нашій свідомості всі вищі пласти художньої структури: контекстуально-смісловий, композиційний, ідейно-образний» [1, с. 54].

Прагнення зобразити народництво не просто як визвольний рух, а як подвиг «перших хоробрих» у двобій з російським самодержавством, увага до рядових борців, пошуки причин протистояння, здатності людини на самопожертву, бажання за зовнішньою прозаїчністю буднів боротьби помітити внутрішню героїку звершень «бунтарів» – ось характерні риси тетралогії Олександра Соколовського. Тому його твори мають не тільки естетичну, а й значну пізнавальну та виховну цінність.

Список використаної літератури

1. Коцюбинська М. Х. Образне слово в літературному творі: Питання теорії художніх тропів / Михайлина Коцюбинська. – К.: Вид-во АН УРСР, 1960. – 188 с.
2. Сиротюк М. Й. Олександр Соколовський і його твори про народництво / М. Й. Сиротюк // Соколовський О. О. Герої змов. Дилогія. – К.: Дніпро, 1966. – С. 5 – 18.
3. Соколовський О. Перші хоробрі: роман / Олександр Соколовський. – Х.: «Шляхи революції», 1931. – 140 с.
Стаття надійшла до редакції 29 жовтня 2012 р.

О. Yevmenenko

ARTISTIC INTERPRETATION OF THE POPULIST'S MOVEMENT AT THE NOVEL «FIRST BRAVE» BY A. SOKOLOWSKI

The paper analyses a novel «The first brave» by A. Sokolovsky, which representing the cycle of works about populism. The article also deals with theme, ideological and artistic features of the novel, focuses on description of populists' s images.

УДК 821. 161. 2 (Багрянний)

М. М. Коновалова

**У ПОШУКАХ ШЛЯХІВ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЙНОЇ
ЛІТЕРАТУРИ В ЕПОХУ МУРУ (НА МАТЕРІАЛІ СТАТТІ І. БАГРЯНОГО
«ДУМКИ ПРО ЛІТЕРАТУРУ»)**

У статті досліджуються літературно-естетичні концепції, висловлені І. Багряним у праці «Думки про літературу». Розглядаються аспекти літературознавчого дискурсу з приводу завдань і перспектив розвитку української літератури після Другої світової війни в еміграції, визначається розуміння літературної творчості як найважливішого чинника боротьби за українську державність.

Ключові слова: *Мистецький український рух, еміграційний часопростір, літературознавчий дискурс, естетична концепція, ідеологічна місія.*

Адекватна оцінка творчості І. Багряного є концептуально важливою для розуміння багатьох проблем сучасного українського літературознавства, зважаючи на те, що й сьогодні навколо постаті письменника та його творчого доробку поміж науковцями точаться суперечки. Це, передусім, викликано як постаттю митця, так і непересічністю його творів, де поєднується глибока думка, цікавий сюжет, документальна правдивість та філософічність.

Оцінки творчого доробку І. Багряного представлені такими літературознавцями, як І. Дзюба, Г. Костюк, Ю. Шерех, О. Тарнавський, М. Балаклицький, Н. Колошук та ін. Про творчість І. Багряного написано уже достатньо ґрунтовних наукових праць (монографічне дослідження М. Балаклицького [1], аналітична студія М. Сподарця [2], роман-дослідження О. Шугая [3]). Коло поціновувачів художньої спадщини письменника дедалі зростає. Однак, слід відзначити, що в більшості наукових розвідок предметом аналізу стає найчастіше його проза: жанрово-стильові тенденції, ідейно-тематичне коло, світ художніх образів, окреслений крізь призму біографічного та національного концепту тощо, а також публіцистика як в контексті тогочасної й сьогоднішньої української політологічної, соціальної та філософської думки, так і з перспективи розвитку світової політичної культури ХХ ст.

Актуальність запропонованої розвідки зумовлюється недостатністю вивчення літературознавчої публіцистики І. Багряного та пов'язується з розширенням окресленої проблематики в рамках українського літературознавчого дискурсу.

У зв'язку з цим, головне **завдання** статті вбачаємо в аналізі світоглядних позицій та літературно-естетичних пріоритетів І. Багряного, висловлених ним у праці «Думки про літературу». Стаття є одним із трьох «кололітературних» (за М. Балаклицьким) текстів, який має велике значення для увиразнення постаті Багряного. Першою була написана коротка передмова до поеми «Ave Maria» (1929), в якій письменник проголосив власне естетичне кредо, а також мемуарний нарис про історію написання роману «Тигролови» (1956). У 50-х роках І. Багрянний написав ще декілька статей, які сучасні дослідники відносять до літературної публіцистики, де розглядав різні аспекти літературного процесу. Стаття «Думки про літературу» майже єдина його літературознавча розвідка про сутність і мету письменницької творчості. Естетична програма Багряного, представлена у статті в еміграційний період діяльності МУРу, тісно пов'язана з його власним естетичним і політичним дискурсом.

Іван Багрянний був одним із ініціаторів і організаторів Мистецького українського

руху – МУРу. В еміграції він активно розгорнув свою політичну діяльність, очолював УРДП, організував газету і видавництво «Українські вісті», був обраний головою Української Національної ради, згодом – віце-президентом Української Народної Республіки, заснував Об'єднання демократичної української молоді у вигнанні. Послідовно і переконливо відстоював ідею вільної, демократичної, суверенної України, консолідації всіх здорових сил українського суспільства для сприяння в розбудові її державності. Він згуртував українців різних політичних сил навколо однієї спільної ідеї – національної. Розмірковуючи про долю письменника, Р. Рахманний зазначав: «Він своєчасно згуртував довкола українського національного прапора східноукраїнські елементи, які з різних причин, мабуть, не включилися б були в жодне західноукраїнське середовище. Не виключається можливість, що приблизно 40 % тих українців були б втрачені цілковито для української політичної еміграції, ставши лише заробітчанською еміграцією, яка вибрала б волю тільки на те, щоб краще жити» [4, с. 27].

Після завершення діяльності МУРу І. Багрянний бере безпосередню участь у діяльності Об'єднання українських письменників «Слово». Перебуваючи в Європі, письменник підтримує ідею його створення у Нью-Йорку й своїми літературно-публіцистичними працями долучається до дискусій щодо призначення літератури та її функцій, незважаючи на те, що вони (дискусії) переакцентувалися із суспільно-політичного аспекту на естетичний, а літературу все менше стали трактувати як фактор ідеології і все більше – як культуротворчий чинник із усе чіткішим підкресленням її сомодостатньої, іманентної природи.

Важливим засобом втілення своїх політичних поглядів, зброєю в ідеологічній боротьбі І. Багрянний обрав публіцистику. Публіцистика І. Багряного була звернута до актуальних суспільних і політичних проблем. Цей особливий рід літератури дозволяв письменникові оперативно впливати на великі маси людей. У цьому стильовому напрямку він продовжував своє самовираження. Багато хто з критиків тією чи іншою мірою недооцінюють творчість Багряного-публіциста, вважаючи, що ця частина його творчого доробку явно зашкодила письменникові в галузі чисто художньої творчості. Однак без урахування публіцистики неможливе повноцінне, адекватне розуміння художньої творчості письменника, а тим більше його естетичних поглядів, які знайшли своє продовження і своєрідне вираження у статті «Думки про літературу». Праця зорієнтована на політичну місію літератури. Вона стала органічною сферою вираження його політичної, інтелектуальної й творчої енергії, яка за словами І. Дзюби, «не вмещалася в річищі суто художньої творчості і проривалася – навіть у поезії та прозі – політичними деклараціями та політичною сатирою...» [5, с. 12]. Тому літературно-естетичні концепції І. Багряного, висловлені ним у статті, значною мірою, виростили з реалістичності і динамічності його політичного мислення та з художньої творчості.

Праця І. Багряного була написана для виступу на І установчому з'їзді МУРу, однак не була виголошена, а разом з іншими програмовими статтями з'явилася на сторінках першого збірника МУРу, і стала продовженням дискусії з приводу ідеї «великої літератури» У. Самчука. Відгуком на ідею «великої літератури» стала стаття Остапа Грицяя «Мала чи велика література?» У дискусію включилися Д. Донцов та Ю. Бойко, позиція яких була близькою до позиції І. Багряного, а також Ю. Шерех, В. Державин та інші представники МУРу. Суперечності у підході до «великої літератури», виявлені у працях дослідників, показують, наскільки неоднозначною була повоєнна полеміка в українських еміграційних літературних колах, як тісно вона змикалася зі світовими тенденціями в культурі.

У. Самчук висунув вимогу відповідального літератора, що має творити «ідейно наснажену», «позбавлену партійної виключності літературу», в центрі якої має стояти повноцінна людина. Завданням МУРу, на думку Уласа Самчука, було творення

літератури з особливим «надзавданням». Ситуація бездержавності української нації спонукала письменника до відчуття морального обов'язку перед нею, зобов'язання докласти усі свої творчі зусилля для здійснення мети національної справи української незалежності, яка має бути досягнена через твори найвищого гатунку. Улас Самчук пропонує своєму поколінню української літературної інтелігенції довести, що українська література варта уваги світової літератури і здатна розвиватися в європейському вимірі. Тому його погляд був звернений до свого народу, своєї нації, своєї літератури і на пізнання себе в ній.

Ідея «великої літератури», на думку сучасних дослідників, була безперспективною. Вони припускають, що і сам У. Самчук це розумів, оскільки його ідеї носили характер відомих на той час постулатів. Теза про «велику літературу» не творила єдиного рецепту великої української літератури і не давала вичерпної відповіді на головні питання, які ставив перед собою МУР. Однак, ідея «великої літератури» У. Самчука зіграла свою роль у дискусіях тогочасного еміграційного літературного кола. Вона стала поштовхом, першим кроком до пошуку нової справжньої української літератури.

Полеміка, що розгорілася в МУРі, заторкнула майже кожного його представника. Перебуваючи в її центрі, І. Багряний висловив свої пропозиції щодо шляхів розвитку української літератури в еміграції. Будучи лідером громадсько-політичного руху, письменник розумів свою віддаленість від академічного літературознавства й не претендував на відповідальність його вимогам, однак не заперечував «потреби в літературі про літературу». Теоретична праця, на його думку, допомагає творити справжню літературу, літературу, якої так потребувала його епоха, і не лише на новому часовому, а й просторовому – еміграційному етапі. Своє головне завдання як письменника він бачить у творенні самої літератури, однак час ставить свої завдання чи, принаймні, корегує їх. Тому в час творення «великої літератури» І. Багряний висловлює «свій певний комплекс думок щодо літератури взагалі, а щодо української літератури зокрема, особливо щодо призначення і завдання нашої літератури» [6, с. 461].

І. Багряний розуміє, що дискусії, що розгорнулися в МУРі, з приводу завдань літератури на даному історичному етапі «викрили певну розмаїтість в поглядах на літературу та її роль, часто діаметрально протилежні погляди й вимоги, які до літератури ставляться» [6, с. 461]. Письменник схвалює наявність таких дискусій: «...добре, що розпочато, і то в широкому масштабі, такі дискусії. Вони є тією атмосферою, яка потрібна для прояснення і викристалізування провідної, правильної лінії, здорової лінії розвитку нашої літератури в накресленому напрямі, що було неможливе в тій атмосфері, застою, яка була характеристична для нашої літературної дійсності протягом останніх років як на сході, так і на заході» [6, с. 462-463].

У статті «Думки про літературу» І. Багряний стисло виклав «панівні погляди» на існування літератури в будь-який історичний період. Це, на його думку, чотири підходи до призначення літератури і її завдання: перший характеризує літературу як зброю, «зброю в боротьбі одиниць і цілих народів за своє ствердження»; другий, «діаметрально протилежний, висловлений у теорії про те, що мистецтво, в тому числі й література – це лимонада, щоб усолоджувати життя»; третій – «викладений у формулі «мистецтво для мистецтва». Мистецтво в собі, мистецтво як ціль, а не як засіб» і четвертий, представлений у теорії про те, «що мистецтво покликане об'єктивно і безсторонньо відображувати дійсність, – фіксувати життя, не ставлячи собі більшої ніякої мети» [6, с. 463]. Кожен з цих поглядів автор визначає як закономірний і правильний. Однак, І. Багряний ставить питання, який з тих поглядів є єдиноприйнятний і правильний «з погляду українських мистців слова на даному етапі

нашої української історії та стосовно до завдань і основної проблеми цілої нації» [6, с. 464].

Кожен підхід до завдань літератури автор розглядає як своєрідну теорію, яку піддає глибокому аналізу. Теорію «лимонади» він називає розкішною в тогочасній українській дійсності. Така література, на його думку, має право створюватись лише тоді, «коли всі проблеми розв'язані, всі цілі досягнені, заходить смуга добробуту і пересичення цілої нації, що дійшла кульмінаційного пункту свого розвитку» [6, с. 465]. Теорію «мистецтва для мистецтва» Багрянний називає теорією дезертирів «з поля боротьби своєї нації». Критика цієї теорії базується дослідником на критиці світогляду українських неокласиків, де, на його думку, особа стоїть в неладах з дійсністю (або спільнотою, ім'я якій – нація) і творить свій штучний окремий світ. Носії цієї теорії шукають тематику поза своїм народом, в чужій, давноминулій дійсності. Багрянний робить висновок, що така теорія «не відбиває суті нації, не відбиває її епохи, а відтак не є літературою нації, літературою епохи» [6, с. 466]. Не вабить письменника й теорія «об'єктивного люстра», роль «письменника-секретаря», що має безсторонньо фіксувати дійсність. «Ця теорія не дає відповіді. Бо це не теорія тих, що життя творять, не теорія активна, а теорія споглядальна». Історичний процес, на думку Багряного, це процес творення, процес боротьби. «А значить, і справжня велика література, що є часткою історичного процесу, не є жодним безстороннім люстром» [6, с. 466].

Прийнятною для Багряного є теорія «слова як боротьби, слова як зброї в боротьбі». Такий шлях обрали свого часу такі письменники, як Шевченко, Леся Українка, Франко, Олесь та інші, аж до Хвильового, Антоненка-Давидовича, М. Куліша та кращих представників ваплітянської когорти включно. Обираючи свій безкомпромісний варіант, письменник робить висновок, що це «шлях для всієї нашої літератури нині, якщо вона хоче вийти в ранг великої літератури, принаймні, до того моменту, аж поки, внаслідок походу нації й цілої її літератури до кульмінаційної точки розвитку, не виникне законна потреба в «лимонаді» або в об'єктивній фіксації всього пройденого. Доти – лише такий шлях для української літератури є єдино доцільний і правильний – шлях боротьби за самоствердження цілого українського народу в часі і просторі... в якому література мусить мати допоміжну роль як засіб цього ствердження, якщо вона хоче бути великою українською літературою» [6, с. 467].

Багрянний зауважує, що це питання постало перед ним ще 20 років тому, і, розв'язавши його тоді, він і досі не має підстав переглядати це розв'язання. Радикаліст-Багрянний закликає повернути українську літературу до ідеологічної місії: «Велика література потребує великої ідейності» [6, с. 470]. «Написане не в інтересах нації – злочин» [6, с. 475] тощо.

Прикметами «великої літератури», ідея якої послужила розгортанню дискусії, Багрянний визначає національність літератури і її оригінальність (оригінальність середовища, місця, часу, епохи – національна оригінальність). Але справжній розвиток української літератури потребує ще однієї передумови – створення держави. Боротьба за створення цієї передумови – головне завдання сучасної української літератури.

Активна громадянська позиція, гнівний протест проти всієї радянської системи, прагнення продовжити національні ідеї доби УНР спонукали до такого вибору Багряного. «Література – це не низка більш чи менш вдалих метафор, рим та асонансів; це не позування під деміурга, це не хизування своєю виключністю, не епатування непосвячених екстравагантними вигадками й ситуаціями. (...) Метафори, рими й асонанси тільки тоді виконують свою мистецьку функцію, коли вони є органічною часткою поетового ества, опуклою мистецькою фіксацією його душі, його народу, нації, всесвіту» [7, с. 831].

Художні твори І. Багряного дали підставу Ю. Шереху свого часу зарахувати його

до когорти «європеїстів» [8], тих, хто в сьогоденній уяві презентує інтелектуальну складову української літератури, однак теоретичні декларації, висловлені ним у статті «Думки про літературу», говорять про протилежне. В опозицію Уласові Самчуку та іншим опонентам дискурсу щодо орієнтації української літератури, Іван Багряний проголошує орієнтацію на Гете, Шекспіра, тобто Європу, нездоровим явищем. Він ігнорує європейську традицію і культуру, називаючи її «хворою культурою», а сам процес орієнтації називає «орієнтаційною сверблячкою». «Чому Україна неодмінно повинна орієнтуватись на Європу? Хіба Україна не є сама частина Європи? І хіба історичний процес розвитку є процес орієнтації?» [6, с. 471].

Друга світова війна не лише не розв'язала заплутаних політичних проблем світу, а й принесла нові розчарування. Моральні основи, які творили стрижень культурного росту Європи, були розбиті. Наступила криза модерного мистецтва, криза утопізму. Однак, літературні хитання, що знайшли сприятливі умови в знищеній війною Європі, вся безнадія трагічної візії, що часто була лише позою письменників, не заторкнула Багряного. Письменник з його впевненими симпатіями до традиційного тут швидше не виняток, а правило, а в ставленні до «великої літератури», він показав ту сторону проблеми, на яку його опоненти не зважали. «Орієнтація на психологічну Європу не є жодною конечністю і жодною передумовою нашого українського ренесансу. Навпаки, ми віримо в те, що Україна разом з низкою народів сходу покликана в майбутньому бути джерелом європейського духового відродження» [6, с. 472].

Попри всю велич європейської культури і літератури, українська література все ж мусить звучати власним звучанням, самостійним звучанням, повним, оригінальним. Отже, шлях української літератури лежить не через орієнтацію, не через інтернаціональне до українського, а через національне до загальнолюдського.

Окреслюючи головне призначення літератури в конкретному історичному часопросторі, Багряний наголошує на відповідальності письменника за її творення. Література в нашу епоху, в наш час – це не є справа приватна, це не є справа особиста, це є справа нації, речником якої має бути письменник. «В цілому комплексі засобів боротьби нації література повинна займати одну ділянку цілого наступального фронту, а український письменник повинен бути в перших його лавах. Поза тим я собі великої української літератури не мислю» [6, с. 467].

Виходячи з розуміння літературної творчості як одного з найважливіших чинників боротьби за українську державність, І. Багряний підносить «наступальну, пробуючу, високого вольового і емоціонального напруження» літературу. «Тон і зміст літератури нашої мусить визначатися тими завданнями, які перед нею ставлять, тією ідеєю, якою та література, а з нею і письменник, пройнятий тією метою, до якої змагає нація на даному відтинку своєї історії» [6, с. 475].

Багряний-літературознавець характеризує Багряного-письменника як прихильника здорового, творчого, героїчного оптимізму, прихильника життєрадісної (навіть в трагедії), самостверджуючої, «пробуючої» літератури. Використовуючи публіцистичну декларативність, оптимізм світобачення, динамічність, експресивність художнього стилю, полум'яність і войовничість слова, талант мислителя-публіциста та політичного організатора, повчальні інтенції статті автор спрямовує не тільки на переконання опонентів чи навіть супротивників, а чи не найбільше на виховання письменника-борця, головним завданням якого буде творення «літератури сміливого дерзання, а не розпуки. Літератури життя, а не добровільного вмирання. Літератури самоствердження нації, а не літератури саморозкладу» [6, с. 476].

Відстоюючи національну ідею, письменник не спішив визначатися у своїх творчих орієнтаціях на певний тип творчості (неореалістичний – неоромантичний, класицистський – авангардний) і відповідно до цього формувати свій індивідуальний

стиль. Стильовим шуканням І. Багрянний відводив другорядну роль. О. Тарнавський зауважує: «У час, коли багато письменників воліли стилістичні шукання, він підпорядкував особисте загальному, що більше – не замкнувся в кабінеті письменника, але впірнув у політичну і громадську діяльність, присвячуючи левину частину свого часу народним справам» [9, с. 368]. Сам письменник говорив, що «визначати наперед, який стиль – реалізм чи «неореалізм», чи «атомовий реалізм», чи ще якийсь «ізм» – мусить бути визнаний за найдоцільніший є зайве. Жоден стиль сам по собі не має жодної вартості. Стиль має вагу лише в зв'язку зі змістом і залежить від змісту. Стиль приходить тоді, коли письменник має що сказати і шукає найліпшого способу вислову» [6, с. 476].

Отже, висловивши у статті свої літературно-естетичні погляди щодо завдань літератури, І. Багрянний долучився до тих опонентів, праці яких ідеологічно окреслювали велику літературу як таку, що займається націотворчістю, що стало відправною точкою до тривалих дискусивних теоретизувань про долю вітчизняного письменства й українства в епоху МУРу. Важливим завданням подальших досліджень сучасних науковців є потреба у вивченні окресленого літературно-критичного дискурсу як у рамках означеної доби, так і в контексті всього українського літературознавства.

Список використаної літератури

1. Балаклицький М. «Нова релігійність» Івана Багряного: Монографія / М. Балаклицький. – К.: Смолоскип, 2005. – 167 с.
2. Сподарець М. Іван Багрянний – письменник і громадянин / М. Сподарець. – Харків, 1996. – 104 с.
3. Шугай О. Іван Багрянний, або через терни Гетсиманського Саду / О. Шугай. – К.: Видавництво «Рада», – 1996. – 482 с.
4. Рахманний Р. Іван Багрянний. Де ходив він босими ногами... / І. Багрянний. // Листування 1946-1963. У 2-х т. – К., 2002. – Т. 1. – С. 26 – 32.
5. Дзюба І. Громадянська снага і політична прозорливість (Про публіцистику Івана Багряного) / І. Багрянний // Публіцистика: Доп., ст., памфлети, рефлексії, есе. – К.: Смолоскип, 1996. – С. 5 – 13.
6. Багрянний І. Думки про літературу / І. Багрянний // Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2006. – С. 461 – 477.
7. Костюк Г. Відійшов у безсмертя / І. Багрянний // Публіцистика: Доп., ст., памфлети, рефлексії, есе. – К.: Смолоскип, 1996. – С. 829 – 837.
8. Шерех Ю. Українська еміграційна література в Європі 1945 – 1949. Ретроспективи й перспективи / Ю. Шерех // Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. 9. Літературознавство. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 633 – 678.
9. Тарнавський О. Творчість Івана Багряного – одіссея людини над прірвою / О. Тарнавський // Відоме й позавідоме. – К.: Видавництво «Час», 1999. – С. 362 – 370.

Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2012 р.

М. Konovalova

SEEKING WAYS OF UKRAINIAN IMMIGRANT LITERATURE IN THE ERA OF THE ARTISTIC UKRAINIAN MOVEMENT (ON THE BASIS ARTICLE

I. CRIMSON «THOUGHTS ABOUT LITERATURE»)

Literary aesthetic concepts presented by Ivan Bagryany in the work “Thoughts about literature” are researched in this article. Aspects of literary discourse on purpose of work and the perspective of development of Ukrainian literatuty after World War the second at the immigration are considered. Understanding of the literary creation as the most important element of struggle for Ukrainian statehood is determined.

УДК 821.161.2-1(043)

Л. І. Магас

ВИКОРИСТАННЯ СЮЖЕТІВ З ФОЛЬКЛОРУ В ПОЕМАХ І. ФРАНКА

У статті розглядаються поеми-казки І. Франка на сюжети з фольклору, які стали значним кроком у розвитку української гумористично-сатиричної поезії кінця XIX – початку XX століття. Вони розширили ідейно-тематичні межі української літератури цього періоду за рахунок вітчизняного і зарубіжного фольклору, збагатили жанр української поеми.

Ключові слова: жанрові різновиди, фольклорні сюжети, поема-казка, епос, фабула, антропоморфізм, сатира, гумор, діалектизми, стилістичні синоніми.

Мета запропонованої роботи полягає в дослідженні поем, в основі яких лежать сюжети з фольклору, що займають значне місце в українській поезії кінця XIX – початку XX століття.

Велику увагу приділено дослідженню особливостей цього жанрового різновиду української поеми, які полягають в тому, що тут збагачення жанру відбувалося за рахунок художніх можливостей фольклору (специфічна форма розповіді: народнописенні зачини, постійні рефрени, закінчення, усталені фольклорні образи і алегорії тощо). Щодо змісту, ідейно-естетичного значення цих поем, то спостерігаємо в них своєрідний синтез фольклорної романтики та реалістичного зображення дійсності, що визначає **актуальність** дослідження.

Широко користувався джерелами народної творчості у своїх поемах Іван Франко.

У сатирично-гумористичній поемі-казці «Лис Микита» (1890) він талановито і оригінально розробив світову фольклорну тему про хитрого Лиса. Мандрівним сюжетом про Лиса І. Франко цікавився здавна, ще задовго до написання поеми-казки. В листі до М. Драгоманова від 1 березня 1889 року він писав про потребу перекласти українською мовою «Рейнеке-Лиса», підливши його «антишляхетським та антипопівським соусом» [2, с. 386]. Сюжет про хитрого Лиса, його мандри і вчинки був дуже поширеним і популярним у різні часи і серед різних народів. І. Франко знав безліч модифікацій цього сюжету, але в своєму творі використав основні з них – поему Гете «Рейнеке-Лис» (1893), елементи поеми про Лиса нідерландського письменника XIII століття Віллема та української народної казки. В післямові до видання поеми 1896 р. І. Франко свідчить про це: «Пишучи її, я взяв тільки головну раму нідерландської поеми Віллема, значить ту саму, що є в німецькій книзі про Рейнеке і в Гетевім перекладі, та я виповнював ту раму зовсім свobodно, черпаючи і з старовинних французьких «галузів», і з багатого скарбу наших людових оповідань. Бажаючи написати книжку для молодіжі, я мусив із старого твору, значить із того, що є у Гете, повикидати багато такого, що зовсім не годиться для молодіжі. Натомість я повводив із старших оповідань та з наших людових байок дещо нового... І ще одно. Я бажав не перекласти, а переробити стару повість про лиса, зробивши її нашим народним добром, надати їй нашу національну подобу. Я, щоб так сказати, на чужий позичений рисунок накладав наші українські кольори. Дослівно я не перекладав нізвідки ані одного рядка» [2, с. 152 – 153].

Під пером І. Франка ці різномірні сюжетні елементи поєдналися настільки вдало, що слід говорити про «Лиса Микиту» як про оригінальний твір. При цьому треба мати на увазі, що «Лис Микита» не лише твір про тваринний світ і призначений не тільки

для дітей, а глибока сатирико-гумористична поема про життя і суспільні відносини в Галичині кінця XIX – початку XX століття. На основі тваринного епосу, фабули про пригоди хитрого Лиса І. Франко створив цілу галерею алегоричних образів, яким відповідали реальні прототипи – представники найрізноманітніших прошарків галицького суспільства кінця століття. В образах Лева, Ведмедя, Вовка, Лиса, Борсука, Осла та інших автор розкрив звірячу суть австрійського цісаря та царедворців, міністрів та поміщиків.

Сюжет поеми в'яжеться навколо образу найспритнішого та найхитрішого представника експлуаторського світу – Лиса. Неймовірні крутіства та зради, підступна брехня, шахрайства і вбивства, що їх постійно здійснює хитрий Лис, не лише не викликають покарання з боку верховного правителя, а, навпаки йдуть злочинцеві на користь.

У творі показано абсолютне безправ'я лагідних та беззахисних мешканців звірячого царства – зайців, курей, овець тощо, яких безкарно роздирають і нищать, з яких п'ють кров могутні і всевладні хижаки. Автор гостро і дотепно висміяв хижацьку мораль, суд та інші ідеологічні установи, розкрив духовне убозтво представників експлуаторського ладу.

Слід наголосити, що поема-казка І. Франка «Лис Микита», складаючись із дванадцяти пісень (розділів), кожна з котрих можна розглядати як сюжетно самостійну новелу, є цілісним твором, об'єднаним єдиною ідеєю, спільною системою художньо-зображувальних засобів.

Характер центрального персонажа поеми – Лиса Микити – розкривається не лише в основному сюжеті (виклик Лиса на суд, розправа над ним, зміна гніву на ласку царя Лева і торжество Лиса Микити), а й в сюжетних відступах, у показі героя в минулому, притому в найрізноманітніших і найнесподіваніших ситуаціях. Треба також мати на увазі, що, хоча звірі змальовані за характерними для них ознаками, на них лежить печать антропоморфізму, не якогось штучного, придуманого Франком, а того, що йде з глибини народної уяви, з фольклору.

В народних казках кожен звір наділяється рисами поведінки, що відповідали людському характеру, певному типові людини. І. Франко повністю використав ці особливості фольклору. Але він ще посилив їх, долучивши нові специфічні риси характерів представників звірячого царства, яскравіше індивідуалізувавши образи твору.

Життєвої правдивості, типовості образи поеми досягають завдяки наданню їм національного колориту та відгукові в них злоби дня, живої дійсності. З соціально-побутових картин, поданих у творі, з портретних характеристик, де особливо виразно виступають вирази облич, пози і жести, з неповторних у мовному й інтонаційному відношенні монологів, діалогів, блискучих реплік, з своєрідного пейзажу тощо, вимальовується, як живе, звіряче царство, де першу роль грає найхитріший хапуга – хижак Лис Микита.

Образи поеми виступають з особливою сатиричною силою, коли письменник викриває суспільні вади представників влади.

Іноді автор ніби на мить скидає завісу художньої алегорії, і тоді прицільний вогонь сатири стає ще влучнішим, а слово набирає більш виразної соціальної заостреності:

Що за ряд! Яка держава!
Дурням в ній гонори й слава,
Бідний, слабший хижих лап
Не уйде! [3, с. 64]

Коли ж алегорія і залишається, то вона прозора, і читач без особливих зусиль відгадає справжній підтекст, розуміє соціальний зміст сатирично гострих рядків поеми-казки, значення її образів:

Вбийство, пімста, – се ж є мода
Скрізь загальна у звірів,
І сам цар рабує чисто,
Шле Медведів і Вовків [3, с. 70].

У тому випадку, коли йдеться про звичайні людські слабкості, негативні звички, І. Франко використовує легкий гумор, дотепний сміх.

Місцевого колориту поема-казка набуває завдяки введенню українських географічних назв (згадується місто Львів, містечко Мегерів, річка Черемош, гірський хребет Чоногора, гора Говерла тощо), українських звичаїв і побуту, живої народної мови, приказок, прислів'їв, діалектизмів, стилістичних синонімів тощо. Всі ці художні елементи художник використовує помірно, обережно.

Так, наприклад, показуючи гостювання Борсука Бабая на хуторі Лиса Микити, поет зображує українську кухню, ніби змальовує не бенкет казкових звірів, а справжніх панів:

А як рано повставали,
То гарненько поснідали:
Їли сало з часником,
Потім гусячу потравку,
Закусили ж сю приправку
Ще копченим судаком [3, с. 34].

Народні прислів'я і приказки, що сприяють типізації образів твору, – «Не жди від ворога похвали», гріхи «не варті торби січки», «дурний мов сак», «Об землю лихом вдар», «Гляне – аж молоко кисне», «Прибудь розум – щастя буде» та інші – І. Франко вживає так доречно, включає в текст так непомітно, що вони не виділяються в контекстні фрази, а лише емоційно підсилюють мову.

Для мовної типізації персонажів поеми використовує автор і діалектизми («Іде шляхом хлоп до міста», «Стрику, майте бога в серці», «Не прогнівайся, нанашку», «Домів пусти мя» тощо). Хоча, як показує дослідниця казок І. Франка Я. Закревська, частина діалектизмів «Лиса Микити» вносились не із стилістичною метою, а використовувалась стихійно, відповідно до існуючої тоді літературно-мовної традиції.

Особливо широко користується автор у поемі-казці «Лис Микита» стилістичними синонімами, що вносять новий відтінок у слово, не змінюючи його основного значення. Так, до емоційно нейтральних слів «бити-вдарити» І. Франко добирає цілий ряд експресивно забарвлених синонімів з відтінком просторіччя (гопнути, драти, кропити, періщити, пряжити, лущити, товкти, талапнути, свиснути та ін.), які допомагають створити відповідний емоційний фон, змалювати події в гумористичному світлі.

З метою розкриття соціальної природи зображуваного характеру поет вживає афористичні вислови («Нині, хто рад жить, не схнути, той святим не може бути»; «Наше все життя – війна є, кожен боресь в ній, як знає»; «Смілість виграє в війні» тощо).

Таке саме призначення в поемі професійної чиновницько-бюрократичної, наукової і політичної лексики. В сполученні з народною мовою ця лексика дає можливість яскраво і реалістично змалювати дійсність.

Важливо підкреслити, що сатирично-гумористична поема-казка І. Франка «Лис Микита» спрямована проти найогидніших проявів у людських стосунках – визиску,

гноблення людини людиною, брехні, заздощів, підступності, лестощів, нещирості тощо. Як вказав свого часу Максим Рильський, Франків «Лис Микита» характеризується «явно висловленою гуманістичною тенденцією» [5, с. 367], яка наскрізь проймає твір. І це відрізняє поему І. Франка від багатьох літературних переробок фольклорного сюжету про хитрого Лиса.

Елементи сюжету народної казки про селянина та Біду використав І. Франко у відомій поемі «Вандрівка русина з Бідою» (1893). Русин об'їжджає з Бідою мало не всю Галичину – багато сіл, міста Снятин, Самбір, Коломию, Перемишль, Дрогобич, Борислав. Потрапляє він також в Чернівці на Буковину. І скрізь Біді пособляють пани, підпанки, клерикали, «москвофіли», посли і бурмістри. Виявляється, що в Біди є сестри і в царській Росії, і в Америці.

В дотепній сатиристично-гумористичній казці «Вандрівка русина з Бідою» І. Франко в алегоричному образі Біди втілює весь соціальний і національний гніт, що панував у тогочасній Західній Україні. Поет викриває і таврує тут здирство, визиск, висміює «угодовство» місцевих політичних партій з цісарським урядом, засуджує зраду інтересів народу псевдопатріотами тощо.

Своєрідність поеми-казки «Вандрівка русина з Бідою» полягає в тому, що в ній казкові ситуації перемежуються з цілком реальними, взятими з життя сучасної поетові Західної України. І. Франко називає справжні прізвища осіб і дійсні факти. Комізм викликається здебільшого тим, що «поважні» події подаються в зниженому тоні. Для цього добирається відповідна знижена лексика, просторічні вислови тощо:

А як стали в Перемишлі,
Русинові очі блисли,
Веселіше відітхнув,
Добру новину почув.

Розняв рота й дивується:
Твердий з м'яким цілується,
Антонович і Горбаль
Аранжують руський баль.

...Пита русин: «А де ж Пелеш?»
Біда каже: «Що ти мелеш?
Хіба місце владиці
Тут при танцях, музиці?» [3, с. 122-123].

Взявши з народної казки про Біду і селянина лише окремі моменти композиції, деякі образні деталі, І. Франко створив цілком оригінальний твір, що відобразив реальне життя тогочасної Західної України, викривав і засуджував його негативні сторони.

Франкові поеми-казки на сюжети з фольклору «Лис Микита», «Вандрівка русина з Бідою», «Абу-Касимові капці», «Коваль Бассім» та інші були значним кроком у розвитку української гумористично-сатиричної поезії кінця XIX – початку XX століття. Вони розширили ідейно-тематичні межі української літератури цього періоду за рахунок вітчизняного і зарубіжного фольклору, збагатили жанр української поеми.

І. Франко органічно переосмислив фольклорні теми і сюжети, наблизив їх до сучасності, надав місцевого колориту, зробив їх, за висловом самого поета, «народним добром». Гармонійно поєднуючи традиційні засоби фольклорної поетики і художні надбання сучасної української і світової поезії, він створив неперевершені зразки сатирико-гумористичної поеми, що стали класичними в українській літературі.

Список використаної літератури

1. Закревська Я. В. Казки Івана Франка. Мовно-художній аналіз / Я. Закревська. К.: Наукова думка, 1966.
2. Іван Франко. Лис Микита / І. Франко, Львів, 1896.
3. Іван Франко. Твори в 20 т. / І. Франко – Т. 12. – К.: Держлітвидав України, 1955.
4. Каспарук А. А. Українська поема. Ідеї. Теми. Проблеми жанру/ А. А. Каспарук. – К.: вид. Наукова думка, 1973.
5. Рильський М. Наша кровна справа. Статті про літературу / М. Рильський. – К., Держлітвидав України, 1959.
Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2012 р.

L. Magas

USE OF THEMES FROM FOLKLORE IN IVAN FRANKO

The article deals with Ivan Franko's poems-fairy tales based on the folklore, which made a significant leap in the development of Ukrainian humor and satire poetry at the end of XIX – the beginning of XX century. They broadened the idea and thematic bounds of Ukrainian and foreign literature of abovementioned period owing to home and foreign folklore, enriched the genre of Ukrainian poem.

УДК 821.111'05-311.2.09(045)

Н. В. Мараховська

НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ РОМАНУ РЕЙЧЕЛ КАСК «ARLINGTON PARK»

Статтю присвячено дослідженню наративної стратегії роману Рейчел Каск «Arlington Park», пріоритетом якої є гетеродієгетичний тип оповіді, функціонування імпліцитного наратора, змінна фокалізація та психологізм. Розглянуто механізми утворення наративної структури твору, а саме: взаємопроникнення сюжетного та психологічного наративу, поєднання комічного і трагічного, акцентуація певних художніх деталей, риторичність, моральний конфлікт.

Ключові слова: роман, автор, персонаж, наративна стратегія, наративна структура.

На сучасному етапі розвитку літературознавства актуальними є дослідження наративних стратегій письменників для того, щоб не просто здійснити формальний аналіз їх творів, а, як стверджував М. Гнатишак, «охопити історичний, соціологічний, психологічний, словом, звернений на позамистецькі моменти, аспект» [1, с. 29]. Відзначимо, що останнім часом зріс інтерес учених до вивчення наративних стратегій не тільки українських авторів, але і зарубіжних. Так, наприклад, О. Петрусь зазначає, що «аналіз наративних стратегій, властивих художнім творам сучасних англійських письменників, дозволяє зрозуміти особливості стилю художнього мислення, яке унаочнює духовні орієнтири сучасної людини» [5, с. 3].

Як свідчить аналіз останніх літературознавчих досліджень, зокрема наукових праць О. Кудінової [2], В. Остапчук [4], О. Петрусь [5], М. Цехмейструк [7] та інших, наративну стратегію твору можна визначити у вузькому сенсі – як сукупність наративних процедур, і в широкому – як животворящу систему, здатну породжувати нові смисли, передавати бачення письменником світу і розуміння себе. Поділяємо

точку зору дослідниці В. Остапчук, яка вважає, що наративна стратегія відбиває цілісність художньо-філософської концепції автора [4, с. 3].

Твори сучасної британської письменниці Рейчел Каск є маловідомими українському читачеві, оскільки відсутні їх переклади на українську мову. Крім того, творчість Р. Каск в наративному аспекті досліджено, на наш погляд, недостатньо. Серед невеликої кількості розвідок зарубіжних учених, які звертались до вивчення наративної організації творів письменниці, відзначимо праці Л. Апігнанесі [8], Г. Голкомба [11], Л. Елман [10], Дж. Ласдуна [12], та інших.

Метою статті є вивчити особливості наративної стратегії роману Р. Каск «Arlington Park» («Арлінгтонський парк»). Відповідно до мети, **завданням** дослідження є проаналізувати даний твір, образи персонажів та визначити механізми утворення його наративної структури.

Роман «Arlington Park», за який письменниця отримала премію Orange у 2007 році, посідає чільне місце в сучасній британській прозі. У ньому простежується паралель із романом Вірджинії Вулф «Mrs. Dalloway» («Місіс Деллоуей»). У зв'язку з цим доречною є думка С. Сушко про те, що «психологізм сучасної англійської прози маніфестує себе переважно у дискурсі «плину свідомості», запроваджену Дж. Джойсом, В. Вулф, Дороті Річардсон, як провідний різновид психологічного дискурсу» [6, с. 144].

Для обох романів характерними є синтез експліцитного й імпліцитного змістів, поєднання теперішнього та минулого («тут і там»), самоусунення автора-оповідача, психологізм із застосуванням дрібних деталей, відчуттів, невербальних засобів (жестів, міміки), елементи психоаналізу («плин свідомості»). Проте, у романі «Arlington Park» на відміну від «Mrs. Dalloway», описано життя не однієї, а п'яти жінок протягом одного дощового дня. Глави роману нагадують новели – кожна має свою героїню та завершену історію. Як вказує сама письменниця, однією з провідних тем у творі є тема справедливості в людських стосунках як у сімейному житті, так і в суспільстві взагалі.

Усі жінки – персонажі роману – заміжні, забезпечені, мають дітей та мешкають у передмісті Arlington Park. Вони добровільно обрали такий спосіб життя, кожна з них ідентифікує себе передусім із роллю дружини та матері, але усі вони є глибоко нещасними, розчарованими, втомленими від щоденних домашніх обов'язків. Їх негативний емоційний стан виявляється по-різному. Так, Джуліет (Juliet), яка могла б стати видатним професором або письменницею, пожертвувала кар'єрою заради сім'ї.

She had never expected to find herself here, where women drank coffee all day and pushed prams around the grey, orderly streets, and men went to work, went there and never came back, like there was a war on... [9, с. 8]

Незадоволеність Джуліет власним життям, домінуючою позицією її чоловіка в сім'ї проявляється в нічних кошмарах, пов'язаних з її волоссям. Уві сні вона відчуває пригніченість та страх від того, що не може нічого вдіяти, і при цьому – байдужість та безпорадність чоловіка:

Juliet Randall parted her hair before the mirror and there it was: a thing like a cockroach, three inches long and two across, embedded in her scalp, waving its legs triumphantly. She showed it to her husband. Look, she said, look! She bent her head forward, still holding aside her hair. Benedict looked. Oh, how it inched! How revolting it was, how unbearably revolting! Was there no way of getting it out? Her husband didn't seem to think so. He was evidently glad the thing hadn't decided to make its nest in his hair. Do something! [9, с. 6]

Аманда (Amanda) – справжня перфекціоністка. Намагаючись подолати депресію, вона з головою поринає в хатні справи:

There were crumbs there, and a smear of butter, which James had left behind like the

small, modest mark of his indelible masculinity. She put on her yellow rubber gloves and with an aerosol gun of Flash she annihilated it. [9, с. 59]

Позиціонування себе як ідеальної господині, ніби докоряючи цим іншим, призводить до того, що знайомі починають її уникати:

She had asked people back for coffee before, but it always seemed that her invitation to Western Gardens had the effect of reminding them how much else they had to do; that her suggestion of coffee spoke to them reprovingly of all the other coffees, awoke in their consciences a shamed awareness of how much time they had spent drinking coffee when they might have been doing something more productive. [9, с. 87]

Соллі (Solly), вагітна вчетверте, переймається за свій зовнішній вигляд, здається собі непривабливою, товстою і в материнстві ніби втрачає почуття власного «Я»:

It wasn't that she and Martin needed money, in the sense of desperation. It was more that everything she, Solly, did, cost it; and once you started to think about it like that, you became sensitive. You saw yourself in a kind of freefall, uncontrolled, expanding and expanding into a great, expectant precariousness. Once Solly had felt powerful in her expansiveness, but now, pregnant for the fourth time, she felt aerated, overblown, while Martin seemed correspondingly to harden into a lean, vertical masculinity. [9, с. 110]

Соллі намагається відтворити свою втрачену жіночність оригінальним способом. Вона веде внутрішню боротьбу зі своєю квартиранткою-італійкою Паолою, котра залишила дитину чоловікові. Соллі засуджує її та водночас заздрить. Для того, щоб довести свою жіночу перевагу, Соллі потайки риється в білизняних ящиках і шафах своєї «опонентки», намагаючись знайти щось компрометуюче.

Мейсі (Maisie) переконує чоловіка переїхати в передмістя з Лондону, але потім жалкує про це. Роль зразкової господині їй не вдається. Крім того, її дратує система цінностей представників середнього класу суспільства, серед яких вона живе, а саме – надмірне споживацтво. За це Мейсі сама себе вважає винною:

She felt she could have supported this nothingness, could have borne it and swallowed its dark information, if only there were something else, something elsewhere: if there were snow on Mount Kilimanjaro, for instance, she could have claimed her portion of insignificance and gone quietly in the knowledge that a righteous world of nature, of truth, survived her own incompetence. [9, с. 161]

В результаті постійної напруги Мейсі несподівано виплескує гнів на власну дитину:

Earlier in the afternoon, Maisie had thrown Elsie's lunchbox at the kitchen wall, where it burst like a firework and sent up a great fountain of wrappers and crumbs and sandwich crusts that pattered slowly down on the worktops. Elsie and Clara watched her do this with a certain confused admiration, until she shouted at them "You're ruining my life! You're ruining my life!" [9, с. 180]

Кристин (Christine) є центральним персонажем роману. Її образ співпадає із образом місіс Делловей В. Вулф. Кристин вважає, що цілком заслужила своє багатство і тому їй не має турбувати доля інших людей:

"The thing is," [Christine] said, "we're all so different, aren't we? You've just got to steer your own course. That's all you can do really, is steer your own course through it and not think too much... We're all so lucky – wouldn't it be a waste if we spoiled it by worrying all the time about people who are less lucky than us? The fact is, it isn't our fault that people are dying of starvation." [9, с. 206]

Кристин є задоволеною життям, самовпевненою, іноді навіть черствою, водночас вона і неприємна, і чарівна. На нашу думку, вона більше, ніж інші персонажі, уособлює дух Arlington Park, у якому мешкають представники середнього класу:

It was this sense of order that allowed life in Arlington Park to be what it was. You had

to have the professors and the politicians, the clever and the rich; and equally, she supposed, you had to have the starving millions, God help them. You had to have the top and the bottom for the middle to become possible. [9, с. 207]

Усі героїні зустрічаються на званому вечері у Кристин, яка намагається їх об'єднати, і цей останній епізод є кульмінацією твору, оскільки саме в цей час загострюються їх внутрішні конфлікти та гендерні відмінності. Лише Кристин здається веселою, безтурботною, але це тільки маска, за якою вона приховує депресію та обурення на чоловіка. Алкоголь для неї стає засобом подолання негативних емоцій і вона радить іншим любити життя:

"You've got to love life," she said blearily. "You've got to love just – being alive." [9, с. 255]

Вивчення змісту роману та аналіз образів персонажів дає змогу визначити особливості наративної стратегії та, відповідно, механізми утворення наративної структури твору.

По-перше, для наративної стратегії роману характерним є гетеродієгетичний тип оповіді, при якому розповідь ведеться від третьої особи. Роман починається з опису дощу над Арлінгтонським парком, а шум дощу порівнюється з гучними оплесками:

It was as if a great audience were applauding. Louder and louder it grew, this strange, unsettling sound. It filled the night: it rattled the windows and made people turn beneath their covers and children cry in their sleep. It made them feel somehow observed, as if a dark audience has assembled outside and were looking in through the windows, clapping their hands. [9, с. 5]

Доцільно зазначити, що мотив дощу стає центром усього твору, а дощова погода, відповідно, визначає песимістичний настрій персонажів, впливає на їх внутрішній світ, почуття, переживання. Цікавим є те, що після дощу звук крапель, які падають з дерев, порівнюється з веселим гомоном дітей, які вийшли на прогулянку з матерями в парк. Сонце світить у романі недовго, тому і так мало приємних моментів у житті персонажів.

По-друге, сама авторка виступає як імпліцитний наратор, який не виявляє себе в романі, не звертається до читача і не дає оцінок подіям та вчинкам героїв, але за допомогою певних принципів організації твору, стилістичних прийомів відчувається її присутність. У зв'язку з цим заслуговує особливої уваги принцип органічного поєднання авторкою «трагічного» і «комічного», який відбиває її ставлення до подій та персонажів. Цей принцип виявляється в дещо абсурдному зображенні героїв, які знаходяться ніби в пастці, а також у наявності гіпербол, чорного гумору в їх мовленні, діях. Так, Джуліет час від часу згадує жінок, яких вбили власні чоловіки, і вважає, що її чоловік, Бенедикт, теж її вбив (маючи на увазі як особистість):

Actually, I'm dead. I was murdered a few years ago, nearly four years ago to be exact... My husband Benedict murdered me. He was very gentle about it; it didn't really hurt at all. In fact, I hardly knew it was happening. [9, с. 35]

За цією гіперболізацією, котра на перший погляд, має комічний ефект, насправді криється трагізм сімейних стосунків. Образившись на чоловіка, який не зміг захистити її на званому вечері від невдалих жартів господаря, Джуліет дійшла висновку, що всі чоловіки – вбивці:

They take a woman, and little by little they murder her... [9, с. 252]

Гіперболізація також присутня в описі дій Аманди, яка разом із чоловіком повністю зосереджена на усуненні внутрішніх стін у будинку, і саме це, а не виховання дитини приносить їм справжнє задоволення:

Their conversations on the subject of knocking through were so numerous and so energetic ... that the walls seemed almost to fall down by themselves... [9, с. 59]

По-третє, особливістю нарративної стратегії роману є змінна фокалізація. Перехід від однієї героїні та її родини до іншої забезпечує зміну подій та сприяє цілісному осмисленню проблемно-тематичного навантаження роману. Відзначимо акцентуацію автором художніх деталей як важливий механізм утворення нарративної структури роману. Кожна героїня ідентифікується з власною домівкою, зокрема з певною кімнатою, речами. Наприклад, Мейсі «зазнає поразки» на кухні і тому ставиться до неї, як до неприємної людини, з якою не вдалося порозумітися:

She has a kitchen she cannot bear to enter and companions she feels nothing for... The kitchen was like a person with whom she had tried to get on and failed. [9, с. 165]

Роман наповнений дрібними деталями, які пов'язані з рутинними справами персонажів – випити каву вранці, відвести дітей до школи, зробити покупки в торговельному центрі тощо, і водночас демонструють замикання кола проблем, затягування героїв у моральну пастку.

По-четверте, суттєвою ознакою нарративної стратегії роману є психологізм. При цьому механізмами утворення нарративної структури виступають взаємопроникнення сюжетного та психологічного нарративу, риторичність та моральний конфлікт.

Поєднання сюжетного та психологічного нарративів виявляється в тому, що разом із описом подій та ситуацій ми спостерігаємо «плин свідомості» – репрезентацію роздумів і почуттів персонажів, їх внутрішнє співставлення свого способу життя зі своїми бажаннями. Не дивлячись на індивідуально-психологічні відмінності жінок-героїнь, їх об'єднує відчуття несвободи та самотності, і кожна з них шукає своєрідного захисту, компенсації в різноманітних видах діяльності: Джуліет навчає дівчат із забезпечених сімей, веде в школі літературний клуб, ідентифікуючи себе із сестрами Бронте і поринаючи в світ фантазій; Аманда робить ремонт і відчуває себе вільною сідаючи за кермо автомобіля; Соллі стежить за незаміжніми квартирантками, щоб зрозуміти, які принади вільного життя вона втратила; Кристин витрачає гроші, слідкує за модою, приймає гостей, пише до місцевої газети.

Риторичність у романі пов'язана із роздумами персонажів про те, що їх життя могло б скластися зовсім інакше, а також про те, як їм побудувати майбутнє, чи є важливим кохання. На жаль, ці питання залишаються відкритими:

«We're all building the future in our way, aren't we?» she said...

«What about love?» said the elf...»Is it important? Does it have any importance, in all this future-building frenzy of activity?»

«Why would anyone need to know that?» she said. [9, с. 255]

На нашу думку, моральний конфлікт у романі пов'язаний саме з любов'ю, коханням. Як стверджує мати Кристин, сім'я – це дерево любові. Кого ж люблять ці жінки? Любов у них часто відсутня або, як було сказано вище, замінюється чимось іншим. Джуліет зізнається собі, що не кохає чоловіка, але любить літературу. Бабуся, вмираючи, назвала онучку Аманду байдужою та холодною. Проте Аманда здатна любити, наприклад, власну Тойоту. Кристин, мабуть, єдина з жінок, хто дійсно любить Arlington Park. Кого або що любить Соллі – незрозуміло, оскільки вона глибоко зосереджена на власному психологічному стані. Мейсі кохає чоловіка, але їй важко йому це показати:

She felt an almost unbearable sense of his reality, of his life and of the task, her task, of keeping these representations of him together, making them continuous. That was love, that work of deciphering and interpolating and testifying: to bear witness to something in its entirety, that was love. [9, с. 198]

Найгостріший моральний конфлікт відбивається в суперечливому ставленні жінок-персонажів до власних дітей, яке проявляється то в спалахах роздратованості, то в нападах надмірної любові:

«Ella,» says Christine to her child, «if you don't shut up I'm going to rip your tongue out of your throat.» [9, с. 210]

«I'd much rather stay here with you,» Maisie said, because in a way it was true... «We're going to a dinner party.» «Oh.» She thought again. «Are you going to like it?» «I like you,» Maisie said, picking up her small, dense, fleshy body and plunging her face into her neck. «You're the only thing I like.» [9, с. 201]

Такий конфлікт пояснюється фізичним та моральним виснаженням жінок, їх нестабільним емоційним станом, нереалізованістю в суспільній та професійній сфері.

Таким чином, при аналізі роману Рейчел Каск «Arlington Park» за допомогою таких механізмів, як взаємопроникнення сюжетного та психологічного наративу, поєднання комічного і трагічного, акцентуація певних художніх деталей, риторичність, моральний конфлікт виявлено такі особливості наративної стратегії твору, як гетеродієгетичний тип оповіді, функціонування імпліцитного наратора, змінна фокалізація та психологізм. Вивчення наративної стратегії дає змогу визначити провідну ідею роману – дилема сучасної жінки: поєднання традиційної ролі дружини, матері та самореалізації в кар'єрі; очікування від чоловіків відповідальності за матеріальний добробут сім'ї та, водночас, більш активної участі у вирішенні побутових питань та вихованні дітей, розуміння і підтримки.

Перспективами подальших розвідок у цьому напрямі є дослідження особливостей наративів Рейчел Каск на матеріалі інших її творів з метою отримання цілісного розуміння її наративної стратегії.

Список використаної літератури

1. Гнатишак М. Історія української літератури. Книжка перша / М. Гнатишак. – Прага: Вид-во Юрія Тищенка, 1941. – 132 с.
2. Кудінова О. І. Поетика прози Марселя Паньоля : автореф. дис. На здобуття наук. Ступеня к-та філол. наук : 10.01.05 / О. І. Кудінова ; Київ. нац. лінгв. ун-т. – К., 2003. – 17 с.
3. Мараховська Н. Проблема особистісно-рольової ідентичності на матеріалі оповідання Рейчел Каск “After Caravaggio's Sacrifice of Isaac” / Н. Мараховська // *Studia methodologica* : зб. наук. пр. – Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2011. – Вип. 32. – С. 164-168.
4. Остапчук В. В. Наративна стратегія в романах-епопеях С. Жеромського «Роріоу» і Л. Толстого «Война и мир» : компаративний аспект : автореф. дис. На здобуття наук. ступеня к-та філол. наук : 10.01.05 / В. В. Остапчук; ТНПУ ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2011. – 22 с.
5. Петрусь О. В. Особливості наративної стратегії в біографічній прозі Пітера Акройда : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к-та філол. наук : 10.01.04 / О. В. Петрусь. – Дніпропетровськ. нац. ун-т. – Дніпропетровськ, 2008. – 20 с.
6. Сушко С. А. Нові риси психологізму в сучасній англійській прозі / С. А. Сушко // *Актуальні проблеми іноземної філології : Лінгвістика та літературознавство* : зб. наук. пр. – Бердянськ : БДПУ, 2010. – Вип. 5. – С. 143-152.
7. Цехмейструк М. Наративна стратегія Уласа Самчука у діалогії «На білому коні» та «На коні вороному» / М. Цехмейструк // *Історико-літературний журнал*. – Одеса : Одеськ. держ. ун-т ім. І. І. Мечнікова, 2007. – № 14. – С. 349-358.
8. Appignanesi L. Aftermath : On Marriage and Separation by Rachel Cusk : review [Електронний ресурс] / L. Appignanesi // *The Telegraph*. – 2012. – Режим доступу : <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/9115603/Aftermath-On-Marriage-and-Separation-by-Rachel-Cusk-review.html>. – Назва з екрану.
9. Cusk R. *Arlington Park* / R. Cusk. – London : Faber and Faber, 2007. – 256 p.

10. Ellmann L. Review : Rachel Cusk's «Arlington Park» – Culture – International Herald Tribune [Електронний ресурс] / L. Ellmann // The New York Times. – 2007. – Режим доступу : <http://www.nytimes.com/2007/01/26/arts/26iht-ibriefs27H.4355670.html>. – Назва з екрану.
11. Holcombe G. A Dispassionate Look Into the Lives of Five British Women [Електронний ресурс] / G. Holcombe // The California Literary Review. – 2007. – Режим доступу : <http://calitreview.com/253>. – Назва з екрану.
12. Lasdun J. Disparate housewives [Електронний ресурс] / J. Lasdun // The Guardian. – 2006. – Режим доступу : <http://www.guardian.co.uk/books/2006/sep/16/featuresreviews.guardianreview>. – Назва з екрану.
Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2012 р.

N. Marakhovska

THE NARRATIVE STRATEGY OF THE NOVEL «ARLINGTON PARK» BY RACHEL CUSK

The article is devoted to investigating the narrative strategy of the novel «Arlington Park» by Rachel Cusk, in which the priority is given to heterodiegetic type of narration, functioning of an implicit narrator, alternating focalization and psychologism. The mechanisms of moulding the narrative structure of the novel, such as interpenetration of anecdotal and psychological narratives, combination of comic and tragic elements, accentuation of certain artistic details, rhetoricism and moral conflict have been considered.

УДК 821.161.2-143

І. В. Мельничук

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЛЮБОВНОГО ДИСКУРСУ У ПОЕЗІЇ ГАННИ ЧУБАЧ

У статті розглядаються інтертекстуальні та контекстуальні концепти любовного дискурсу інтимної лірики Ганни Чубач. Зокрема, увага приділяється використанню автором у текстах ремінісценцій народнописенної творчості, класики вітчизняної та світової лірики, а також формуванню певного типу ліричної героїні як Жінки – втілення життєдайного та руйнівного первнів.

Ключові слова: інтертекстуальність, інтимна лірика, любовний дискурс.

На сучасному етапі розвитку літературознавства актуально звучить проблема міжтекстової взаємодії у сфері художнього дискурсу, що становить основу інтертекстуальних досліджень. Щодо визначення «інтертекстуальності», то воно може видозмінюватися залежно від теоретичних і філософських передумов, якими керується кожний учений. Існує цілий ряд трактувань даного терміну. Вперше його було вжито Юлею Крістєвою у статті «Бахтін, слово, діалог і роман» (1967). Поштовхом для цього послужила у свою чергу праця М. Бахтіна «Проблеми змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості» (1924). Дещо пізніше вчений розробив теорію поліфонічності тексту, у центр якої поставив поняття «чужого слова». Він доводив, що кожний вислів є ланкою у ланцюгу і поза його межами не може бути вивчений. Окрім цього, в основі досліджень М. Бахтіна лежить ідея «неоднорідності тексту» і наявності декількох «текстів у тексті». Теорія основоположників постструктуралізму і постмодернізму (Ж. Дерріда, М. Фуко, Р. Барт, Ю. Крістєва та ін.), завдяки

дослідженням яких і набув поширення термін «інтертекстуальність», у багатьох аспектах співзвучна вченню російського дослідника.

Розпочинаючи процес зчитування чужих, найрізноманітніших культурних дискурсів у тексті аналізованого твору, ставимо завданням виявити і зафіксувати усі доступні сприйняттю діалогічні зв'язки текстуального масиву поезії Ганни Чубач з іншими художніми текстами минулих та сучасних йому епох. Текстовий матеріал вказує на напрямок розгортання діалогічних зв'язків з іншими культурно-історичними площинами, зокрема, одним з найбільш яскравих бачиться *любовний дискурс*. Під цим поняттям розуміємо комплекс соціокультурних – літературно-мистецьких, громадсько-політичних, світоглядно-філософських – ідей і традицій, трансформованих у площину інтимної лірики XIX-XX ст.

Першу в людській культурі філософію кохання, яка згодом стала джерелом для більшості любовних теорій, створив Платон. Античний філософ висловив думку, що таємницею будь-якого кохання є туга за вічністю, прагнення людини протистояти руйнівній дії часу.

Під впливом страху смерті людина намагається продовжувати себе в іншій істоті. За Платоном, поява статі – це розрив у первісній, єдиній і могутній природі, порушення андрогенного образу, розщеплення цілісності на чоловічу й жіночу половини, які все життя прагнуть об'єднатися.

Платонівські ідеї в науці про кохання продовжили й розвинули філософи християнсько-ідеалістичного спрямування В. Соловйов і М. Бердяєв. Для Соловйова кохання символізує повноту життя індивідуума й особисте безсмертя. М. Бердяєв у структурі кохання виокремлює таку складову, як метафізичний жах, пов'язаний із таємницею особистості, з глибокою відмінністю чоловічого і жіночого начал, з невідповідністю між первинним захопленням і реалізацією любові у повсякденному житті, з її таємничим зв'язком із смертю.

Подібно до Платона З. Фройд особливе місце надає інстинкту життя, його прагненню тривати до безконечності в Еросі. Сили Еросу змагаються з інстинктом смерті, прагненням живої матерії повернутися в більш простий, неорганічний стан, з якого вона колись виникла. Фройд бачить у сексуальній енергії космічний потяг до єднання.

В Україні філософія кохання набула специфічних національних рис. Сформований протягом століть етнічний емоційний психотип українця, у якому величезну роль відіграє почуттєвість, перевага надається духовності над тілесністю, визначає й переживання любові. Тому в центрі уваги дослідників українського кохання завжди було серце. Саме Г. Сковорода був першим, хто обґрунтував «філософію серця».

Любов до власного Я нероздільно пов'язана з любов'ю до іншої істоти. Це справжня любов – це вираження і створення передбачає турботу, повагу, відповідальність і знання. Це не афект у розумінні направленості чиеїсь дії, а активна боротьба за розвиток і щастя дорогої людини, що витікає із самої здатності любити. Якщо індивід в змозі любити творчість, він любить також і себе, якщо він любить тільки інших, він не може любити взагалі.

Вже у першій своїй збірці «Журавка» (1970) Ганна Чубач декларує певний тип ліричної героїні: її Жінка постає у всій своїй природній красі і могутності. Вона – як неприборкана водна стихія, яка несе «неспокій/ І нерозхлюпані печалі» [1, с. 50]. Жіноча істота тлумачить як поєднання двох протилежних первнів – світлого, що народжує, дарує життя, множить красу і гармонію світу, і іншого – темного, руйнівного, яке несе смерть усьому живому: «Не вір, що жінка – наче квітка./Яка пелюститься красою, – /Я можу бути непривітна, /Я можу вдарити грозою...» [1, с. 50]

Повернути грізну Богиню у «позитивний стан», втихомирити її може тільки кохання: «Я лиш тоді покірна й тиха,/ Коли любов моя зі мною» [1, с. 50]. Кого ж здатна покохати велична Богиня, хто буде їй до пари? Безперечно, гідного себе за силою і міццю, так само нестримного і некерованого – стихію. Це стихія повітря, що є протилежною водній. Так у поезії «Пожежа» (зб. «Журавка», 1970) єднання ліричної героїні з коханим-Вітром породжує «тремтіння сонця на вечірнім стині» [1, с. 58]. Вони – уособлення енергетичних потоків антагоністичних Ін та Ян («од його втіхи і од мого суму»), їх кохання так само вільне і непередбачуване, горить полум'я почуттів: «Пожежа скрізь – водою не згасити. / Але мене спалити не повинна, / Бо я ще маю вітер долюбити. / Такий прудкий – не втримати нікому: / Сьогодні є, а завтра – вже немає. / То радість лле, то наганяє втому...» [1, с. 58]

В останніх двох рядках поезії образ коханця-стихії несподівано олюднюється: «Мій вітер має на чолі задуму, / Ласкаві руки і зіниці сині...» [1, с. 58].

Схематично накреслений у «Пожежі», образ коханого-стихії більш детально розкривається у поезії «Спраглий вітер» (зб. «Жниця», 1974). Спостерігається очевидний паралелізм у межах схеми «стихія // людина». Серед погожої літньої днини раптом знявся сильний вітер, розніс таємниці закоханих по всіх усюдах, наклав пилюкою-поговором, віщуючи початок зливи життєвих негараздів: «Наші наміри нехитрі/ Між деревами розніс. / Між дерева, поміж люди. / Ще й пилюкою наклав. / Я сказала: «Злива буде» [2, с. 52].

Образ Вітру-людини підкреслено чуттєвий, майже еротичний, увага фокусується на промовистих деталях – сильних руках, чуттєвих губах, звабних очах: «Руки – бронзою налиті, / Губи – соком черешень./ У зіницях-оксамитах / Вперта впевненість лишень» [2, с. 52]. Коханий наділений гордою, незалежною вдачею, і водночас він вільний, як вітерець, його не втримаєш «у жмені». Тому Вітер-коханий такий впевнений у собі і недбалий у ставленні до ліричної героїні, на її спроби з'ясувати, що він до неї відчуває, той тільки посміхається і ...курить. Запаливши почуття жінки – «і відкрив гарячу душу, / Серце навпіл розколов» – він щезає безслідно. Але стихія – амбівалентна, вона не розрізняє добро і зло, оскільки в її природі вони відсутні. І тим більш болючою видається ліричній героїні його бездумна жорстокість – важко кохати стихію: «Всі прикриті болі витряс / На мої щасливі дні... / І повірити примусив. / А повірила – пішов. / Він пішов. Сльози не витер. / Слід згубився на землі [2, с. 52].

Так само нестримною язичницькою енергією наділений образ коханого у поезії «Лель» (зб. «Жниця», 1974). У міфології давніх слов'ян Лель відомий як бог любовної пристрасі, він є сином богині кохання і краси – Лади, а краса, як відомо, породжує пристрась. Особливо яскраво почуття, викликані Лелем, спалахували навесні та під час свята Івана Купала. Поезія цілком витримана у стилістиці народної пісні, з характерними для неї паралелізмами: «Гарбузиння – коле, / А барвінок – в'ється. / Хочеться на поле, / Але не встається» [2, с. 54]. Отже, Лель виступає як своєрідна ремінісценція образу Еросу – стихійної сили кохання.

Окрім того, очевидним видається магічно-ритуальний дискурс поезії. Пристрасть ліричної героїні має акцентовано еротичний характер: «Через тебе, Лелю, / Через тебе, любий, / Ця холодна стеля / І гарячі губи»; «Серце обпікали / Твої очі карі»; «Чогось мені, Лелю, / Нині в боці коле» [2, с. 54]. І саме воно – по-язичницьки розкуте еротичне чуття – напряму пов'язане з вегетаційною енергією рослин, провокує їх на буяння, розвиток, закликає плодючість. Особливого значення набуває рослинний концепт *коноплі*: «Конопельки брала, / Як набігла хмара – / Серце обпікали / Твої очі карі [2, с. 54].

Коноплі, що можуть, як вважалося, впливати на інфернальних істот чи пов'язаних з ними людей, мають амбівалентну семантику. З одного боку, конопляними стеблами

підперезувалися під час Купала для того, щоб відьма не зашкодила; конопляним цвітом, як вірили, навіть можна зачарувати відьмину корову; за допомогою полотна, витканого з конопель, можна побачити біса у вихорі. З коноплями як сільськогосподарською рослиною, що нею опікувалися жінки, могли в певних контекстах пов'язуватися еротичні алюзії, що є, зокрема, характерним для низки весільних пісень. Вегетативна сила рослини з подібною семантикою, символічно активізована під час виконання певних обрядових дій, повинна була надавати їм надзвичайної дієвості, отже, поява конопляного насіння у ворожінні про заміжжя також не випадкова. У зв'язку з цим закономірна і поява в андріївському «засіванні» лляного і конопляного насіння як продукту з магічними властивостями. Таким чином констатується і зворотній зв'язок «рослина-людина» – рослина слугує медіатором шлюбної активності людини, як наслідок – знемагаюча від пристрасті лірична героїня.

Базовими є рослинні концепти й у поезії «Налетіло в сіни листячка осіннього» (зб. «Жниця», 1974). Структурно поезія являє собою три восьмирядкові строфи. Домінуючим образом поетичного твору є образ осіннього листа, що його вітер накидав у сіни, тут листя – образ колишнього почуття: «Я ж його не вимету, / Я ж його не викину – / За вчорашнім вечором / Серденько болить» [2, с. 69]. У такому потрактуванні концепт осіннього листа являє собою виразну ремінісценцію стрижневого образу ліричної драми Івана Франка «Зів'яле листя»: «Розвійтеся з вітром, листочки зів'ялі, / Розвійтеся, як тихе зітхання! / Незгоєні рани, невтишні жалі, / Завмерлеє в серці кохання» [3, с. 124].

Подаючи персоніфікований образ Дня, що втомлено сидить на призьбі, письменниця формує космогонічну міфологему Оселі, своєрідного міфічного дому стихій, куди можуть завітати День і Ніч, де мешкають небесні світила. Цей дім належить ліричній героїні, успадкований нею від матері – Хазяйки, що тримає у дійниці вітри; тепер Хазяйкою стихій виступає лірична героїня. Визначальним також є концепт стежки, що веде *від* порога, знаменуючи тим потяг героїв до блукань: «Від порога стежечка / Рівною мережкою / На дорогу вивела / Сліди...» [2, с. 69]. Знаменно, що чоловічі сліди спрямовані не в бік оселі Хазяйки, а навпаки – *від* неї, таким чином, чоловіки ліричній героїні – зайди, блукальці, жоден з них не затримується у її міфопросторі. Образ чоловічих слідів диференційовано на основі антитези й парадоксу, коли коханий виявляється зрадливим, а байдужий ліричній героїні – вірним їй: «Перший слід – від милого, / Любого й зрадливого. / Другий – од нелюбого, / Вірного мені...» [2, с. 69].

Слід відзначити також наявність у поезії ремінісценції народнопісенного мотиву покривання листом слідів об'єкту кохання. Тут очевидною є фетишизація відбитків ніг обоженюваної істоти, бажання зберегти їх недоторканими, що може тлумачитися як своєрідний обряд любовної магії: «Ой піду я в лісочок / Та вирву кленовий листочок, / Та прикрию слідочок, / Де дружина походила!» [4, с. 83].

Взагалі, у площині поетичного тексту виразно прочитується дискурс народнопісенної традиції через ремінісценції наступних мотивів:

- наявність персоніфікованих образів: «А на призьбі втомлено / Білий день сидить» [2, с. 69];
- закликання на допомогу природні стихії: «Ой вітри осінні, / Не летіть у сіни» [2, с. 69];
- походження стежкою, де вже пройшов об'єкт захоплення;
- покривання листом сліду коханого або коханої.

Цікавою в любовному дискурсі видається також лірична мініатюра «І вогник, і дим» (зб. «Небесна долина», 1993). Поезія вражає сконденсованістю напруги, чотири

лаконічні строфи становлять ніби «верхівку айсберга», приховуючи у підтексті цілу гаму невисловлених почуттів. Оригінальною є і поетична форма: твір являє собою діалог між ліричною героїнею і ліричним героєм-коханцем – серія розгорнутих запитань і лаконічних відповідей. Безсумнівним видається також наявність еротичного дискурсу – перед читачем розгортається «сцена в ліжку»: «На білій подушці – смаглява рука. / І вогник цигарки – печальний» [5, с. 280]. Стосунки коханців явно знаходяться у фазі спаду, з боку ліричного героя відчувається охолодження, поступове збайдужіння, з боку ліричної героїні – інтуїтивне осягнення стану партнера. Вона відчуває його збайдужіння і ставить безліч питань, щоб порушити прикру мовчанку, щоб переконати себе, що вона помиляється у своїх передчуттях, і в той же час боїться почути у відповідь підтвердження своїх побоювань: «Такі ми недавно щасливі були, / Що серце заходиться болем. / – Скажи мені, милий, / Приїдеш коли? – /Боюся почути: /– Ніколи!» [5, с. 280]

Проте щось в інтонаціях коханця остаточно утверджує ліричну героїню у справедливості її почувань, увесь розпач і безсилля перед невідворотним конденсуються у двох рядках: «І вогник, і дим навівають сумне. / Стає мені тяжко і вбого» [5, с. 280]. З'ясовується, що перспектива розриву у ситуації, що склалася, видається вдалою розв'язкою порівняно з тим глухим кутом, у який заходять стосунки коханців. Герой виявляється одруженим чоловіком, і на питання ліричної героїні, кого ж саме він не може покинути – її чи дружину, відповідає категоричним: «Нікого!» [5, с. 280]. Несподіваність розв'язки значно посилює трагізм звучання поетичного твору.

Окремої уваги потребує група поетичних творів, що формують єдине текстуальне поле з творами інтимної лірики таких майстрів жанру, як П. Тичина, В. Сосюра, М. Рильський, Д. Павличко, М. Вінграновський, С. Єсенін. Вхідження у спільний текстуальний простір відбувається завдяки використанню прямих атрибутованих цитат та епіграфів. Як правило, для епіграфу письменниця обирає рядок однієї з найбільш відомих поезій у доробку того чи іншого лірика, поезії, яка стала хрестоматійною (так було використано твори: «Ви знаєте, як липа шелестить» П. Тичини, «Так ніхто не кохав» В. Сосюри, «Ластівки літають, бо літається» М. Рильського, «У синьому небі я висіяв ліс» М. Вінграновського, «Моя любове, ти – як Бог» Д. Павличка, «Шагане, ти моя, Шагане» С. Єсеніна). Через епіграф або цитату відбувається вхідження у площину прототексту, метатекст являє собою переосмислення, обігрування стрижневого мотиву прототексту.

Прототекстом поезії «Не слухала...» (зб. «Літо без осені», 1986) є вірш Павла Тичини «Ви знаєте, як липа шелестить», перші рядки якого і виступають епіграфом твору Ганни Чубач. Імпресіоністичний образ прототексту творить картину п'яної весняної ночі, ночі любовців, коли безтямно юний ліричний герой ладен спалити пестошами сплячу кохану, і, водночас, це давній спогад про таку ніч. Лірична героїня метатексту свого часу злегковажила таким безцінним враженням – віддаючись п'яному аромату липи, не слухала її таємничого шелесту: «Не слухала, / Як липа шелестить./ Після дощу/ Вона так п'яно пахла» [6, с.156]. І так у вирі людської суєтності було втрачено безліч дорогоцінних неповторних моментів. Осердям поезії є образ минулості, швидкоплинності людського життя, його марноти, виражений через калейдоскопічну зміну частин доби: «Не бачила, / Як сонечко зайшло./ Нагріта днем/ Надіялась на вечір./ Лише як ніч лягла мені на плечі, / Я зрозуміла: / Втратила тепло» [6, с. 156]. Час постає як субстанція необоротна, він – невблаганний і те, що минулося – ніколи не повернути. Стирає час і нетривкі людські спогади – далеко у роках загубився п'яний запах липового цвіту – цвітіння і буяння юності, і тепер ліричній героїні залишається лише слухати смутний шепіт старого дерева: «Минулий час / Словами – не вмовить. / Прошли дощі,/ І запаху – не стало./ Невже мені/ Зосталося так мало: / Лиш

слухати, / Як липа шелестить» [6, с.156].

Протекстом поезії «Так ніхто!» (зб. «Небесна долина», 1993) виступає твір Володимира Сосюри «Так ніхто не кохав», початкові рядки якого є водночас епіграфом втору Ганни Чубач. Стрижневим мотивом прото- і метатексту очевидно є сакральне «Так ніхто не любив!». На відміну від підкреслено чуттєвого кохання, декларованого ліричним героєм В.Сосюри, почуття ліричної героїні Ганни Чубач чисте, легке і іскристе, пронизане радістю буття. Перше кохання юної істоти палке і щире, безпосередність її почувань і поривів компенсує відсутність досвіду, наявного у зрілої жінки: «Я любила не вмючи – / Так ніхто не любив! / Над тобою не хмариться / Безпорадність моя. / Так ніхто не пригорнеться, / Як, не вмючи, я!» [5, с. 20].

Саме тому і немає гіркого присмаку від того, що почуття спалахнуло на мить зіркою серпневого неба, і згасло. Жагуче кохання переплавалося у пісню (под. «Одной надеждой меньше стало, / Одною песней больше будет» Анни Ахматової), лібідозна енергія, шукаючи вихід, перетворилася на творчу, і саме творчість подарувала розраду, врятувала від туги і журби: «Пахнуть втомою руки, / Пахне втомою день./ Я втекла від розлуки, / В безконечність пісень», «Над сумною колискою / Незачатих синів / Я пісні свої виставлю / Из натомлених днів. / Так ніхто не любив!» [5, с.20].

Поезія Максима Рильського «Ластівки літають, бо літається» може бути означена як прототекст твору Ганни Чубач «Відплакала» (зб. «Життя зоря», 1983), епіграфом якого виступає останній рядок прототексту: «І Ганнуся плаче, бо пора» [7, с. 103]. Поезія М. Рильського – гімн молодості, весні і кохання. Ганнуся плаче, бо любить першою чистою і довірливою любов'ю, її почуття, як і яскраво зазеленіла Батієва гора і швидкі ластівки над нею, ніжні клени та срібні голуби – свідчення колообігу, вічного оновлення буття: «Хай собі кружляє, обертається, / Хоч круг лампочки, земля стара!.. / Ластівки літають, бо літається, / І Ганнуся плаче, бо пора...» [7, с. 103]. Лірична героїня Ганни Чубач давно вже пододала межу зрілості, її юність і перше юнацьке кохання минулося, залишивши по собі лише спогад: «Відплакала./ Була моя пора / На щедрі сльози при скупій любові» [8, с. 118]. Тепер коханням і весною втішаються інші юнаки і юнки: «І навесні Батієва гора / Колише іншим трави полинові» [8, с. 118]. Проте вічне оновлення не може не торкнутися ліричної героїні. Весна, буяння природи, окрім спогадів, пробуджують нові мрії, оновлюють почуття, в душі жінки знову оживає надія на те, що те, юнацьке кохання, не було останнім, і ще не раз зануртує в її серці любов, принесе з собою бурю вже давно забутих відчуттів і вражень: «І все мені/ Навколо розцвіло, / Неждана радість ластівкою в'ється. / Надіюся, що долі повезло –/ Ганнусі знову плакати доведеться [8, с. 118].

Прототекстом поезії «Замріяна синь» (зб. «Небесна долина», 1993) є твір Миколи Вінграновського «У синьому небі я висіяв ліс», формування єдиного текстуального поля відбувається за допомогою епіграфа, у ролі якого виступає перший рядок поезії М. Вінграновського. Очевидно, що поєднання поетичних текстів відбувається на основі асоціативного зв'язку, базованого, в свою чергу, на враженневому, імпресіоністичному чинникові. Так, сюрреалістичний ліс, висіяний ліричним героєм у синьому небі, підсвідомо пов'язується з Ірпінськими лісами під замріяним блакитним небом. Два образи являють собою ніби дзеркальне відображення, де метатекстуальний образ є реальним зображенням, а прототекстуальний – своєрідним задзеркаллям. У задзеркаллі зливаються, переплітаючись, стрічки «синього неба» і «синього моря», на яких оприявляються, і в яких розчиняється образ коханої. Пантеїстична субстанція оповиває вічного мандрівника – ліричного героя: «Дубовий мій костур, вечірня хода,/ І ти біля мене, і птиці, і стебла, / В дорозі і небо над нами із тебе,/ І море із тебе...дорога тверда» [9, с. 340]. Подібним мандрівником на дорозі життя виявляє себе і герой поезії-метатексту: «На довгій шляху до сивин / Було Вам спокійно без мене» [5, с. 215].

Лірична героїня Ганни Чубач так само уподібнюється енергетичній субстанції, здатній перевернути основи світобудови заради коханої людини, оповити красою і гармонією: «А так... Не прощайте мені! / По-іншому просто не вмію: / Небо створю на землі! / І трави на хмарах посію! / Ірпінську замріяну синь / Хлюпну Вам на роки буденні [5, с. 215].

Віддзеркаленими у відношеннях прототекст-метатекст виявляють себе і образи ліричних героїв (за схемою «Замріяна синь» – Реальність: *лірична героїня* – Жінка – активна – суб'єкт; *герой-мандрівник* – Чоловік – пасивний – об'єкт» // «У синьому небі я висіяв ліс» – Задзеркалля: *ліричний герой-мандрівник* – Чоловік – активний – суб'єкт; *героїня* – Жінка – пасивна – об'єкт»). У зв'язку з вищесказаним варто згадати теорію архетипів К.-Г. Юнга, який виділив архетипи аніми і анімуса. Під анімою і анімусом він розуміє жіночу чи відповідно чоловічу персоніфікацію чоловічого/жіночого підсвідомого. Використання цих понять як універсальних образів людства допомагає при аналізі втілених у поетичному слові глибин маскулінної й фемінної природи. Очевидним видається той факт, що образи героїні прототексту і ліричної героїні метатексту є втіленням аніми – жіночого архетипу у чоловічій психіці, який діє згідно з доміантним принципом жіночої природи і наділений яскраво вираженим світотворчим еротично-емоційним характером.

Маніфестом жіночого призначення ліричної героїні ранніх поетичних творів Ганни Чубач є поезія «Жіноче» (зб. «Жниця», 1974). Найперше, що декларує лірична героїня – органічний зв'язок жінки з навколишнім середовищем, саме жінка, на її думку, перебуває у найбільш гармонійних стосунках з природою, є її творінням і органічною часткою: «Як райдуга / Родилася для неба, / Як для землі / Збираються дощі, / Родилася, мій світе, / Я для тебе / Із радістю / Й тривогою душі [2, с. 55].

Як і сама природа, жінка у свідомості ліричної героїні постає загадковою, непізнаною, непередбачуваною, зітканою із протиріч: «У мене в серці / Літо і зима» [2, с. 55]. Вона – сильна і ніжна водночас, вона – вірна супутниця чоловікові, надихає і підтримує тих, хто поряд з нею: «Сама я можу / Ненароком впасти, / Але тебе – / Підтримаю завжди» [2, с. 55]. Жінці самою природою призначено дарувати життя, а отже, материнство і є її найголовнішим покликанням: «Я буду вічно / Сина колисати. / У мого щастя / Сумніву – нема» [2, с. 55].

Жіночий потяг до краси знаходить своє вираження у здатності творити ідеал, хоча б у поетичному світі. Так, саме кохання викликає до життя ліричну героїню, через велике прекрасне почуття в ній народжується і усвідомлюється Жінка. Кохання мислиться як потужна деміургічна сила, що провокує початок існування нової істоти з одночасною зміною світобудови: «Мене в мені збудив і розтривожив. / Сказало серце: «Я тепер живу!» / Змінився світ: з похмурого – в погожий. / По давніх смутках – радісно пливу [6, с. 106].

Апофеозом феміністичного дискурсу можна вважати поезію «Я – жінка» (зб. «Дзвінка ріка», 2000). Лірична героїня сповнена гордості за приналежність до жіночої статі, як обов'язкові складові жіночої істоти декларуються нездоланність, незламність, життєлюбність, життєдайність: Тут жінка мислиться як абсолютно самодостатня особистість, походження і існування якої виключає будь-яку вторинність: це вже не та, що з ребра Адамового, не та, що була принижена Богом-чоловіком. Перед читачем постає величний образ Жінки-Матері, увічненої земної Мадонни тощо.

Список використаної літератури

1. Чубач Ганна Журавка. Лірика / Г. Чубач. – К.: Рад.письменник, 1970. – 79 с.
2. Чубач Ганна Жниця. Лірика / Г. Чубач. – К.: Рад. письменник, 1974. – 79 с.
3. Франко І. Я. Твори: В 3 т. Т.1: Поезії. Поєми / Упор. і прим. М. С. Грицюті; Вступ. ст. Д. В. Павличка / І. Я. Франко. – К.: Наук. думк., 1991. – 672 с.

4. Костомаров М. І. Об историческом значении русской народной поэзии // Слов'янська міфологія / Упор., прим. І. П. Бетко, А. М. Полотай / М. І. Костомаров. – К.: Либідь, 1994. – С.44 – 201.
5. Чубач Ганна Небесна долина: Вибрані поезії / Г. Чубач. – К.: Укр. письменник, 1993. – 367 с.
6. Чубач Ганна Літо без осені: Лірика / Г. Чубач. – К.: Рад. письменник, 1986. – 181 с.
7. Українське слово. Хрестоматія української літератури і літературної критики ХХ ст. у 3-х кн. Кн.2 / Упор. В. Яременко, Є. Федоренко. – К.: Видавництво «Рось», 1994. – 670 с.
8. Чубач Ганна Життя зоря: Поезії / Г. Чубач. – К.: Дніпро, 1983. – 124 с.
9. Українське слово. Хрестоматія української літератури і літературної критики ХХ ст. у 3-х кн. Кн.3 / Упор. В. Яременко, Є. Федоренко. – К.: Видавництво «Рось», 1994. – 672 с.

Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2012 р.

I. Melnychuk

INTERTEXTUALITY AMOROUS DISCOURSE IN POETRY GANNA CHUBUACH

The article examines intertextual and contextual concepts loving discourse intimate lyrics Anna Chubach. Particular emphasis on the use of the author in the text reminiscences of traditional folk songs, classics of national and world poetry, as well as the formation of a certain type of lyrical as women - the embodiment of life-giving and destructive top.

УДК 82.091(043)

Н. І. Назаренко

ПРОЗА АННИ БРОНТЕ НА УКРАЇНСЬКИХ ТЕРЕНАХ

Стаття присвячена вивченню рецепції прозових творів англійської письменниці ХІХ століття Анни Бронте в Україні. Визначено, що в романах А. Бронте звучать загальноєвропейські теми та мотиви: «втрачених ілюзій», «зіткнення мрії і реальності», становища жінки в сім'ї й суспільстві. Проведено зіставний аналіз художньо-стилістичної картини першотвору і україномовної перекладацької версії.

Ключові слова: *рецепція, першотвір, жіноча емансипація, роман виховання, теми та мотиви, адекватність перекладу.*

Творчість сестер Бронте – Шарлотти, Емілії, Анни – відобразила розвиток жанру роману в англійській літературі 1840-1850-х років та становлення реалістичного методу. В їхніх романах з'явилися нові типи героїв та героїнь, що активно діяли й тонко відчували життя. Сестри Бронте, як і їхні сучасники Чарлз Діккенс та Вільям Теккереї, відображали життя з реалістичних позицій, не відмовляючись водночас від високих почуттів і романтичних уявлень. Письменниці акцентували увагу суспільства на відсутності можливостей для повноцінного духовного розвитку жінок. Їхні романи і в ХХІ столітті залишаються одними з найзатребуваніших класичних творів Вікторіанської доби, що засвідчують численні екранізації.

Творчість сестер Бронте має широкий читацький резонанс в Україні, але незначна кількість критичних робіт та літературознавчих праць, присвячених їх творчості, має фрагментарний характер. Це видається парадоксом, зважаючи на популярність їхніх

романів серед широкого читацького, найбільше – жіночого, загалу. Надважлива для них проблема – жіночої самостійності й незалежності – є однією з найбільш нагальних проблем сучасності.

Обставини склалися таким чином, що твори Анни, яку часто називали «третя Бронте», лишалися забутими протягом багатьох років. У наш час вони здобули нове життя. До того ж, триєдиний літературний феномен сестер Бронте не може бути вивчений повністю без романів та віршів Анни. Отже, **актуальність** даного дослідження зумовлена необхідністю цілісного, всебічного аналізу творчого доробку Анни Бронте та його адаптації до українського ґрунту. Відтак, маємо на **меті** дослідити характер рецепції романів Анни Бронте в українській літературі, простежити й проаналізувати динаміку та специфіку цього процесу. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**: окреслити причини та форми рецепції романів Анни Бронте в українській літературі; за рахунок методу «стереоскопічного читання» встановити критерії і темпоральні ознаки першого українського перекладу роману А. Бронте «Незнайомка з Відлфел-Холу»; розкрити феміністичні тенденції в означених творах.

У своїх творах сестри Бронте (особливо Шарлотта та Анна) відобразили провідні тенденції свого часу щодо становища жінки у вікторіанському суспільстві. Обмежена кількість доступних патріархальній героїні суспільних ролей (мати, дружина, помічниця, самозречено посвячена родині, дитині або Богові) визначала вузькість того світу, де обдарована жінка могла функціонувати. Ліберальний фемінізм ХІХ ст. ставив акцент, насамперед, на індивідуальність, особу, жіночу особистість. Джон Стюарт Міл, Гаріет Монро, Гаріет Мартіно, Френсіс Пауер Кобб вважали, що суспільство має дати жінкам не лише таку саму освіту, а й ті самі громадянські свободи та економічні права, що й чоловікам.

Було б перебільшенням вважати сестер Бронте феміністками, але сама їхня поява на літературній арені, проблематика їхніх творів, образи їх головних героїнь та популярність свідчили про те, що жінка-автор і жінка-читач стали реальністю. В їх романах «... змальовані переживання самостійних, оригінальних жінок, їх можна б назвати першими модерними еманципантками в англійській літературі...» [1, с. 265]. В романах Шарлотти та Анни Бронте з'являється нова героїня, чий статус визначається освітою, фахом, належністю до тих чи інших суспільних структур і яка позиціонує себе як самодостатню та незалежну особистість.

Своєю творчістю сестри Бронте сприяли розвитку жіночої літератури, яка яскраво проявилась у британській художній словесності протягом ХІХ століття. Вони та їхні попередниці – Афра Бен, Мері Шеллі, Джейн Остін, сучасниці Елізабет Гаскелл та Джордж Еліот, мисткині наступних років – Вірджинія Вулф, Айріс Мердок, Маргарет Дреббл, Мюріел Спарк створили і продовжують творити жіночу традицію письма, звертаючись до жіночої психології, акцентуючи жіночі цінності, активно розробляючи нові теми, мотиви, образи, точки зору.

Протягом другої половини ХХ ст. «бронтезнавство» пройшло кілька стадій розвитку: від моральної біографії, сенсаційно-романтичної візії, психологічної біографії, феміністичного дискурсу до постфеміністського ревізіонізму.

Українська **критична рецепція** їх літературної спадщини – це, передусім, розділи в підручниках із зарубіжної літератури, кілька передмов, критичних статей і літературних нарисів та есеїв. Велика роль у популяризації романів Шарлотти та Емілії Бронте в Україні належить М. Рудницькому і Т. Денисовій.

З початком нового століття інтерес українських науковців до літературного феномену сестер посилюється, з'являються критичні праці, що містять ґрунтовний аналіз окремих творів. Це розвідки О. Анненкової, О. Бандровської, Є. Бесараб,

Х. Денисюк (Пастух), І. Зінчука, Г. Теленко.

Здебільшого увага критиків зосереджувалася на романах Ш.Бронте «Джен Ейр» та Е.Бронте «Грозвий перевал», кожен з яких має три варіанти перекладу українською мовою. Романи «Шерлі» та «Містечко» Ш.Бронте, «Агнес Грей» А.Бронте ще чекають свого перекладу і критичного прочитання.

Основна соціальна тема названих творів письменниці – показ занепаду сімейних стосунків вікторіанської дворянської родини. Розкриття цієї табуованої теми потребувало особливої відваги, на яку виявилася здатною наймолодша Бронте.

Перший роман А. Бронте «Агнес Грей» – це твір з лінійною побудовою сюжету і невеликою кількістю персонажів. Оповідь має гомодієгетичний характер, тобто головна героїня Агнес Грей, чий образ, як і роман взагалі, створений на багатому автобіографічному матеріалі, сама розповідає про події свого життя, роботу гувернантки в багатих дворянських родинах.

За жанровими ознаками «Агнес Грей» – роман виховання. Незважаючи на постійність і витриманість характеру Агнес Грей, що, на її думку, допомагало вберегтися у життєвих бурях, усе ж відбувається поступова зміна її поглядів на людей, сімейні стосунки, на методи виховання дітей. Це вповні відповідає одному з принципів роману виховання – «життя навчає героїню».

Лише рік відділяє «Агнес Грей» від роману «Незнайомка з Відлфел-Холу», але останній – твір набагато складніший і довершеніший. У другому романі авторка цілком свідомо зображує еволюцію героїні. На початку сімейного життя терпелива і покірлива Хелен схожа на безлику вікторіанську героїню багатьох посередніх романів. З подальшим розвитком подій змальовуються зміни, які відбуваються в її свідомості та характері. Вона переконується, що пов'язана з аморальним гульвісою, і ніхто не зможе звільнити її від цього шлюбу. Саме життя випробовує жінку на міцність, змушує загартуватись, набратися мужності для рішучих вчинків. Наприкінці роману вона зображена як мужня людина, що зуміла, переживши жорстоке розчарування, здобути щастя.

У романі «Незнайомка з Відлфел-Холу» Анна Бронте реалістично відтворює зовнішні та внутрішні сторони існування чоловіка та жінки у «фортеці англійця» і ця безпосередність інколи справляє враження документальної точності опису. З формальної точки зору, «Незнайомка з Відлфел-Холу» нагадує епістолярний роман. Один з головних героїв роману, есквайр Гілберт Маркхем у листах до свого зятя – чоловіка сестри – розповідає про події своєї молодості, головним чином розкриваючи історію свого кохання і подальшого одруження. Основних сюжетних ліній дві: подружнє життя Хелен з Артуром Хантінгдоном та кохання Хелен і Гілберта Маркхема. Побічні сюжетні лінії – життя сестер Харгрейв, друзів Хантінгдона, брата Хелен, знайомих та рідних Гілберта Маркхема.

Роман складається з п'ятдесяти трьох глав, які по принципу внутрішньої організації поділяються на три основні частини, покликані розкрити таємницю головної героїні. Перша частина складається з п'ятнадцяти глав і будується як розповідь Гілберта Маркхема у листах до свого давнього друга, Джека Холфорда. Центральна частина роману (розділи XVI –XLIV) представляє собою щоденник Хелен Хантінгдон, який вона вела на протязі всіх років замужнього життя. Остання, третя частина знову складається з листів Гілберта і містить декілька листів Хелен, призначених братові. Останній лист Маркхема, яким завершується роман, написаний у червні 1847 року. Зустріч Хелен та Гілберта Маркхема відбулася восени 1827 року. Події, про які Хелен розповідала у щоденнику, охоплюють період з 1821 по 1827 роки. Таким чином все, про що пише Маркхем Холфорду, розглянуте в ретроспективі, а те, що записує в своєму щоденнику Хелен, пов'язане з її безпосередніми спостереженнями та

переживаннями. Беручи до уваги той факт, що сама Анна народилася 17 січня 1820-го року, вибір часу для роману, головною метою якого, за словами авторки, є «to tell the truth» – «розказати правду», не може не зацікавити. Н. Михальська у вступній статті до російського видання творів Анни Бронте відзначає: «В описі життя провінційного дворянства, способу життя землевласників, проведення ними часу та звичаїв значною мірою проявляється не тільки досвід самої Анни Бронте, звісно, досить обмежено знайомої з цим середовищем, а й літературна традиція, прекрасне знайомство письменниці з романами XVIII - початку XIX століття» [2, с. 15].

Анна Бронте відмовляється від позиції всевідання, типової для класичного реалізму, і вводить у твір, як вже було зазначено вище, двох нараторів. Кожен з них представляє свою точку зору і це активізує критичну свідомість читача. Містер Маркхем по-чоловічому стриманіший в описі подій і характерів звичайного життя, що «зовні» оточує головних героїв. Його розповідь, яка займає перших 15 глав і 8 останніх, є реалізацією «зовнішнього сюжету». «Внутрішній сюжет» розробляється, розвивається і драматизується у сповіді Хелен Хантінгдон, яка займає 30 глав твору і може вважатися «романом у романі». За жанровими ознаками, «внутрішній» роман – роман виховання, в якому авторка розповідає власну історію життя від народження через роки випробувань – «науку життя» – до моменту, в якому це життя стабілізується, набуває остаточної форми. Ці жанрові ознаки поєднують роман Анни з романами старшої сестри Шарлотти «Джен Ейр» та «Містечко».

У багатьох параметрах творів сестер Бронте спостерігається їхня певна духовна та художня єдність. Але головна відмінність творчої манери наймолодшої Бронте від стилю старших сестер полягає в реалістичності її романів. У її книгах немає таємниць, рокованих пристрастей, трагічних збігів, локусів несамовитості. Її персонажі – звичайні, а не фатальні, жінки та чоловіки, які живуть у реалістично зображеній англійській провінції.

У творах Шарлотти та Емілії романтичні елементи домінують, реалістичні задуми зреалізовані за посередництвом романтичної символіки і навіть елементів готичної поетики. В романі Анни Бронте «Незнайомка з Відлфел-Холу» вплив романтизму також відчутний, але не такою мірою, як у її старших сестер, і практично немає слідів готичної поетики. Мюріел Спарк переконана, що Анна була найменш романтичною з усіх Бронте і найбільш практичною [3, с. 192-193]. Романтичні елементи на початку роману в подальшому поступаються місцем конкретиці та психологізму. Романтичною є поява у покинутому домі загадкової молодшої жінки, чие походження, минуле та плани на майбутнє огорнуті покровом таємниці. Своєю красою і таємничістю вона звертає на себе увагу Гілберта Маркхема. Але з розвитком подій усі таємниці щодо її особи отримують цілком реалістичне пояснення і реалістичний принцип зображення подій та характерів домінує в романі. Співвідношення реалізму і романтизму, їхня взаємна пов'язаність та інтегрування елементів також є особливістю англійської літератури XIX століття [4, с. 78].

Довівши розповідь до епізоду заміжжя, автори традиційних вікторіанських романів зазвичай ставили на цьому крапку. Анна Бронте веде розповідь своєї героїні далі, порушуючи усталену традицію. Устами своєї героїні Хелен Хантінгдон авторка одверто розповідає про таємниці подружнього життя. Страждаючи від своєї помилки, відчуваючи себе у в'язниці, ламаючи свою натуру, вона готова й надалі виконувати свій обов'язок, що, на думку професора М. Рудницького, є характерною рисою героїні англо-саксонського походження, але споглядання того, як її чоловік намагається з малого сина Артура виховати подібного собі негідника, спонукає її на повстання. Споглядаючи, як її брутальний чоловік починає нівечити душу свого сина, привчаючи його до вина, Хелен наважується на бунт. Таємно, з сином і відданою служницею вона

оселяється у маєтку свого брата містера Лоренса, видаючи себе за орендарку житла і заробляючи на життя живописом. Цим героїня дещо стабілізує своє життя, отримавши свободу. Це було зухвалим викликом загальним моральним засадам англійського суспільства часів королеви Вікторії. Як влучно висловила одна з біографів А.Бронте Мей Сінклер: «The slamming of Helen Huntingdon's bedroom door against her husband reverberated through Victorian England» – «Грюкіт, з яким Хелен Хантінгдон зачинила двері спальні перед своїм чоловіком, громом прокотився по вікторіанській Англії» [5]. Образ Хантінгдона змальовано цілком реалістично, він втілює негативні риси багатії людини, яка бачить сенс свого життя тільки в розвагах і задоволенні своїх примх. Це – універсальний образ, він може існувати в будь-якому суспільстві, за будь-яких часів. Д. Стенфорд провадить цікаву паралель, порівнюючи чоловічі образи, створені сестрами Бронте: «Charlotte 'totally fails to consider, either the representative status of Huntingdon, or Anne's achievement in creating him. Yet the fact remains that for every five rough idealists like Rochester, and for every single ... Heathcliff, there exist a score of Huntingdons» – «Шарлотта рішуче відмовляється визнати репрезентативний статус Хантінгдона і досягнення Анни у його створенні. Але залишається фактом, що на кожних п'ять грубих ідеалістів типу Рочестера і на кожного єдиного Хіткліфа існують два десятки Хантінгдонів» [6]. Але в романі є і традиційний епілог, де доля героїні набрала остаточного виразу: вже багато років вона живе у щасливому шлюбі з другим чоловіком (після смерті Артура).

В образі головної героїні роману Анни Бронте та її світосприйнятті проявилася та найістотніша особливість англійської реалістичної літератури, яка, на думку Д. Наливайка, полягає у тому, що морально-етичний фактор грає в ній головну роль. «Саме дією етичної домінанти можна пояснити таку особливість англійської реалістичної прози XIX ст., як схильність інтерпретувати соціальні явища та проблеми в координатах морально-етичної системи і в ній же шукати остаточне рішення нагальних питань життя, – наголошує він. – Англійський реалізм не відзначався такою ж послідовністю соціальної аналітичності й безкомпромісністю критики, як реалізм французький. Тут промовистими підтвердженнями можуть слугувати традиційні розв'язки англійських романів, їх знамениті happy-end» [4, с. 76-77].

Перекладна рецепція. Поява у 2009 році першого українського перекладу останнього роману Анни Бронте під назвою «Незнайомка з Відлфел-Холу», здійсненого Н.Тітко, свідчить про суголосність вітчизняної рецепції творчості наймолодшої з сестер світовим тенденціям – зростання інтересу до її романів. Доречно висловити кілька зауважень щодо співвідношення першотвору та його україномовної версії. Неповторність авторського світобачення є невід'ємним елементом кожного літературного твору, тому праця перекладача має характер, підпорядкований творчості автора першотвору, бо він повинен передати індивідуальність та художні особливості автора оригіналу.

У перекладі трохи змінені прізвища: «Гантінгтон» замість «Хантінгдон», «Лоубаре» змінило традиційне «Лоуборо», замість англійського імені героїні «Хелен» з'явилося іншонаціональне «Гелена».

Н. Тітко зберігає таку саму кількість розділів роману, яка є в оригіналі – 53. Але незрозумілим видається її рішення вилучити з тексту назви розділів, які у першотворі несуть важливе смислове навантаження, виділяючи суттєві факти в описі подій, почуттів, стану героїв. Це звучить голос автора (а не наратора Гілберта Маркгама), який бажано було б передати в українській версії. Значно скорочені розділи XXX, XXXI, XXXII, XXXVIII. Зміст перекладеного XXVIII розділу не відповідає оригінальному. В XXX розділі, наприклад, вилучено епізод перебування вже заміжньої Гелени у маєтку дядька, де вона не наважується засмутити рідних розповіддю про своє

нещасливе заміжжя. В XXXVIII розділі не передана розповідь Гелени про подальше життя лорда Лоуборо, який, хоча і є другорядним персонажем, але важливим для створення повної картини оточення Артура Гантингтона.

При зіставленні текстів оригіналу та перекладного варіанту стає помітною тенденція перекладачки до передачі інформативної суті діалогів та монологічних висловлювань персонажів, вилучаючи при цьому характеристику їхніх мімічних виразів, рухів, емоційного стану. Наприклад, у Розділі XVIII під назвою «Мініатюра» відбувається розмова між Хелен (Геленою) та Артуром Гантингтоном, під час якої молодий чоловік побачив свій портрет, намальований дівчиною: «...he cried out – 'Bless my stars, here's another!' and slipped a small oval of ivory paper into his waistcoat pocket [...]. But I was determined he should not keep it» [7, с. 126]. Читаємо у Н.Тітко: «...він, [...] вигукнувши: «Дяка долі, ось ще один!», поклав до кишені жилета маленький овальний листок» [8, с. 135]. Не було додано речення з оригіналу: «Але я дуже не хотіла, щоб він його брав». І далі, у цьому ж епізоді, коли Гантингтон, побачивши, що той малюнок палахкотить у вогні, виходить з кімнати: «...walked away, whistling as he went – and leaving me not too much agitated to finish my picture; for I was glad, at the moment, that I had vexed him» [7, с. 126 – 127]. Дівчина була задоволена, що не вповні відкрила перед ним свої почуття, але фрази, що допомагає читачеві зрозуміти цей підтекст, немає в українському перекладі: «...насвистуючи якусь мелодію, пішов собі» [8, с. 135]. Бажано було б перекласти повністю: «...насвистуючи якусь мелодію, пішов собі, залишивши мене не такою вже й схвильованою, щоб я не могла закінчити картину, бо я була рада, що досадила йому.»

У Розділі XLV заміжня Гелена, не бажаючи давати зайвої надії закоханому в неї Гілберту Маркгаму, наполягає на тому, що вони повинні припинити стосунки: «I shall leave this place, as soon as I have means to seek another asylum; but our intercourse must end here'. 'End here!' I echoed; and approaching the high, carved chimney-piece, I leant my hand against its heavy mouldings, and dropped my forehead upon it in silent, sullen despondency» [7, с. 312]. Повний переклад мав би бути таким: «Я поїду звідси, як тільки буду мати можливість знайти інший притулок, але наші стосунки мають скінчитися тут. – Скінчитися тут! – перепитав я і, підійшовши до камінної дошки, притулив до неї лоба у похмурому, мовчазному відчаї». Але Н.Тітко оминає опис переживань героя: «Я поїду звідси, як тільки в мене з'являться кошти і я зможу підшукати собі інший притулок; але наші стосунки мають скінчитися. – Скінчитися! – повторив я» [8, с. 320].

Також, на жаль, пропущено важливі відтінки переживань та поведінки чоловіка Гелени – Артура Гантингтона – під час останніх хвилин його життя. Один з прикладів: «...when I am buried, you'll return to your old ways and be as happy as ever, and the world will go on just as busy and merry as if I had never been; while I – ... He burst into tears» [7, с. 350]. – «Коли мене поховать, ти повернешся до свого давнього життя і будеш щасливою, і весь світ буде існувати собі далі, а я...» [8, с. 354]. Можна запропонувати повніший варіант перекладу, ближчий до оригіналу: «... і весь світ буде існувати далі жваво та весело, наче мене ніколи й не було, а я... – він розридався».

Наведені приклади неповної передачі емоційного стану персонажів не поодинокі в інтерпретації перекладачки. Трапляються й випадки неадекватного перекладу: «Upon my word – a very Hebe! I should fall in love with her, if I hadn't the artist before me» [7, с. 125]. «Як на мене – справжня Геба! Я б закохався в неї, якби переді мною не було художниці» – так вигукує Артур Гантингтон, оцінюючи малюнок молодої дівчини. Геба – персонаж давньогрецької міфології, дочка Зевса, богиня молодості. У перекладі Н. Тітко образ богині чомусь змінюється: «Слово честі, справжнісінька дівчина з шинку!» [8, с. 134].

Відносно адекватності перекладу висловимо такі зауваження: пропуски в

перекладі, неточності, деякі хиби в українській інтерпретації певною мірою збіднюють художню та стилістично-експресивну картину твору. Але, треба зазначити, що, попри певні недоліки, у цілому Наталі Тітко вдалося передати у своїй інтерпретації ідейно-образну структуру першотвору та відтворити художню модель світу Анни Бронте. Тонкість бачення письменниці, її вміння втілити зоровий образ у художньо-словесний, відчуття краси природи та виразність пейзажу не залишилися поза увагою перекладачки. У відповідності до оригіналу передано мовні особливості письменниці, її влучні характеристики та реалії побуту.

Художня рецепція. Проблемні питання шлюбу, становища жінки в родині, існування розумної, освіченої жінки в рамках патріархального побуту, жіночої залежності/незалежності є спільними темами прозових творів сестер Бронте та українських письменниць другої половини XIX ст. Літературна творчість стала для освічених жінок з середньої верстви українського населення засобом самореалізації і подолання маргінального місця жінки у патріархальному оточенні. Це – Наталія Кобринська, Олена Пчілка, Ганна Барвінок, Любов Яновська, Уляна Кравченко, Христя Алчевська, Євгенія Ярошинська та ін. І, звичайно, вершинні постаті української літератури – Леся Українка та Ольга Кобилянська. Різноманітні аспекти вивчення української літературної жіночої традиції доби модернізму досліджувалися у працях В. Агеєвої, Т. Гундорової, Н. Зборовської, С. Павличко, В. Погребної, М. Крупки.

У творах українських письменниць з'являється тип нової або модерної жінки, яка є самодостатньою особистістю й «виламується» зі старого патріархального оточення. Такою новою героїнею стає жінка-інтелігентка, цілісна, вольова натура, яка здатна долати опір середовища і втілювати свої переконання. Багато авторок брали сюжети з учительського побуту. Англійська гувернантка перетворюється на українську вчительку, яка теж зазнає труднощів боротьби за існування, але разом з тим пізнає і почуття самоповаги і самоствердження.

Модерна героїня поставлена в умови, коли вона має опанувати традиційно чоловічий простір: освіта, професія, часом громадська діяльність – і водночас не втрачає жіночої ідентичності, має родину, піклується про чоловіка та дітей. М. Крупка стверджує, що так постає «ідеологічний емансипаційний герой, який набуває гендерної своєрідності і стає носієм авторської свідомості», наприклад: Люба (повість «Товаришки» Олени Пчілки), Соня (оповідання «Голос серця» Уляни Кравченко), Анна (повість «Перекинчики» Євгенії Ярошинської) [9, с. 10]. Прикладами такої модерної (для свого часу) героїні можуть вважатися Шерлі Кілдар у Ш. Бронте та Хелен Хантінгдон у А. Бронте.

Як і доньки пастора Бронте, Н.Кобринська отримала домашню освіту і рано зацікавилася становищем жінки в родині й суспільстві. Донька священика, Н. Кобринська досконало знала життя, побут, погляди на світ західноукраїнського духовенства, отже не дивно, що в її творах так багато уваги приділено саме цій верстві галицького суспільного життя. Бачимо спільні теми та мотиви, які об'єднують твори Анни Бронте та Н. Кобринської: тема шлюбу, становища дівчини в родині та суспільстві, мотив конфлікту поколінь, жіноча освіта та ін. Так, пані Шуминська з оповідання «Дух часу» не розуміє думок і уявлень своїх дочок, і навіть маленька онука дуже збентежила її своєю заявою про те, що, коли вона виросте, то піде працювати вчителькою. Так само Хелен Хантінгдон з роману А. Бронте «Незнайомка з Вільдфел-Холу» своїми новими методами виховання сина і своєю незалежністю також викликає усмішки і роздратування поважних матрон.

Беззмістовність життя жінок у патріархальному суспільстві Н. Кобринська змалювала в оповіданні «Ядзя і Катруся». В очікуванні заміжжя – головної мети кожної дівчини, за патріархальними уявленнями, – панянка Ядзя не знає, чим заповнити своє

життя, роки минають, марніє її краса. Тільки в заміжжі бачить порятунок від нужденного життя й попадянка Галя в оповіданні «Задля кусника хліба». В різних варіантах письменниця презентує ідею, що шлюб сам по собі є досить непевним забезпеченням для дівчини і не є ідеальним розв'язанням жіночого питання. Ці героїні залежать від традиційного укладу життя і в такий спосіб вони непрямим підказували читачам певне рішення жіночої проблеми, що теж відіграло свою позитивну роль у створенні жіночого образу нового типу.

Не менш важлива проблема – освіта жінок. Сестри Бронте, як і більшість українських мисткинь, не отримали системної освіти, вони самотужки здобували знання протягом усього свого життя. Освіта – це особисте надбання людини взагалі, й це шлях до емансипації жінок зокрема. Ці авторські переконання відбилися у поглядах їхніх героїнь – Джен Ейр, Люсі Сноу, Керолайн Хелстоун, Агнес Грей, Хелен Хантінгдон.

Виразно відчутні типологічні спільності російськомовних романів Марка Вовчка «Жива душа» (1868) і «В глушині» (1875) та романів Анни Бронте. В їх центрі – життя молодій освіченій дівчині з дворянського середовища. Еквівалентність простежується тут на рівні сюжету (мотив Попелюшки), жанрово-стильових ознак (роман-виховання) та типів головної героїні (незалежна емансипована дівчина, відкрита для діалогу з іншим).

Особливістю української ситуації є те, що у XIX столітті освіта вважалася засобом служіння народові. Твори українських письменниць другої половини XIX століття показують, що першочерговим завданням освіти було виховання національно свідомих патріоток, а розвиток інтелекту трактується як менш важлива річ. «Проблема визволення жінки залучається до контексту визволення нації, зміни суспільних умов шляхом надання освіти жінкам», – зауважила М. Крупка [10, с. 10]. Цей аспект є відмінною рисою у творчості англійських та українських авторок. Для сестер Бронте проблеми визволення нації взагалі не існувало, бо їх нація була домінуючою в імперії, нагальнішою була проблема соціальної, культурної та майнової рівності жінок із чоловіками.

Крім художніх творів, майже всі письменниці залишили багату літературу non-fiction, яка перебуває на межі художності й документальності. Провідні жанри – щоденник, мемуари, сповідь, листи. О. Кобилянська, Уляна Кравченко, Любов Яновська вели щоденники, які є джерелом для аналізу особливостей авторської манери та психології творчості. Багато персонажів сестер Бронте та українських письменниць звіряють свої думки й почуття щоденнику: Хелен з роману А. Бронте, Кетрін з «Грозового перевалу» Е. Бронте, Богдан Олесь і Наталка Веркович з творів О. Кобилянської, Галя з новели Є. Ярошинської «Єї повість». Українська дослідниця М. Варикаша, яка вивчала літературу non-fiction у плані гендерного аналізу, зазначає, що властива щоденнику сповідальність та інтимність дають змогу простежити співвідношення біографічного і художнього «я», гендерну самоідентифікацію автора [11, с. 2]. Епістолярна спадщина Марії Маркович, Ольги Кобилянської, Лесі Українки, Євгенії Ярошинської, Уляни Кравченко, Наталії Кобринської, Любові Яновської, сестер Бронте – це епізоди їхнього життя, фрагменти родинних хронік, коментарі й оцінка творів, переживання. Весь цей багатий особистий психологічний та культурний досвід творчо інтерпретовано й талановито втілено у їхніх творах. Тому показниками жіночого типу письма стають тематика, пов'язана з родиною, коханням, зосередженість на приватній історії, власних почуттях і відчуттях, зображення афектованого тіла, емоційна нарративна послідовність [11, с. 15].

Підсумовуючи, зазначимо, що рецепція творчості Анни Бронте в українській літературі має своєрідний характер. Художня (творча) рецепція спільних провідних

тем, образів, мотивів мала місце упродовж другої половини XIX ст. Характерними рисами творчості Анни Бронте, її старших сестер та українських письменниць, які, фактично, були сучасницями, є проблема жіночої емансипації, розроблена в багатьох їхніх творах, та образ сильної жіночої особистості. Їх героїні – це самодостатні жінки, що намагаються затвердитися в чоловічому світі. Науково-критична та перекладна форми рецепції прози А. Бронте відбуваються на порубіжжі XX-XXI ст.

Список використаної літератури

1. Рудницький М. Ця дивовижна Шарлотта Бронте... / М. Рудницький // Бронте Ш. Джейн Ейр [Пер. з англ. О. Сліпої]. – Тернопіль: Джура, 2001. – С. 258-266.
2. Михальская Н. Третья сестра Бронте // Бронте Э. Агнесс Грей. Незнакомка из Уайлдфелл-Холла. Стихотворения. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 5-16.
3. Эти загадочные англичанки...: Э. Гаскелл; В. Вулф; М. Спарк; Ф. Уэлдон / [Сост. и предисл. Е. Ю. Гениевой]. – М.: Прогресс, 1992. – 506 с.
4. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Д. Наливайко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.
5. Whittome T. A Review of «The Tenant of Wildfell Hall» / T. Whittome [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.mick-armitage.staff.shef.ac.uk/anne/tim-wh.html>
6. Stanford D. An Account of the Literary Prowess of Anne Brontë. «The Tenant of Wildfell Hall». – Режим доступу до інтернет-ресурсу: <http://www.enotes.com/nineteenth-century-criticism/tenant-wildfell-hall-anne-bronte>
7. Brontë A. The Tenant of Wildfell Hall. / Anne Brontë. [Introduction and Notes by P. Merchant]. – London, Wordsworth Classics, 2001. – 394 p.
8. Бронте А. Незнайомка з Вільдфел-Холу: [роман] / Анна Бронте; [Пер. з англ. Н. Тітко]. – К.: КМ Publishing, 2009. – 384 с.
9. Крупка М. А. Емансипаційні тенденції в українській жіночій прозі кінця XIX – початку XX століть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01 «Українська література» / М. А. Крупка. – Київ, 2004. – 20 с.
10. Крупка М. Жіноча проза доби модерну: концепція нового героя / М. Крупка. // Вісник Львівського університету. Серія: філологія. – 2004. – Вип. 33 (1). – С. 41-48.
11. Варикаша М. Гендерний дискурс у літературі non-fiction (на матеріалі Щоденників письменників першої половини XX століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.06 «Теорія літератури» / М. М. Варикаша. – К., 2009. – 20 с.

Стаття надійшла до редакції 5 листопада 2012 р.

N. Nazarenko

ANNE BRONTË'S PROSE IN UKRAINE

This article is devoted to the investigation of the reception of the English prose writer of the nineteenth century Anne Brontë in Ukraine. It is that determined that A. Brontë's novels contain European themes and motifs: «Lost Illusions», «collision of dreams and reality», the situation of women in family and society. A comparative analysis of artistic and stylistic content of the original and Ukrainian translation version is made.

УДК 82-1(-058.566):355.48/49

Т. М. Нікольченко, М. В. Нікольченко

ПОЕЗІЯ ГОРЯ І СЛІЗ (НЕВОЛЬНИЧА ПІСЕННІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ ПЕРІОДУ ВЕЛИКОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ)

Все далі відходить від нас період Великої Вітчизняної війни. Народна пам'ять зафіксувала ці події у великій кількості фольклорних творів, які однозначно оцінюють війну як народне горе. Мета нашої публікації – відновити в пам'яті сучасників власне народний погляд на події фашистської окупації, які відбулися у великій кількості пісень.

Ключові слова: Велика Вітчизняна війна, окупація, неволя, полонянки, народна пісенність, пісні неволі, пісенні переробки, пісні-плачі, контамінації.

У повоєнний час фольклор періоду Великої Вітчизняної війни збирався та активно записувався як явище скороминуще (поки ще були живими учасники тих подій). На перший погляд здається, що публікацій з цього приводу була досить значна кількість [1]. Питань, пов'язаних з цією тематичною групою пісень, торкаються і автори багатьох мемуарних творів, фрагментарно зустрічаємо спостереження про пісні фашистської неволі та каторги в деяких наукових виданнях. Питання ж генези пісенності періоду Великої Вітчизняної війни, зокрема невольничої, поставили і почали досліджувати в своїх монографіях Н. С. Шумада [2], С. В. Мишанич [3], О. А. Правдюк [4], О. Ю. Бріцина [5]. Такий шлях дослідження цих пісень, на нашу думку, найбільш плідний і вартий продовження.

Генетичні витоки невольничої пісенності періоду війни сягають своїм корінням у багатостраждальну історію України. Князівські міжусобиці епохи Київської Русі, напади зовнішніх завойовників, які супроводжувались захопленням великої кількості полонених, відірваних від рідної землі, – все це відбулося з великою силою в усній народній творчості у вигляді плачів. Як у голосіннях за покійником, так і в плачах за захопленими у неволю передане людське горе. До нас дійшла велика кількість творів, що відображають спустошення українських земель монголо-татарами:

Зажурилась Україна, що нігде прожити.

Гей, витоптала орда кіньми маленькі діти.

Ой маленьких витоптала, великих забрала.

Назад руки постягала, під хана погнала [6, с. 27].

Про тяжку турецьку неволю розповідається в думках «Невольники на каторзі», «Плач невольника в турецькій неволі», «Маруся Богуславка», «Іван Богуславець», «Сокіл і соколятко», «Самійло Кішка», «Втеча трьох братів з турецької неволі». Як пише Б. П. Кирдан [7, с. 58], думи ці кобзарі часто називали піснями невольників на відміну від козацьких чи лицарських, у яких знайшла втілення тема бойового подвигу захисників рідної землі.

Таким чином, уже в епічних творах-думах переживання героїв набувають ліричного характеру, а згодом ці переживання виливаються у нову ліричну пісню. Особливо поетична лірична алегорія у формулах «невольничих плачів», наприклад у «Марусі Богуславці». Прохання до Бога про звільнення пов'язане з рідною землею. Невольник хоче поринути

На ясні зорі,

На тихі води.

У край веселий,

У мир хрещений [8, с. 58].

Про страждання козаків-невольників на каторзі детально розповів Д. І. Яворницький [9, с. 246-251], ілюструючи свою оповідь словами з думи «Плач невольників на турецькій каторзі».

На зміну стражданню народу під час полону приходять страждання, пов'язані з соціальним гнобленням: з обов'язковою військовою повинністю, рекрутськими наборами, соціальним розшарування суспільства і звідси – робота в наймах, бурлакування, кріпацтво. Ці страждання вилились у велику кількість пісень про відхід козака з дому:

*Ой гай, мати, ой, гай, мати, – ой гай зелененький,
Ой поїхав з України козак молоденький* [10, с. 82].

У пісенності періоду Великої Вітчизняної війни відбувався процес відродження й актуалізації традиційних пісень. Вони набували нової якості й часто сприймалися зовсім по-сучасному. Особливо яскраво це проявилось під час вивозу на примусові роботи в Німеччину великої кількості молоді. Ці трагічні мотиви покликали до нового життя твори про розлучення з родом; твори, генетичне коріння яких сягає у весільні обрядові та старі солдатські й рекрутські пісні, пісні наймитів. І ця група творів спливла в пам'яті народу практично без змін або з дуже незначними вказівками на осучаснення життя і побуту.

Як зазначає С. Й. Грица [11, с. 11], тема соціальної нерівності й протесту та пов'язані з нею життєві ситуації – відхід «у чужу стороньку», бідкування на чужині у тяжкій праці, знуцання над знедоленими трудівниками – проходить крізь усі прошарки пісень найманих робітників, які не мали можливості відпочити навіть у вихідні дні:

*Вчора була суботонька, сьогодні неділя;
Чом на тобі, наймиточку, сорочка не біла?
Ой не біла, ой не біла та й не буде біла,
Бо не знає бурлак бідний, коли та неділя* [12, с. 172].

У народній поезії часто поруч виступають образи козака, чумака, бурлака, рекрута, наймита, що свідчить про спільність їхніх інтересів, спільну долю, яка призводить до розлучення з родом, домівкою, матір'ю. І ці страждання людей виливаються у пісні-плачі за втраченими радощами нормального людського життя.

Особливе місце мотив розлуки посідає у піснях весільних, де наречена розлучається з рідними і переходить у патріархальну сім'ю чоловіка в якості підневільної служниці, а часто й рабині. Ця ситуація відобразилась у значній кількості пісень-плачів та пісень-голосінь дочки й матері. У весільному обряді головною дієвою особою є наречена, їй присвячена велика кількість пісень, що поетизують жінку, немовби компенсуючи майбутні страждання у чужій родині. Тому й «жіноча» тема посідає головне місце в багатьох піснях. Це пісні дівчат, які оплакують свою подругу, пісні жінок, які з власного досвіду знають, що чекає дівчину в чужій родині. І, нарешті, пісні, що виконуються від імені самої нареченої: пісні-звернення до матері, до батька, до братів, до сестер, до інших родичів. Це пісні матері, яка виплакує горе розлуки зі своєю «зірочкою», «ясочкою», в якій на чужині «краса зів'яне», «біле личко почорніє». Пісні матері й дочки становлять своєрідний діалог, у якому знаходять розраду жіночі почуття. Часто в цих піснях звучить безнадія: життя у неволі порівнюється з повільним умиранням.

І ось ця традиційна лірика своєрідно-вигадливо переплелась з новотворами у роки Великої Вітчизняної війни в піснях дівчат, вивезених на примусові роботи до Німеччини, у піснях матерів, які вічно горювали і оплакували своїх втрачених дітей та висловлювали надію на їхнє повернення. За своїми художніми якостями, силою емоційного впливу, різноманітністю використання мотивів цей цикл пісень чи не найвиразніший. Генетичний зв'язок із традиційною лірикою тут спостерігається

особливо в переважанні жіночого начала.

У традиційних солдатських та рекрутських піснях звучить мотив розмови зозулі й матері [13, с. 659]. У сучасному побутуванні набула поширення пісня про матір-зозулю. Вона співається в усіх областях Середнього Придніпров'я (Київщина, Житомирщина, Черкащина, Кіровоградщина, Дніпропетровщина) та Полісся (Рівненщина, Чернігівщина) [14, с. 37].

Сюжет пісні розвивається по-різному. Але майже в усіх варіантах наголошується:

*Ой то не зозуля, то рідная мати,
Вона виряджала сина. Воювати* [14, с. 204].

У одній з пісень розповідається лише про виряджання сина, у другій – про те, як мати мріяла оженити сина та побачити вдома невістку, в третій – про те, як сину тяжко служити в неволі і як йому хочеться повернутися додому. У багатьох піснях лейтмотивом проходить звернення до матері, впевненість у тому, що мати врятує від біди і допоможе у скрутному становищі [14, с. 204-207]. У 1945 році ця пісня була записана від дівчат у Київській області, які повернулися з фашистської неволі. На Харківщині пісня була записана у вигляді звертання до матері:

*Коли б мамцю, знала, яка мені біда,
То ти б передала, то ти б передала
Горобчиком хліба.
Горобчиком хліба, синичкою солі
Коли б, мамцю, знала, коли б, мамцю, знала,
В якій я неволі* [14, с. 204].

У записах Е.Притули, зроблених під час війни в районах Полісся, є пісні, в яких мотив «матері-зозулі» трансформувався в мотив «дочки-зозулі»:

*Ой у полі берізка самотня стояла.
На тій берізці зозуля сумно кувала.
Ой то не зозуленька сумно кувала,
То дівчина чорнобрива
За рідним краєм плакала – ридала* [16, с. 261].

У цьому варіанті пісні замість горобчика з'являються голуби, як символи мирного життя, символи кохання:

*Ой, коли б ти, матінко, знала,
Яке мені лихо та біда,
То ти б мені сивим голубочком
Передала кусок хліба.
Сивим голубочком хліба,
Голубкою водиці та солі.
Тяжко, мамо, помирати.
В німецькій неволі* [16, с. 261].

Розповідь про тяжку долю рекрута на чужині змінюється розповіддю про тяжку працю дівчат у неволі:

*Ой, матінко рідна, нащо породила,
Щоб я німцеві клятому так тяжко робила?
Щоб він їв і пив мою кривавицю,
А я щоб їла і пила хліб – сечавицю* [16, с. 261].

У наведеному прикладі спостерігається явище контамінації, на яке звернув увагу С. В. Мишанич [3, с. 38]. Виконавці згадали пісні, почуті в дитинстві від дорослих; ці твори відродилися в новій якості, у нових варіантах, значною мірою переосмислені. Тут складені різні уривки – з пісні рекрутської, з пісні наймитів та з весільної. Але сприймається це як цілком органічна єдність, бо уривки об'єднані зображенням

психічного стану ліричного героя.

В українській народній пісенності сталим є образ-символ калини. Сміслові навантаження цього образу велике: це і символ самовідданого кохання і цнотливості дівчини; це символ дівочої краси. У різних ситуаціях образ калини несе різні смислові навантаження. Якщо кохання щасливе, калина буйно квітне. Якщо нещасливе – калина всихає, або хилиться додолу. Гірко виспіває сопілка, вирізана з калини. На могилі дівчини саджають калину, яка губить своє листя і кетяги ягід.

Цей своєрідний цикл, що об'єднався навколо образу дерева, традиційно носить назву «Калина-малина». Це і пісні весільні, і пісні солдатські та рекрутські, у яких звучить спільне почуття горя та гіркоти розлучення:

*Калина-малина, не сладка не гірка,
Чого заридала, солдацькая жінка* [14, с. 241].

У роки Великої Вітчизняної війни пісня з цим мотивом знову стає популярною, але в ній вже звучать ноти необхідності захищати рідний край, визволяти з неволі близьких:

*Калино-малино, не сладка не гірка,
Чого заридала, солдацькая жінка?
Чого заплакала, чого заридала?
Любила, кохала, в армію віддала.
В армію віддала недалеко-близько.
Недалеко-близько в червонеє військо.
Ой там він присягу дає свому краю.
На вірність Вкраїні, за щастя родини.
За рідну країну у бій твердо стану,
Брата, сестричку з неволі дістану!* [12, с. 24].

Таким чином, усі проблеми складного життя періоду війни вилились у пісню, естетичним взірцем для якої слугували традиційні твори, співані в години лихоліття.

У традиційних народних піснях є поширеним символ «чорного ворона», який кричить і віщує нещастя, горе, розлуку:

*Ой криче, криче та чорненький ворон
Та на глибокій долині,
Ой плаче, плаче молодий козаче
По нещасливій годині* [12, с. 91].

Цей мотив про горе козака на чужині трансформувался у мотив плачу дівчини після отримання нею звістки про від'їзд до Німеччини:

*Ой прилетів чорний ворон
Та й сів на стодолю,
Загадав він дівчиноньці
Дорогу в неволю...
Бодай тебе, чорний ворон,
Куля не минула.
Щоб про тую неволеньку
Вкраїна не чула* [15, с.77].

У збірнику «Українська народна поезія про Велику Вітчизняну війну» ця пісня вміщена як записана 1944 року. На Рівненщині, в м. Дубно, вона записана від учасника Великої Вітчизняної війни у 1988 році.

Особливо яскраво в піснях неволі відбилися мотиви прощання дочки з матір'ю:

*Вийшла я із хати,
Стала на порозі,
Прощалася з рідними –*

*Полилися сльози.
Прощавайте, рідні й сестри,
З вами розстаюся.
З далекої Німеччини
Може й не вернуся [17, с. 119].*

Пісенний цикл «Калина-малина» весільної тематики в піснях неволі зустрічається часто, але мати страждає не тільки від того, що дочка йде до свекра і свекрухи, а вирушає в далеку чужину:

*Калина-малина над яром стояла,
Мати на чужину дочку виряджала...
Прощай, мамо, тато, з вами розстаюся.
Іду в чужу сторононьку, може й не вернуся [18, с. 70-71].*

Серед пісень неволі періоду Великої Вітчизняної війни з новою силою зазвучав мотив горя і смерті матері, яка не змогла діждатися своєї дочки:

*Росла, росла трава
Та й стала всихати,
Ждала мати свою доню.
Стала помирати.
Поховали бідну матір
У вишневім садочку.
У вишневім садочку.
У крайнім куточку [19, с. 155].*

На перший погляд може здатися, що пісня створена безвідносно до долі полонянок у Німеччині. Але записана вона від Кохан Г. Г. (с. Некриші Черняхівського району Житомирської області), яка була на примусових роботах у Німеччині в м. Гляйвіц і працювала там на фабриці. За її свідченням, у цій пісні вилились глибокі страждання дівчат-полонянок.

У багатьох народних піснях природа – така ж діюча особа, як і людина. Зображення природи підсилює емоційність сприймання психологічного стану людини. Часто це вишневий садочок як естетичний символ домашнього вогнища і сімейного щастя. І не випадково саме він особливо підкреслює страждання матері:

*Білим цвітом сад уквився,
Та й став зацвітати.
Нема доні із неволі –
Плаче рідна мати [20, с. 175].*

З квітучою вишенькою порівнює мати свою доньку перед довгою розлукою:

*Ой вишеньки, черешеньки,
Цвітуть – процвітають.
З України в Німеччину
Дівчат виряджають [22, с. 175].*

У вишневому садочку мати намагається знайти собі розраду, але розлука дуже тяжко на неї тисне:

*У вишневому саду
До листочка припаду,
До листочка припаду,
Як той камінь у воду [22].*

Ця пісня записана у с. Неборівці Червоноармійського району Житомирської області М. П.Стельмахом у 1944 році. Виконавиця її – Г. К. Оріховська – була у фашистській неволі. Інший фольклорист, А. Д. Шмиговський, у 1944 р. від учасників художньої самодіяльності з с. Кам'яного Броду Володимир-Волинського району

Житомирської області записав пісню неволі, в якій знову зустрічається порівняння розлуки з тяжким каменем:

Та впав камінь та й лежить (2)

На чужині горе жити...

Сяде мати вечерять (2)

Стане дочку споминать... [22].

У хвилини відчаю мати в зверненнях до дітей виливає свій біль від того, що вона не може їм допомогти:

Сини мої, сини мої,

Сини-соловейки.

Чом ви мене не кидали,

Як були маленькі.

Дочки мої, дочки мої,

Дочки мої, пави.

Чом ви мене не видали,

Як падали з лави.

Я ж щоденно і щонічно

Жду вас і не знаю,

Чи вернетесь ви до мене .

Із чужого краю... [24, с. 34].

Багато пісень неволі, побудовані у формі діалогу між матір'ю та дочкою, нагадують про колишню близькість і підсилюють гіркоту розлуки. Одна з таких «розмов» відбувається на основі старовинної української пісні «Посію я жито».

- Посію я жито

Поміж лободою.

Ой чи буде жалко

Вам, мамо за мною?

- Буде, доню жалко,

Буде за тобою.

Хто ж мене догляне

До смерті, старої... [25].

Дівчина відповідає матері з відчаєм:

- Не вернуса, мамо,

З далекого краю.

Мою голівоньку

Без тебе сховують [26].

У багатьох піснях з'являються птахи-помічники або птахи співрозмовники. Про горобчика, голубочка, синичку ми вже говорили. Часто зустрічається звертання до соловейка:

Соловейко, соловейко,

Вчини мою волю.

Я напишу лист дрібненький –

Занеси додому.

Прилети додому

Та сядь у садочку,

Спитай батька – матір,

Чи забули дочку [27, с. 173].

Пісні полонянок періоду Великої Вітчизняної війни вирізняються широким використанням традиційної символіки. Як зазначив С. В. Мишанич [3, с. 174],

німецько-фашистська окупація підштовхнула до своєрідного відродження традиційного фольклору мінорної тональності. Це пісні горя і сліз. Про тяжку розлуку з рідною Україною співали полонені як у роки минулих лихоліть, так і в роки Великої Вітчизняної війни:

*Україно, Україно,
Рідна моя ненько,
Як згадаю я про тебе,
Заболить серденько [29].*
Це плачі під гнітом фашистської неволі:
*Ревуть-стогнуть гори-хвилі
В синесенькім морі.
Плачуть-тужать українці
В німецькій неволі [30, с. 5].*

У розглянутих нами зразках порівняно мало нових образів. Народна пам'ять відтворила найбільш придатний для даної ситуації прошарок пісенності, в якому вилились глибокі особисті людські переживання, які є вічними в усі часи, в усі епохи. Не було потреби значно удосконалювати високохудожню лірику, в якій невідомо вилились почуття. Переробки таких пісень були незначними, переважно для позначення реалій сучасності:

*Ой ти ненько, моя матінко,
Ой до чого ж ми та й діждалися,
Діждалися, дождалися,
Що беруть нас у Німеччину,
Що женуть та у чужиноньку.
А чужа німецька сторона
Горем тяжким засіяна,
Слізеньками нашими полита,
Сумом, гірким полином
Огорожена...[31, с. 60]*

Більш помітних переробок у піснях неволі зазнали зразки літературного походження. Вони актуалізувалися в умовах Великої Вітчизняної війни і зазвучали з новою силою. Пісня на слова Т. Г. Шевченка «Реве та стогне Дніпр широкий» у репертуарі полонянок набула іншого звучання:

*Реве та стогне буйний вітер,
І гай зелений шелестить.
Там товарняк в'ється змією -
Він до Германії спішить [32, с. 168].*

Серед пісень полонянок періоду війни зустрічаємо й переробки пісень на слова українських і російських поетів. Так, вірш В. І. Лебедева-Кумача «Україна моя» перетворився на популярну пісню, яка співалася як російською, так і українською мовами. Вона була записана в Бердичівському районі Житомирської області 1944 року:

*У Німеччину ідуть дівчата,
Ось капнула перша сльоза.
Україно, моя Україно,
Дорога ти моя сторона [33, с. 104].*

Для однієї з пісень неволі «Я сьогодні від вас од'їжджаю», записаної у Черняхівському районі Житомирщини, взірцем послужив вірш П. А. Грабовського «Не раз ми ходили в дорогу»:

*Я сьогодні од вас од'їжджаю
У далекий німецький край.*

*Ой чи вернусь, чи, може, загину –
Ти про мене, матусю, згадай* [34, с. 153].

У фольклорі неволі особливо були поширеними переробки пісні «Раскинулось море широко»:

Раскинулись рельсы широко.

По ним эшелоны летят.

Они с Украины вывозят

В Германию наших дивчат [35, с. 70].

У піснях полонянок зафіксовані переробки пісень з популярного довоєнного фільму «Юність Максима»:

Тучи над городом стали,

В воздухе пахнет грозой...

Немцы приказ изда-а-али –

Народ угоняют с собой [36, с. 35].

Дівчата-невольниці співали про все – як їх годували гнилою капустою, що «чай» був просто водою; що полонені в концтаборах залишалися без теплого одягу, що до «східних» робітників німці ставилися з особливою зневагою, примушуючи їх носити нашивки з написом «Ост.». В архівах ІМФЕ зафіксовано безліч пісень невольників, під назвою: «Табірна пісня».

Аналіз пісень неволі періоду Великої Вітчизняної війни дає можливість зробити висновок, що за розмаїттям барв і засобів це чи не найяскравіший прошарок народної творчості. Ці пісні відрізняються глибоким ліризмом, емоційною силою впливу на слухача. Тут переплелися примхливо фольклорна і літературна стихії, але з переважанням все-таки поезії традиційної. Значення саме цієї поезії у наш час є незаперечним і вкотре свідчить про вічну художню пам'ять народу, про здатність відтворювати все краще в скрутну хвилину і на цій основі творити нові зразки.

Наукова зацікавленість проблематикою фольклору Великої Вітчизняної війни спостерігається і в наш час. Так, І. М. Грідіна [37], досліджуючи відображення другої світової війни у фольклорі українського народу, застерігає від певних стереотипів у поглядах на це питання. В. В. Грінченко, аналізуючи фольклор українських примусових робітників нацистської Німеччини [38], наголошує на тому, що страшні події війни стосувалися всіх народів, великих і малих, які населяли колишній Радянський Союз: росіян, українців, білорусів, молдаван, і ін. Досліджуваний прошарок фольклору є складовою частиною всього масиву усної народної творчості. Такі дослідження в наш час видаються необхідними. Зараз відбувається більш поглиблене вивчення минулого, особливо у зображенні подій Великої Вітчизняної війни. У простого люду своя правда – війна порушила мирний порядок, фашисти намагалися позбавити людей самого права на життя. І це відбилось у великій кількості фольклорних творів.

У своїй монографії «Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності» С. В. Виткалов слушно зауважує, що фольклор є основою художньої культури, оскільки «соціально-прагматичний світ обумовлений духовними уявленнями про його цілісність та ідеали» [39, с. 262].

Список використаної літератури

1. Березовський І. П. Збирання та вивчення фольклору Великої Вітчизняної війни / І. П. Березовський // Нар. творчість та етнографія. – 1965. – № 3. – С. 4.
2. Шумада Н. С. Традиційна основа поетики слов'янського пісенного фольклору періоду Другої світової війни / Н. С. Шумада // Художня культура країн Східної та Південної Європи в боротьбі проти фашизму. Зб. наук. праць. – К., 1990. – С. 8-16.
3. Мишанич С. В. Пісенна культура радянського села / С. В. Мишанич. – К.,

- 1977.
4. Правдюк О.А. Східнослов'янські патріотичні пісні у роки Великої Вітчизняної війни / О. С. Правдюк // Художня культура країн Східної та Південної Європи в боротьбі проти фашизму. Зб. наук праць. – К., 1990. – С. 17- 35.
 5. Бріцина О. Ю. Український антифашистський фольклор (до питання про специфіку творчих процесів) / О.Ю.Бріцина //Художня культура країн Східної та Південної Європи в боротьбі проти фашизму. Зб. наук. праць. – К., 1990. – С. 36 - 43.
 6. Зажурилась Україна // Українські народні пісні. Книга перша. – К., 1965.
 7. Украинские народные думы. – М., 1972.
 8. Українські народні думи та історичні пісні. – К., 1955.
 9. Яворницький Д. І. Історія запорізьких козаків / Д.І. Яворницький. – Т.1. – Львів, 1990. – С. 246-251.
 10. Українські народні пісні. – К., 1955.
 11. Наймитські та заробітчанські пісні. – К., 1975.
 12. Українські народні пісні. – Кн. 1. – К., 1965.
 13. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленти-Ходаковського. – К.,1974.
 - 14 Рекрутські та солдатські пісні. – К., 1974.
 - 15 Українська народна поезія про Велику Вітчизняну війну. – К., 1963.
 16. Відділ фондів ІМФЕ. – Ф. 14-3, од. зб. 21. – С. 261. Зап. Е. І. Притули. Далі посилання на це джерело подаємо скорочено: ІМФЕ.
 17. ІМФЕ. – Ф. 14-3, од. зб. 55. – С. 24.
 - 18.ІМФЕ. – Ф. 14-3, од. зб. 29 «б». – С. 119. Записи з Чернігівщини.
 - 19.ІМФЕ. – Ф. 14-3, од. зб. 25 «а». – С. 70-71.
 - 20.ІМФЕ. – Ф. 14-3, од. зб.21. – С. 155.
 21. ІМФЕ. – Ф. 14-3, од. зб. 21. – С. 175. Зап. М.П.Стельмах.
 22. Там само. Записав А.Д.Шмиговський.
 23. Там само. Записав М.П.Стельмах.
 24. Там само. Записав А.Д.Шмиговський.
 25. ІМФЕ. – Ф. 14-3, од. зб. 1183. – С. 34. (Передав до архіву А.П.Правдюк).
 26. ІМФЕ. – Ф. 14-3, од. зб. 54а. Записи, зроблені в Житомирській обл.
 27. ІМФЕ. – Ф. 14-3, од. зб. 54. Невільничі пісні, записані на Житомирщині.
 28. ІМФЕ. – Ф. 14-3, од. зб. 21. – С. 173.
 29. Архів інституту історії партії при ЦК Компартії України. – Ф. 166, опис 2, од. зб. 184.
 30. ІМФЕ. – Ф. 14-3, од. зб. 28. – С. 5.
 31. Фольклор Вітчизняної війни (Під ред. Ф. Колесси). – Львів, 1945. (Зап. в с. Цецевичі Сарненського району Рівенської області).
 32. ІМФЕ. – Ф. 14-3, од. зб. 55. – С. 168. Зап. Е. І. Притулою в Бердичевському районі на Житомирщині.
 33. 3 рукописного збірника «Фольклор Великої Вітчизняної війни». Т. І. (Укл. П. М. Попов, М. С. Родіна, М. М. Плісецький). – Ф. 14-3, од. зб. 55. – С. 104.
 34. ІМФЕ. – Ф. 14-3, од. зб. 21. – С. 153.
 35. Там само. – Ф. 14-3, од. зб. 1207. – С. 70.
 36. Там само. – Ф. 14-3, од. зб. 22. – С. 35.
 37. Грідіна І. М. Друга світова війна у фольклорі українського народу. http://www.nbuv.gov.ua/Portal/Soc_Gum/Iipd/2009_2/20Gridina.htm.
 38. Грінченко В. В. «Раскинулись рельсы далеко...»: фольклор примусових робітників нацистської Німеччини у публікаціях радянської доби / В. В. Грінченко // Вісник Харківського національного університету ім.

В. Н. Каразіна. Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки. – Харків, 2008. – № 835. – Вип. 11. – С.103-122.

39. Виткалов С. В. Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності. Монографія / С. В. Виткалов. – Рівне, 2012.

Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2012 р.

T. Nikolchenko, M. Nikolchenko

THE SONGS OF GRIEF AND TEARS (SLAVE UKRAINIAN FOLK POETRY OF THE GREAT PATRIOTIC WAR PERIOD)

The article is devoted to the analysis of captivity songs during the Great Patriotic War years. The dreadful period of the Great Patriotic War is left in the past. Most of people who fought for victory on the battle fields passed away already. Pass away those who survived in the difficult years of invasion. But a great number of songs that helped people to survive and withstand during that difficult times still remind of the period of fascist captivity.

УДК 811.111'255.4(045)

О. Г. Павленко

ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД ЯК ПРЕДМЕТ ТЕОРЕТИЧНОЇ РЕФЛЕКСІЇ

В статті розглянуті питання художнього перекладу з позицій інтерпретації, визначено сутність перекладів як специфічної форми міжлітературної реценції, обґрунтовано причини зміщення класичних акцентів на проблеми відтворення текстів іноземною мовою.

Ключові слова: художній переклад, інтерпретація, герменевтика, «відчуження», «одомашнення».

Потреба розвитку культурного діалогу України із зарубіжними партнерами зумовила зміщення акцентів на проблеми перекладу, визнавши вектори подальших наукових досліджень у зазначеній галузі. На сьогодні не виникає жодних сумнівів, що переклад – від найвужчого значення цього слова (з однієї національної мови на іншу) до найширшого (з культури на культуру, з епохи на епоху, з однієї мистецької системи на іншу) – є проблемою світоглядною, чим зумовлена **актуальність** нашого дослідження. Це, з одного боку, пов'язане із зростаючим інтересом до тексту в усіх його значеннях (не тільки мовних та літературних, а усіх наукових феноменів), з іншого – зацікавленням внутрішньою сутністю художнього твору, переосмисленням самої літературної полісистеми.

У зв'язку з цим з'явився ряд наукових праць, присвячених різноманітним аспектам порушеного питання, а саме: культурологічні проблеми перекладу художнього тексту (Ж. Мунен, М. Снелл-Хорнбі, Ю. Хольц-Мянттері, О. Швейцер, та ін.), перекладознавчий аналіз художнього тексту (М. Ледерер, А. Нойберт, І. Ревзін, В. Розенцвейг), жанрові особливості перекладу художньої літератури (В. Коптілов, Т. Казанова, Я. Реупер) тощо.

Метою нашої розвідки є висвітлення саме літературознавчого аспекту перекладу, враховуючи теоретико-літературні напрацювання вітчизняних та зарубіжних дослідників у цій галузі.

Зокрема ставимо перед собою такі **завдання**:

- окреслити можливі перекладознавчі аспекти у літературознавчому аспекті;
- розглянути художній переклад з точки зору діалогу мистецьких особистостей,

історичних епох та національних культур як специфічної форми міжлітературної рецепції;

- простежити проблему співвідношення тексту та твору в перекладознавчій перспективі.

Такий підхід, на нашу думку, надає більше можливостей для досягнення сутності художнього перекладу, специфікує «естетичну комунікацію» [7], спонукає до вивчення мистецтва слова у всіх його виявах.

Орієнтація на потракування художнього перекладу з позицій діалогізму (діалогу мистецьких особистостей, творів, історичних епох та національних культур), відтак – як засобу міжлітературної та міжкультурної/міжнаціональної комунікації [7] дає підстави стверджувати, що загальна лінгвістична теорія не пояснює питання щодо художнього перекладу, а швидше заплутує його, і ще більше можливостей для справжнього осягнення сутності художнього перекладу і його закономірностей пропонує порівняльне літературознавство як комплексна філологічна дисципліна [7].

Літературний і мовознавчий аспекти художнього тексту, як відомо, виступають предметами різних наук – стилістики та поезики, які відповідно вирішують різні завдання. Перша вивчає мову певного твору, автора чи окремого періоду згідно з мовними стилями. Завдання поезики полягає у дослідженні словесної матерії в її співвідношенні із художнім цілим твору. Більше того, сама література виступає мовою в семіотичному, а не лінгвістичному розумінні того слова, за Р. Бартом, мовою, яка перетворює суб'єкта в знак історії; метамовою, що виконує не лише комунікативну функцію, а й поетичну [2]. У творенні історії, культури, семіосфери нації кожен знак є символом, що сугестує містичний, архетипний, непізнаваний смисл. Це – той випадок, коли митець долає комунікативну функцію мови, щоби створити текст, який передусім має естетичну вартість. Тому не дивно, що перекладознавцям-літераторам доводиться значно частіше, ніж їх колегам-мовознавцям говорити про неперекладність, адже «словесне мистецтво в найбільшій мірі, найбільш наочно, порівняно з іншими його видами, репрезентує національний характер культури і є найбільш неперекладним. Неперекладним іншими національними мовами, але найбільш перекладним мовами інших видів мистецтва тої самої культури. Усі інші види мистецтва... існують під багатовіковим патронатом слова: усі більшою чи меншою мірою є літературоцентричними [3].

Такий підхід повертає переклад у сферу інтерпретації, коли на перший план виступає аспект індивідуального розуміння твору, а перекладач є не лише читачем, що трактує твір для себе, а й є інтерпретатором оригіналу для інших читачів. Осмислення чужих думок та їх подальше втілення у мистецтві є досить складним. Слушним з цього приводу є висловлювання Канта про те, що геніальність творення дорівнює геніальності розуміння [7]. У зв'язку з цим перед інтерпретатором постає завдання розкрити естетичні ідеї автора, домислити те, що приховано, долучаючи власне бачення, сприяючи, таким чином, віддзеркаленню змісту художнього твору і донесенню його своєрідності до реципієнта – носія іншомовної культури.

Отже, розвиваючись як наука про інтерпретацію, герменевтика опрацьовує проблеми перекладу як сферу розуміння художніх текстів та їх репрезентацію іншою мовою. Традиційно точкою відрахунку новітньої літературознавчої герменевтики вважаються роботи Ф. Д. Шляєрмахера, в яких учений осмислив та узагальнив багатовіковий досвід античної герменевтики, обґрунтував схему герменевтичного кола на основі вчення Шлегеля [7] про циклічність критичного прочитання.

Осмислюючи герменевтику перш за все як мистецтво розуміння чужої індивідуальності й підтримуючи позицію Гумбольдта про мову як «неперервний процес творчості і творення через індивідуальні мовленнєві акти», Шляєрмахер

розкриває сутність розуміння, яке, на його думку, полягає у проникненні за рамки зовнішнього вираження думки, тобто у виявленні внутрішнього (індивідуального) мислення, що лежить в основі певної мови – думка в її мовленнєвій оболонці. Таким чином, за Шляєрмахером, мистецтво розуміння полягає у проникненні, з одного боку, в «дух мови», а з другого – у «своєрідність письменника» [1, с. 56].

Оскільки розуміння має міжособистісний характер, воно, за словами Шляєрмахера, вимагає «таланту пізнання окремої людини» і складає єдність двох компонентів: інтуїтивне осягнення предмета, його охоплення як цілого і тлумачення (інтерпретація), як вторинний компонент розуміння, в якому воно безпосередньо оформлюється і раціоналізується [1].

При цьому, у герменевтиці Шляєрмахера було розкрито уявлення про універсальність досвіду непорозуміння. Таке непорозуміння чи «чужість» частіше трапляється в художній та письмовій мові, аніж в розмовній в усному вияві. І якщо до Шляєрмахера подібні думки розглядалися лише з позицій можливості осягнення традицій та передачі у сукупності філософських та естетичних ідей минулого, то філософ відкрив нове бачення цього питання, стверджуючи, що в універсальному розумінні «чужість становить даність, що неподільно зв'язана з індивідуальним «Ти» [2]. Автор іншомовної версії завжди повинен проектувати всі спроби розуміння не на себе, а на «Ти» автора. У цьому й полягає суть психологічної інтерпретації. Перешкоди виникають не лише тому, що автор першотвору «розмовляє чужою мовою» у граматичному сенсі. «Справжня проблема розуміння вочевидь надламується там, де під час спроби досягти змістового розуміння виникає рефлексуюче запитання: а яким чином він дійшов своєї думки? Адже зрозуміло, що така постановка запитання свідчить про чужість, і то зовсім іншого роду, означаючи, в кінцевому підсумку, відмову від загального смислу» [3]. Через неможливість досягнення повного розуміння, Шляєрмахер вважав за доцільне розглядати герменевтику не як науку, а як мистецтво, і пропонував долучати до процесу інтерпретації моменти вільної творчості.

У визначенні Шляєрмахером цих фундаментальних герменевтичних завдань та ідей чітко простежується зв'язок досвіду мистецтва інтерпретації з проблемами художнього перекладу. Останній як акт розуміння та інтерпретації тісно пов'язаний з граматичним та психологічним методами і в цілому є складнішим, ніж звичайне тлумачення тексту, оскільки має справу з двома мовами.

В роботі «Про різні методи перекладу», що є основоположною та програмною у царині герменевтичного перекладознавства, Шляєрмахер заклав основи загальної теорії розуміння й визначив власні погляди на феномен перекладу.

Розвиваючи постулат Гете про те, що перекладач або залишає якомога незмінним автора першотвору і наближає до нього читача, або ж залишає у спокої читача, наближаючи до нього автора [7], філософ акцентував на «відчуженні» художніх перекладів, на відміну від інших дослідників тієї доби, які виступали за «одомашнення» іноземних творів у процесі їх передачі іншими мовами або вважали можливим «змішувати» позиції читача та автора. Погляди Шляєрмахера полягала в тому, що перекладач повинен зберегти дух оригіналу та дух мови, а перекладений твір повинен сприйматись іншомовними читачами таким, яким він постає в мові оригіналу: з усіма екзотичними, незрозумілими, незвичними елементами [7].

Згідно з Гетівським постулатом Шляєрмахер окреслив власну ідею про два відмінні методи перекладу: перший – коли незмінним залишається автор – він називає перефразою; другий – коли незмінним залишається читач – імітацією [7].

У першому випадку перекладач повинен докладати усіх зусиль, щоб компенсувати брак розуміння мови оригіналу читачем, але при цьому не вносити навмисних змін у текст першотвору задля того, аби зробити його більш зрозумілим та

прийнятним для читачів іншомовної версії. Переклад повинен передати читачеві той самий образ, те саме враження, яке він, знаючи мову оригіналу, отримав би від прочитання першотвору. Тобто він повинен «підводити читачів до своєї точки зору, яка є фактично чужою для них» [10]. Метою перефрази є подолання ірраціональності мов, однак цього можна досягти лише механічно. Навіть за відсутності в мові-реципієнті потрібних слів чи фраз, варто шукати додаткових засобів, аби обійти проблемні моменти, пов'язані з невідповідністю мов, що спричиняють ефект «засильно» чи «заслабо». Такий метод, вважав Шляєрмахер, пропонує здійснювати підхід до мови як до математичних символів, де можна додавати і віднімати, шукати шляхів зв'язку думки, але він не дає можливості передати емоції та дух мови оригіналу. Виконаний таким чином переклад, як би точно він не відтворював реалії першотвору, завжди сприйматиметься саме як переклад, бо в ньому розривається, а тому втрачається жива плінність мови та мовлення [7].

З іншого боку, імітація «підпорядковується ірраціональності мов», яка полягає в тому, що жодної репліки словесного мистецтва не вдається відтворити іншою мовою з абсолютною точністю. Це пов'язано з відмінностями мов та мовних картин світу, з тим, що навіть різномовні відповідники за своєю суттю є не ідентичними, а синонімічними. Тому навіть людина, яка знає кілька мов, по-різному думає й розмовляє кожною з них. У цьому зв'язку ще А. Шопенгауер слушно зазначив, що вершиною перекладацького вміння є здатність людини перекладати не книги, а себе з однієї мови на іншу, не втрачаючи при цьому власної індивідуальності. Тому перекладачеві, який прагне відтворити емоції автора, не залишається нічого іншого, як імітувати цілий твір із окремих частин, відмінних від оригіналу. Такий підхід не дає можливості читачеві відчувати дух мови оригіналу: чужість першотвору долається трансформованою субстантитутцією.

Однак, вдаючись до імітації, перекладач повинен для себе визначити, яке саме розуміння мови та духу оригіналу він прагне імітувати. Щодо можливості поєднання обох методів перекладу, то Шляєрмахер ставив під сумнів доцільність такого підходу, позаяк вважав, що через несумісність думки та мови у різних мовно-культурних системах точно можна відтворити лише одне – або індивідуальне мовлення, або його емоційний стан.

У своєму «Компендіумному викладі 1819 р.» Шляєрмахер сформулював сім головних правил інтерпретації, сутність яких філософ убачав у реконструюванні певного мовлення (твору) як творчого акту його ініціатора (автора). Ці правила й досі можуть сприйматись як інструкція для перекладача.

Перше правило полягає в тому, що будь-яке тлумачення повинно починатися загальним оглядом, який забезпечує розуміння єдності твору та його основних рис. На цьому етапі досягається тема твору та своєрідність її індивідуального опрацювання автором, головні елементи твору.

Друге правило передбачає звернення до принципу «герменевтичного кола» – рівнозначної уваги до цілого та його окремих частин та застосування в обох випадках тих самих прийомів та методів. Очевидною при цьому є необхідність залучення до процесу перекладання феномена герменевтичного кола. Адже перекладач не може братись за роботу без розуміння цілого та частин мови, твору, мистецького доробку письменника. Разом з тим його праця також передбачає відтворення цілого та його окремих елементів, де кожна деталь вимагає особливої уваги до себе, бо несе на собі відбиток цілого. Це певною мірою нагадує взаємопосередкування індукції та дедукції в логіці: від окремого до загального та навпаки. Через розуміння індивідуального значення кожного слова та фрази, кожного окремого компонента твору, через розуміння суб'єктивної основи мовних модифікацій автора можна досягнути та розкрити

послідовність авторських ідей. Усі аспекти психологічної інтерпретації взаємодіють між собою і необхідні для якомога точнішого осягнення твору в цілому [7].

Третє правило ґрунтується на необхідності досконалого розуміння стилю, що виявляється не лише у розумінні індивідуального користування мовою, а й у розумінні способу мислення митця. Досягнути цього можна лише внаслідок проникнення в мову та психологію автора. Це є найскладнішим завданням, адже обидві величини є безмірними та безкінечними й ніколи не розкриваються повністю.

Четверте правило тісно пов'язане з попереднім і полягає в тому, що з огляду на нездійсненність остаточного проникнення в таємниці мови та психології митця, дослідник (у нашому випадку перекладач) може лише приблизно досягнути розуміння чи відтворення стилю автора. Цим правилом Шляєрмахер дещо «спростив» працю інтерпретатора, увиразнивши критерії його роботи, відкривши тим самим можливість вільної творчості. Однак межі такої «співпраці» окреслені наступним правилом.

П'яте правило наголошувало на необхідності успішного здійснення герменевтичної процедури через «зрівнювання» позицій дослідника та автора. Перший мав стати «на рівень автора», тобто повинен «прирівнятися» до нього і знаннями мови, і знаннями його внутрішнього та зовнішнього життя. Оволодіти цими знаннями дослідник може у процесі роботи над текстом, що також передбачає знання стану літератури до і в час появи твору, а також детальне вивчення творчої біографії автора та визначення в ній місця цього конкретного твору.

Шосте правило обґрунтовувало необхідність використання у процесі інтерпретації двох методів – дівінаційного (інтуїтивного) та порівняльного. Перший метод передбачає прояви творчої активності, емпатії, безпосереднього «вживання» в дух твору, втілений в ньому індивідуальний зміст. Порівняльний метод, у свою чергу, дає можливість визначити у творі загальне та своєрідне на різних рівнях: мови, тематики, змісту, творчості письменника. Окреслюючи перший метод як жіночий, а другий – як чоловічий, дослідник підкреслював необхідність їх взаємодії, що забезпечувало б правильне розуміння єдності та особливих рис у кожному окремому випадку.

Сьоме правило передбачало врахування чинників, які впливають на розуміння ідеї твору, особливо змісту твору («матерію») та адресата й контекст у ширшому розумінні («коло дії твору»). У багатьох випадках авторська ідея формується не лише у конфігурації художнього явища як такого, а й визначається аудиторією, на яку спрямований твір, його оточенням, традицією. Надзвичайно важко, а то й неможливо осмислити твір відчужений й «відірваний» від традиції: «...твір мистецтва, вирваний зі своєї первісної співвіднесеності, коли вона історично не збережена, втрачає у своїй значущості» [2].

Шляєрмахер вважав, що для досягнення кращого розуміння інтерпретаторіві (герменевту чи перекладачеві) слід подолати часову дистанцію й досягти стану «тотожності з першочитачем». А таке ототожнення з першочитачем допомагає досягти ще вищого рівня – ототожнення з автором. Завдяки такому близькому прочитанню художній текст розкривається як своєрідна маніфестація життя автора. У цьому процесі людина, яка інтерпретує художній твір, може зрозуміти автора краще, ніж він сам себе розумів, тобто має навчитись розуміти не лише чужу думку, чужу мову, а й чуже минуле.

Головний недолік концепції Шляєрмахера, на який вказували його послідовники та дослідники, полягав у тому, що для засновника літературної герменевтики проблема розуміння минулого крилась більше у розумінні «Ти» автора, аніж в розумінні історичної епохи, в яку він жив і творив. Фактично, із окресленої тріади історичне – граматичне – духовне Шляєрмахер ґрунтовно опрацював лише дві останні ланки, що

були узагальнені ним як психологічне. Його герменевтичний метод можна окреслити як «позаісторичний», оскільки, на думку вченого, інтерпретація не має фіксованого виходу в історію і в кінцевому результаті не може визначатись історичними особливостями тексту, тому звільняється від історичної зумовленості та залежності. У цьому ключі була вибудована і його концепція перекладу, в якій основна увага відводилася мовно-психологічним аспектам художнього тексту як прояву творчої індивідуальності [7].

Прихильником історичної школи герменевтики був видатний послідовник Шляєрмахера Вільгельм Дільтей, який поділяв абсолютно усі постулати Шляєрмахерової герменевтики щодо ролі психології як універсальної теоретичної основи розуміння. Тому Дільтей детальніше опрацьовував проблеми осягнення світу окремої особистості, розуміння чужого досвіду, «проникнення» в чужу реальність, співпереживання різних обставин життя. У його концепції, як і в Шляємахера, твір розглядається як вияв живої думки автора і його світогляду, що об'єктивує його індивідуальний досвід, відкриваючи зовнішні та внутрішні грані життя. У цьому сенсі життя та творчість поєднуються в єдиний герменевтичний процес. Відтак читання стає проєкцією себе на розуміння іншого, наближення до «душі автора», а інтерпретація мистецтва постає аналогією до інтерпретації життя. Оскільки історичний дух виявляє себе усюди – у мисленні та пам'яті людини, у її мові, асоціаціях та уяві, на кожному етапі становлення та творчості, то історична перспектива тексту, за В. Дільтеєм, повинна знаходитись у центрі уваги герменевта. Життя письменника, його текст та історія настільки взаємопроникають та пов'язані між собою, що їх неможливо розглядати відокремлено: у тексті мають відчитуватися життя та історія, водночас, історія, історичний світ повинні розшифровуватись як текст [7].

Поєднання психологічного та історичного дає плідний синтез, який Дільтей окреслив як світобачення епохи, що відіграє вирішальну роль при формуванні життєвих уявлень, розумінні характерів та почувань минулого [3]. На основі цього учений сформулював поняття «історичних типів техніки», до якого залучив не лише змістові елементи, а й суто поетикальні, стильові. У цьому сенсі техніку письма будь-якого історичного періоду неможливо зрозуміти поза тими умовами, за яких вона виникла та розвивалася. Тому німецький вчений наполягав на необхідності першочергового реконструювання історичної ситуації виникнення тексту.

Шукаючи спільного коріння, можливості поєднання психологічного та історичного методів у герменевтиці, В. Дільтей розширив поле діяльності інтерпретатора, сформулював ще одне завдання – трактувати тексти, виходячи з їх нерозривного зв'язку з історичним минулим. Для перекладача це поставало ключовим завданням: відтоді його праця не мислилася без ґрунтового вивчення та осмислення історичного минулого, відбитого у творі, та тієї епохи, в яку жив автор, відтак, – зв'язку з традицією.

Концепцію Дільтея про зв'язок історії з психологією, можливість історичного пізнання та зв'язок такого знання з традицією послідовно відстоював Г.-Г. Гадамер: ...Історична свідомість – це не стільки самозабуття, скільки підвищене самовладання, що відрізняє його від усіх інших формотворень духу. Так, історична свідомість, що якнайтісніше пов'язана з ґрунтом історичного життя, на якому вона зростає, тут набуває власної можливості історично ставитися, історично розуміти... Історична свідомість більше не розглядає традицію, в рамках якої вона міститься, як межі для власного розуміння життя, продовжуючи традицію таким простим та наївним засвоєнням всього випадкованого. Навпаки, вона усвідомлює себе у рефлексивному стосунку до самої себе та до традиції, в якій вона перебуває. Вона розуміє себе, виходячи з власної історії. Історична свідомість є способом самопізнання [3].

Для того, щоб правильно осягнути текст, зрозуміти задум письменника, треба подумки перенестись у його епоху і перебувати з ним в одному часі. Адже, за Дільтеєм, «тріумф філологічного методу полягає в тому, що треба зрозуміти минулий дух як сучасний, а чужий – як близький» [2]. І хоча для Дільтея інтерпретація минулого мислилася справою багатьох поколінь, у кінцевому підсумку він уявляв дослідження історії швидше у формі розшифрування, ніж історичного досвіду. У центрі такого розшифрування чи герменевтичного процесу вчений помістив тріаду переживання – вираження – розуміння. Важливе місце у концепції Дільтея відводилося переживанню. Вчений у своїх працях неодноразово підкреслював, що «творчість поета завжди спирається на енергію переживання... Таке переживання переходить в наше повне володіння лиш тоді, коли воно приводиться у внутрішній зв'язок з іншими переживаннями і його значення осягається ... через співвіднесення з цільністю людського існування, його можна зрозуміти у його сутності, тобто у його значимості. Переживання ... з нього і складається усяка поезія, із нього складаються і поетичні елементи, і форми їх поєднання» [2]. Однак найважливішим з-поміж елементів тріади постає розуміння, оскільки воно замикає герменевтичне коло. У сфері розуміння Дільтею виокремив два аспекти, окресливши їх як реконструююче та інтерпретує розуміння. Перше передбачало необхідність «розшифрувати» та відтворити задум автора, його ідеї, погляди, викладені у творі; друге – дати їм належне тлумачення. Ці два аспекти співвідносились поміж собою як елемент об'єктивного та суб'єктивного. Інтерпретатор має можливість «вчитати» певну об'єктивну інформацію з тексту, однак, на її осмислення не може не впливати його суб'єктивний досвід, індивідуальні переживання. Тому його інтерпретація ніколи не може уникнути «домішки» суб'єктивної оцінки, елемента вільної творчості мистецької думки.

Герменевтичну модель Дільтея слушно називають динамічною, оскільки в ній виявлене розуміння постійного й безперервного руху, що відбувається у процесі інтерпретації. Герменевтичне коло в концепції Дільтея набуло вигляду руху між історично різними культурами («типами життя») та змінною позицією інтерпретатора, який то намагається «вживатись» у ці культури, то надає їм свого власного мінливого змісту. Розуміння, що відбувається в межах герменевтичного кола, «завжди залишається відносним й ніколи не може бути завершеним» [3]. Воно постійно розширює горизонт історичного бачення, змінюючи та перетворюючи його. Водночас, «герменевтичне коло у Дільтея щоразу постає по-новому між конкретним текстом та конкретним інтерпретатором. При цьому інтерпретатор є своєрідним посередником між життєвою, історичною традицією, в яку сам уписаний, і тим, чого стосується текст, а по суті справи – заломленим у себе» [2]. Тому герменевтичне коло ніколи не завершується.

У подібному ключі виокремлювалася герменевтична концепція Йогана Густава Дройзена, чия увага ще більше, ніж у Дільтея, була зосереджена на проблемах історичної інтерпретації. Дослідник послуговувався поняттями «джерела», «пам'ятки» та «залишки», вважаючи все, що вони позначають, ознаками минулого, які уможливають прочитання історії та створених у її плінності текстів: «Залишки – це частини минулих світів, які збереглися і які таким чином допомагають нам духовно реконструювати той світ, залишками якого ми є... джерела сприяють мовному успадкуванню, а отже, слугують розумінню мовно пояснюваного світу» [3]. Мовний, відтак інтерпретативний аспект тут також набуває важливого значення, бо забезпечує передачу та успадкування творів мистецтва, дає змогу цим творам промовляти до різних поколінь. «Поэзия та, що ми зовемо мовою твору мистецтва, заради якої цей твір існує і передається, це мова, яку генерує сам твір мистецтва, незалежно від того, чи має цей твір мовну основу, чи ні» [2]. Такий підхід робить можливим здійснення перекладу

не лише в царині вербальних сфер мистецтва. Через тексти, «сліди колишніх світів» минуле проектує себе на теперішнє. Однак через втрати багатьох сполучних ланок між елементами, існує постійна загроза, що під час передачі тексту посередником буде щось змінено, щось буде втрачено, а щось додано від себе.

Згодом метод інтерпретації, запропонований Дройзенем, у герменевтиці набув визначення «принцип нагромадження кіл». До «герменевтичного кола» Шляермахера, що забезпечує зв'язок між частинами та цілим, додалися кола, які забезпечують зв'язок між минулим та теперішнім (що можна розглядати на кожному етапі викладу твору); між часом та місцем дії (а також параметрами хронотопу в тексті); між психологією персонажів/автора та описаними вчинками; між ідеями, що взаємодіють у тексті; зрештою, між різними можливими інтерпретаціями тексту. Усі ці кола пов'язані між собою, взаємонакладаються, створюючи мережу взаємозв'язків та взаємовпливів. І перекладач, як і герменевт, «потрапляє» у ці кола тексту і не повинен нехтувати жодним із чинників у своїй роботі. Відповідно усі окреслені Дройзенем методи та принципи можна успішно залучати до аналізу перекладних текстів.

Послідовником герменевтичної традиції у ХХ ст. став Ганс-Георг Гадамер, який доповнив перелік Дройзена ще одним колом, що забезпечує рух між традицією і новаторством; і на основі теорії помноження герменевтичних кіл вибудував власну концепцію про концентричну природу кіл. Завдання інтерпретатора, на його погляд, «полягає в тому, щоб концентричними колами розширювати спільність зрозумілого змісту» [3]. Гадамер розумів, що окреслені його попередником герменевтичні кола схематично можна розмістити одне в одному за тим принципом, щоби кожне наступне щось додавало до розуміння попереднього. Ключовим моментом у процесі інтерпретації вчений також вважав розуміння історії, тому важливе місце у своєму вченні відводив проблемам історичної дистанції, історичного мислення, історичним конотаціям тексту. Для нього історія це не лише життя пам'яті, а й збереження традиції, неперервність духовного та культурного досвіду людства. Інтерпретація поставала як безконечне концентричне доповнення сенсів, що здійснюється в контексті історії та впливу традиції [7].

Такий підхід переводив герменевтичні проблеми перекладознавства у нову площину. Вимоги, висунуті Гадамером, стосувалися й праці перекладача, успіх роботи якого також цілковито залежить від сформованого ним доброго мистецького смаку та досягнення морально-етичних та естетичних цінностей. Смак німецький герменевт визначав як «духовну здатність до розрізнення» й, водночас, як «відображений смак» [2].

Саме переклад, на думку Гадамера, дає змогу збагнути «мовну стихію як середовище, де здійснюється взаєморозуміння шляхом свідомого опосередкування» Стверджуючи думку, «що кожен перекладач – це інтерпретатор», Г. Гадамер наполягав на тому, що «власні думки інтерпретатора від самого початку беруть участь у відбудові смислу тексту» [3, с. 359]. Однак ця «участь» перекладача не переростає у свавілля, бо власну діяльність перекладача «обмежує» своєрідна «мова речей». У розділі «Читання і перекладання» Г. Гадамер чітко визначив у контексті онтологічної герменевтики особливості власне художнього перекладу, наголосивши на органічному взаємозв'язку оригінальної творчості, читання текстів, їхнього перекладання та мовного середовища як невід'ємного компонента культури. Філософ зауважив, що «дією перекладача тексту стає «перенесення» від тексту до тексту, вважаючи переклад і «перекладкою» і «перенесенням» [2, с. 150].

Отже, перекладацькою онтологією в загальнометодологічному сенсі є спосіб пізнання (інтерпретації) художнього оригіналу як інтелектуальне піднесення до істин сутнього буття мови. Звідси онтологічний переклад можливо визначити як

опосередкований аналіз (деконструювання) мови твору, відмову від змістоцентричності на користь мовоцентричності, що виражається у здатності інтерпретатора збагнути різні мови у порівнянні їхніх специфічних особливостей.

Отже, переклад, за словами Гадамера, подвоює герменевтичний процес: «Переклад, подібно до всякого витлумачення, означає перевисвітлення, спробу подати щось у новому світлі. Той, хто перекладає, мусить брати на себе виконання такого завдання... Він повинен сказати з усією точністю, як саме він розуміє текст» [3]. Утім, через неможливість охопити всі елементи, відтінки та виміри першотвору, кожен переклад залишається примітивнішим за оригінал: «...переклад наче вирівнює сказане іноземною мовою. Воно немовби лягає на площині, тож смисл слів і форма речень перекладу копіюють оригінал, але переклад ніби не має простору. Йому бракує того третього виміру, де первісне, тобто сказане в оригіналі, відбудовується у своїй сфері смислу. Це неунікна перепона для всіх перекладів. Жоден перекладач не може замінити оригіналу... Тому завдання перекладача завжди має полягати в тому, щоб не відобразити сказане, а налаштуватися в напрямку сказаного, тобто – на його смисл» [3].

Герменевтична концепція Гадамера передбачає врахування ще ряду важливих питань, серед них – залучення різних контекстів – історичного, філософського, психологічного, релігійного, культурного тощо, що формують те середовище, в якому знаходяться автор/перекладач або твір/його іншомовний відповідник. Кожен з них пропонує іншу перспективу тексту, відтак поглиблює його зміст. Тому для розуміння перекладач повинен занурити смисл тексту в його автентичне середовище. Однак, для збереження смислу в перекладі текст має бути перенесений в інший контекст – контекст іншої мови, іншого світу, де він набуває іншого вираження [7].

Так, у галузі художнього перекладу домінує установка на аналіз художнього образу і тих структурних елементів твору, які при перекладі його іншою мовою виступають на перший план. Тому вихідним пунктом вивчення стає історико-літературний підхід, тобто вивчення функціональної значущості перекладу в історії літератури, при чому не лише в даному, але й у більш широкому літературному контексті. Очевидною відтак є потреба визначення об'єктивно-суб'єктивних чинників, які впливають на процес художнього перекладу, створюючи можливий додатковий простір для інтерпретації.

Як один із найважливіших проявів міжлітературного співіснування переклад належить до сфери генетичних контактів, оскільки його основна функція полягає у тому, щоб підтримувати зв'язок вітчизняної літератури з інонаціональною і забезпечувати внутрішнє порівняння художніх цінностей двох або декількох літературних систем. Генетичний підхід не виключає вивчення перекладів у більш широкому діапазоні. За своїм характером та історико-літературними наслідками переклад нерідко виходить за межі проблематики генезису літературного явища. Проте деякими аспектами (принципами, спрощеністю відбору творів для перекладів) він входить у типологічну сферу і внутрішньо з нею пов'язаний. Останнє ж ще раз підтверджує тезу про взаємну обумовленість і взаємоперехрещення типологічних і генетичних чинників у процесі міжлітературних взаємин.

Як прояв міжлітературного контакту переклад можна об'єктивно вважати прикладом впливу, або сприйняття [6, с. 127], виокремлюючи кількісну і якісну характеристики контакту. Однак, якщо перекладний твір виглядає в контексті сприймаючої літератури не адекватним її розвитку, то такий переклад, на думку Д. Дюришина, відноситься до зовнішньоконтактної галузі зв'язків, його можливості «впливу» мінімальні або взагалі близькі до нуля [6, с. 153].

Для того, щоб оцінити наскільки переклад адекватний оригіналові, заакцентуємо на об'єктивних та суб'єктивних чинниках, які обумовлюють процес перекладу. До

перших відносимо – конкретно-історичні літературні канони, жанрову чи стильову приналежність, засоби мовленнєвої передачі літературного твору; до других – особистість перекладача, його культурно-освітній рівень, інтелектуальні здібності тощо. Саме ці об'єктивно-суб'єктивні фактори визначають сприйняття оригінального твору перекладачем з урахуванням можливих рецепцій імпліцитного читача, який належить до іншого національно-культурного простору.

Якщо об'єктивні чинники зумовлюються передусім самим характером тексту, то суб'єктивні виявляються у співвідношенні художнього смаку перекладача та ідейно-художніх особливостей оригіналу. Ступінь об'єктивного художнього пізнання буття визначається ідейною правдивістю змісту твору, перевіряється соціальною практикою та залежить від особистості митця, бо в кожного своє сприйняття і розуміння дійсності, власний художньо-образний світогляд, націлений на реципієнта.

Як засвідчує історичний досвід, художній переклад перебуває між двома крайніми принципами: він може бути дослівно точним, художньо повноцінним, але далекою від оригіналу вільною версією. При цьому повної тотожності між оригіналом і перекладом неможливо досягти, оскільки першотвір залишається єдиним матеріальним результатом індивідуальної творчості митця слова та частиною національного мовного мистецтва. Це означає, що діалектика взаємозв'язку оригіналу й перекладу, – вважають дослідники, – полягає в тому, що переклад породжується оригіналом, залежить від нього, але водночас має відносну самостійність.

Повноцінність перекладу, за А. Федоровим, передбачає вичерпну передачу змісту оригіналу і повноцінну функціонально-стилістичну відповідність йому [9, с. 30]. Як бачимо, специфічний момент «художнього впливу» на читача в цьому визначенні не розглядається: перекладознавець акцентує на мовній природі образу. Таке обмеження художнього перекладу лінгвістичними аспектами приводить, на нашу думку, до буквального, точного у мовному відношенні, але художньо слабкого, неправильного перекладу, оскільки визначальним моментом цього принципу є не творче ставлення перекладача до оригіналу загалом, а пошуки мовних відповідників. Таку ж думку відстоював і О. Потебня у статті Мова і народність: «Якщо слово однієї мови не покриває слова іншої, то тим менше можуть покривати один одного комбінації слів, картини, почуття, порушувані мовою;... навіть думка, відірвана від зв'язку зі словесним вираженням, не покриває думки оригіналу [8, с. 263].

Тому всі теорії, що трактують неможливість перекладу через відсутність абсолютної відповідності мов, втрачають під собою ґрунт: художній переклад шукає не мовної, а художньої відповідності, бо провідним у процесі перекладу виступає творче завдання. Літературознавчий підхід до перекладу має на увазі звернення до особистості перекладача, намагання зрозуміти його вибір, його рішення, виходячи з його особистісних якостей як митця, що не копіює слова оригіналу, а творчо віддзеркалює його художню дійсність. На думку М. Гарбовського, такий підхід дозволяє визначити переклад як мистецтво, але не на мистецтво в широкому розумінні слова як на високий рівень майстерності в будь-якій галузі діяльності; а на мистецтво як на спосіб відтворення дійсності [5, с. 179].

Як бачимо, сфера художнього перекладу починається там, де закінчується сфера мовних зіставлень. Головне, що керує перекладачем-письменником – це ідея, визначена оригіналом. Вона змушує перекладача так само напружено шукати творчі завдання, як їх шукав автор твору оригіналу.

У цьому зв'язку важливо ще раз наголосити на загальновідомій істині, що вважати конгеніальним дослівно точний переклад неможливо: у різнотипних мов різні засоби для вираження однієї і тієї ж думки. Тому, на нашу думку, доцільним буде з'ясувати поняття конгеніальності в перекладі, встановлюючи межі відходу від

адекватності заради художньої досконалості і, навпаки, межі відхилення від художності на користь точності. Мета, прагнення до якої врівноважує міру цих порушень, полягає в максимально повній нерозривності змісту й форми оригіналу іншою мовою. Тобто твір – ідейно-естетичний комплекс, який аналізується лише у своїй мистецькій сукупності (аксіома самодостатньої предметності). Іншими словами, основним критерієм при відтворенні художнього тексту іншою мовою є збереження його триєдиної структури (зовнішня форма – образ – зміст). При цьому сутність полягає не в заміні слів, а всієї системи, структури художнього твору, тобто перекладанні іншою мовою тих компонентів, завдяки яким у системі оригіналу зі словесних елементів будується цілісна структура. Створюючи конгеніальний оригіналові іншомовний текст, перекладач усвідомлює для себе спосіб досягнення цієї цілісності, основний принцип організації літературного твору, перевтілення в іншу мовленнєву систему всіх елементів оригіналу, який стає єдиним джерелом інформації, а мовленнєва система перекладу – єдиним кодом цієї інформації [6, с. 159].

На думку Д. Дюришина, навіть у такому конгеніальному перекладі необхідно враховувати неминучі відхилення, зумовлені наступними факторами:

1) мовленнєвою системою перекладача, яка за об'єктивних умов не спроможна передати всього змісту оригіналу та закономірно призводить до втрати певного обсягу інформації;

2) рівнем сприйняття перекладача, через який він під час перекодування обов'язково пропустить що-небудь зі змісту оригіналу;

3) спрямованістю перекладача на те, щоб передати / не передати всі особливості оригіналу.

Урахування цих відхилень, з одного боку, дає нам можливість оцінити якість перекладу, визначити ступінь сприйняття оригіналу в іншомовному літературному середовищі, а з іншого – об'єктивно робить конгеніальний переклад неможливим. Перекладачеві доводиться навмисно вдаватися до певних девіацій від оригіналу, в результаті чого виникає не просто довільне явище, а явище з елементами творчості.

Відповідно до цього порівняння перекладу з оригіналом з урахуванням різноманітних відхилень не може вважатися єдиним критерієм для аналізу якості перекладу, оскільки поняття перекладацька концепція ширше умовного поняття достовірний переклад [6, с. 161]. Звідси випливає, що контекст перекладача наближається до контексту автора.

Критерієм співпадіння або, навпаки, розходження в обох контекстах є міра співвідношення умов із дійсності та з літератури. Якщо перевага надається першим, то мова йде про контекст автора, якщо на перший план виступає інформація із літературного джерела – про контекст перекладача. Таким чином, маємо справу з подвійними конфігураціями: оригіналу з перекладом та сприйняттям перекладеного першотвору. У першому випадку цей зв'язок розглядаємо з позиції перекладацьких зрушень, у другому – з точки зору певної форми сприйняття, рецепції.

Прийняти в якості єдиного критерія зміщення в перекладі означало б стати на позицію реалістичного перекладу, який розуміється спрощено і втратив свою актуальність. У рамках компаративної практики аналіз перекладацьких прийомів починається з встановлення співпадінь та відмінностей того, що сприймається і хто сприймає. Звідси виходить, що конгеніальний переклад потребує від перекладача уміння відтворити для свого читача образний світ твору, мистецтво слова. Його успіх ґрунтується не тільки на близькості перекладу до оригіналу, але й естетичній значущості перекладеного твору, яка не піддається точному виміру. Тому, щоб літературний твір, написаний іншою мовою, почав функціонувати як витвір мистецтва,

перекладач художньої літератури повинен повторити процес його створення. Він має відродитися заново іншою мовою, силою таланту перекладача.

Інакше кажучи, переклад літературного твору повинен читатися і сприйматися природньо, вільно, без будь-якої поблажливості з боку реципієнта. Проте, на нашу думку, питання про вплив перекладу на читача не слід змішувати з характером цього впливу. Тут потрібно враховувати, що естетичний ідеал є категорією, яка в процесі історичного розвитку постійно змінюється. Якщо сучасники першотвору перебували в іншому соціальному кліматі, в іншому політичному і культурному оточенні, їхнє сприйняття оригіналу відбувалося в тісному зв'язку з пануючим естетичним ідеалом того часу. А сьогоднішній читач сприйматиме першотвір відповідно до існуючого естетичного ідеалу. Звичайно, підготовлений читач, знайомлячись із перекладеним твором, має враховувати мотиви, умови й час його створення. Це означає, що читачами різних епох сприйняття твору не може бути тотожним. Все те, що вони сприймали у свідомості читача нашого часу переломлюється крізь призму історичного минулого [4, с. 46].

Тому художній переклад – це творчість не тільки тому, що перекладач робить попередньо нерегламентований вибір мовних засобів, а в тому сенсі, що він заново творить явища мистецтва в інших мовних, культурних, соціальних, історичних умовах тощо.

З погляду психології творчості, процес художнього перекладу можна поділити на дві стадії: стадію аналізу і стадію синтезу. Формуючи фразу, перекладач формує заданий оригіналом образ, постійно порівнюючи її з оригіналом і майбутнім сприйняттям читача, перевіряючи і уточнюючи, співвідносячи кожен деталь з цілим. Перекладацький аналіз не рівнозначний звичайному читанню, коли сприйняття тексту не потребує виходу за межі мови, якою написаний твір; у цих випадках перекладач виступає ще й як читач, а мова, якою перекладач постійно користується, є для нього знаряддям аналізу й можливістю творчого синтезу.

Це означає, що переклад за своєю функціональною роллю у контексті приймаючої літератури-реципієнта може займати дві крайні позиції, між якими розташовується ціла низка різних перекладацьких інтерпретацій оригіналу. Одна з них, як було зазначено вище, – посередницька функція перекладу, яка звичайно є початковою у практиці перекладацької діяльності. Другою своєю функцією переклад виходить за межі своєї компетенції, завдяки чому може розглядатися як специфічна форма міжлітературної рецепції.

Отже, аналіз прямого спілкування певної національної літератури з іншими дає можливість з'ясувати глибинні процеси, пов'язані з роллю та впливом однієї національної літератури на розвиток іншої, визначити її місце в об'єктивно існуючій регіональній, європейській системі, всебічно оцінити її реальне місце у світовому літературному просторі.

Список використаної літератури

1. Бакула, Богуслав. Кілька міркувань на тему інтегральної компаративістики / Богуслав Бакула // Слово і час. – 2002. – №3. – С. 50-58.
2. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Г.-Г. Гадамер [Вибрані твори: Пер. з нім.]. – К.: Юніверс, 2001. – 181 с.
3. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Основи філософської герменевтики: В 2 т. / Г.-Г. Гадамер. [Пер з нім.]. – К.: Юніверс, 2000. – Т.1. – 464 с.; Т.2. – 478 с.
4. Гайнічеру О. І. Поезія і мистецтво перекладу / О.І. Гайнічеру. – К.: Дніпро, 1990. – 212 с.
5. Гарбовский Н. К. Теория перевода: Учебник / Н. К. Гарбовский. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – 544 с.

6. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. – М.: Прогресс, 1979. – 320 с.
7. Лановик М. Б. Проблеми художнього перекладу як предмет літературознавчої рефлексії / М. Б. Лановик. – К., 2004.
8. Потебня А. А. Из записок по теории словесности / А. А. Потебня // Потебня А. А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. – С. 286-461.
Федоров А. В. Приблизиться к первоисточнику // Теория и практика перевода:
9. Республиканский межведомственный научный сборник. – Вып.11. – К.: Высшая школа, 1984. – С. 54-57.
10. Schleiermacher F. On the Different Methods of Translating / F. Schleiermacher // Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida / ed. by Rainer Schulte and John Biguenet. – London-Chicago: The University of Chicago Press, 1992. – P.42.
11. http://librar.org.ua/sections_load.php?s=philology&id=2872&start=3.
Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2012 р.

О. Pavlenko

ARTISTIC TRANSLATION AS THE OBJECT OF THEORETICAL REFLECTION

The article deals with the problems of artistic translation from the point of interpretation. The author reveals the essence of translation as the specific form of cross-literary reception as well as highlights shifting classical accents on the problem in question.

УДК 821.161.2-95(67 Корній)

Л. В. Романенко

КОХАННЯ У ТВОРЧОСТІ ДАРИ КОРНІЙ (ЗА РОМАНАМИ «ГОНИХМАРНИК» І «ТОМУ, ЩО ТИ Є»)

Пропонована стаття досліджує особливості теми кохання у творчості молодій українській письменниці Дари Корній. Метою є розкриття особливостей відтворення цього почуття у двох протилежних за своїм змістом творах, ґрунтованих на реальній дійсності і коханні до міфологічної істоти.

Ключові слова: кохання, епічність, міфологія, образ, символ, фентезійна міфологія.

Тема кохання не є новою в українській літературі, однак це почуття настільки сильне і актуальне, що не залишається без уваги і сучасними митцями. Напевно, немає жодного письменника, який би не писав про кохання. Пояснення цьому явищу цілком логічне і просте – в житті кожної людини кохання важить дуже багато. І висловити ці почуття засобами мистецтва слова – є «справою честі» кожного письменника. Воно частіше, ніж будь яке інше спонукає людей до дії, дає насагу, сили, натхнення.

У переважній більшості творів української літератури це почуття показане правдиво, без прикрас, ґрунтуючись на реальному житті. **Мета** статті – дослідити і вивчити прояви кохання в українській літературі на прикладі творів Дари Корній.

Основними **завданнями** є обґрунтування тез щодо вияву різних типів любові в літературних творах, зокрема сучасного українського письменства, у чому і полягає **актуальність** дослідження.

Різні галузі науки вдаються до трактування цього поняття, зокрема близьким до літературного є філософське, оскільки і в літературі, і в філософії це почуття, властиве людині, без якого життя не має сенсу.

Любов – почуття, властиве людині, глибоке, самовіддане. Прихильність до іншої людини або об'єкта, почуття глибокої симпатії. Любов – одна з фундаментальних і загальних тем у світовій культурі та мистецтві. Міркування про любов та її аналіз як явища сягають найдавніших філософських систем і літературних пам'яток, тверджень відомих людей. Любов розглядається також як філософська категорія, у вигляді суб'єктних відносин, інтимного виборчого почуття, спрямованого на предмет любові [1, с. 196].

Розрізнення окремих типів любові можна бачити вже в давньогрецькій мові: «ерос» (др.-грец. ἔρως) – стихійна, захоплена закоханість, у формі шанування, спрямованого на об'єкт любові; «філія» (др.-грец. φιλία) – любов-дружба чи любов-приятельство, обумовлена соціальними зв'язками й особистим вибором; «сторге» (др.-грец. στέργη) – любов-ніжність, особливо сімейна; «агапе» (др.-грец. ἀγάπη) – жертвна любов, безумовна любов, у християнстві – любов Бога до людини. Пізніше на цій основі було розроблено низку класифікацій, зокрема Дж. В. Лі, канадський соціолог, виділив шість любовних стилів: три основні – ерос, строге і людус (любов як гра, не достатньо глибока та орієнтована на отримання задоволення), у змішаних варіантах діють іще три – арапе, любов-манія, любов-прагма (раціональна, прагматична).

Усі ці типи широко представлені в художній творчості, що маємо довести, зокрема на прикладі творів Дари Корній («Гонимарник» та «Тому, що ти є»).

Філософи у різні часи намагалися віднайти формулу ідеального кохання і пояснити усі його прояви. У Середньовіччі та епоху Відродження працями Марсіліо Фічіно, Франческо Каттані, Джордано Бруно та інших починає розвиватися неоплатонізм. В основі цієї любовної філософії знаходиться вчення про красу. Природа любові є прагнення до краси. Ця концепція пов'язує етику і естетику, і має значний вплив на мистецтво епохи Відродження. В XX столітті любов поступово стає предметом суворого наукового вивчення. Взаємозв'язок між любов'ю і сексуальністю лежить в основі робіт Зигмунда Фрейда. Любов по Фрейду – це ірраціональне поняття, з якого виключено духовне начало. Кохання у теорії сублімації, розробленої Фрейдом, зводиться до первісної сексуальності, яка є одним з основних стимулів розвитку людини. Згодом були зроблені спроби розвитку теорії Фрейда і переходу від чистого біологічного опису до соціальної та культурної складової як основного явища.

Щодо цього почуття висловлювалися і митці слова, зокрема Л. Н. Толстой вважав, що «Любов є єдина розумна діяльність людини» і застерігав: «Любов... проявляється в душі людини, як ледве помітний, ніжний паросток серед схожих на неї грубих паростків бур'янів, різних похотей людини, які ми називаємо любов'ю. Любов! Любов! Вище почуття, ось воно! І люди починають пересаджувати його, виправляти його і захоплюють, заминають його так, що паросток вмирає, не розцвівши, і ті ж або інші люди кажуть: все це дурниці, дрібниці, сентиментальність. Паросток любові, при прояві своєму ніжний, не терпить дотику, могутній тільки при своєму розрості. Все, що будуть робити над ним люди, тільки гірше для нього. Йому потрібно одного, – того, щоб ніщо не приховувало від нього сонця розуму, яке одне вирощує» [2].

Українські митці щодо цього явища висловлювалися, як про щось неземне, зокрема М. Костомаров виділяв два прояви цього почуття: земне кохання «...це гріх і зло, це спроба замаху на жінку, коли жінка для чоловіка повинна залишатися сестрою» і світлу любов, про яку говорив у своїй творчості:

Бог милостивий бачить із неба
Наше безвинне кохання,

Наше кохання чисте, як промінь [3].

Іван Франко звернувся ще й до такого поняття, як платонічне кохання, вдаючись до вислову античного автора: «Платон розкаже, що колись людина була цілісною і що тільки за кару розірвав бог її надвоє, а кохання — це не що інакше, як власне змагання людини віднайти свою половину. В цій легенді й міститься золоте зерно правди. Кохання – вічний пошук одної половини за другою під чарівні тони зачарованої скрипки. Коли половини знайшли себе й поєдналися, тони скрипки затихають. Коли ж людина знайшла свою половину, але не поєдналася з нею, скрипка плаче сумно-тужливо, поки не пірвуться струни і не розіб'ється скрипка...» [3]. А земний прояв цього почуття він зводить до прагматичного: «З теперішньою моєю жінкою я оженився без любові, а з доктрини, що треба оженитися з україркою, і то більше освіченою, курсисткою» [3].

Таким чином, бачимо, що в українській класичній літературі існує чіткий розподіл між коханням на чуттєвому та фізичному рівнях, більшість митців схиляються більше до першого, вбачаючи у ньому справжність, непідробність і найвірніше трактування, а в сучасній українській прозі, зокрема «Гонимарнику» Дари Корній ми бачимо нерозривний зв'язок цих проявів. Існування лише одного із них лише знищує людську плоть. Проте у романі «Тому, що ти є» оспіване зовсім інше почуття, яке спершу сформувалося на стосунках двох друзів, які на підсвідомому рівні відчували потяг одне до одного, необхідність бути поряд, а вже потім ці почуття мали фізичне відтворення.

У літературі минулого століття, зокрема зарубіжній, починає окреслюватися інша тенденція: тоді, на думку М. Чернявського, на початку століття почали виникати «ліги любові» й нахабно виявляла своє обличчя порнографія». Життя тоді ще не винесло їм свого розсуду. Але тоді все це набувало принципу чогось сміливого і нечуваного. Далі, в середині століття, почали формуватися різні течії, зокрема, вільного кохання, що чітко простежилося і в літературі. Проте українська література і література радянського періоду була від цього відсторонена, і лише наприкінці століття і на початку нового тисячоліття такі тенденції проявилися і в ній... Актуальності набувають такі поняття, як мораль – інстинкт – розум. В. Винниченко зазначав: «Учити людей любити ближнього, як самого себе, це те саме, що вчити їх бути чорнявими, коли вони вродилися білявими. Любови так само не можна навчити, як не можна навчити неталановиту людину творити художні речі» [3]. Письменник дає такі пояснення: «Кохання – це зойк крови, це бездумний, непереможний голод тіла, це наказ вічності, яка не допускає опору собі. Кохання саме себе пожирає, як вогонь, і коли задоволене, лишає по собі нудний, сірий попіл. Любов – це вростання, це просякання до найтемніших куточків одної істоти другою. Любов приходить пізно, за коханням, після його оргій, після жадних криків і лютого, дикого шепоту жаги. Вона ходить тихо, безшумно, з уважним поглядом, загадковою посмішкою. Кохання сліпе, дике, з поширеними ніздрами, скрюченими пальцями, накидається на все, що можна задовольнити. Кохати можна одночасно двох, трьох, п'ятьох, стільки, скільки вистачить сили тіла і вогню. Любити одночасно можна тільки одного. Врости можна тільки в одну душу, і тільки любов може пройняти всю істоту до кінця. Кохання приходить зразу, в один момент, і може одійти з такою ж раптовістю і несподівано.

Любов приходить помалу, з стражданням, з буденними клопатами, в поросі повсякчасних пригод, приходить непомітно, стає господинею і одходить трудно, з муками, з смертю.

Кохання любить тільки себе і для себе. Коли страждання коханого дасть насолоду, кохання шукатиме тільки страждання коханого.

Любов оддає себе для любого. Страждання любого виключає радість люблячого. Кохання є цвіт, з якого виростає рідкий овоч – любов. Без цвіту немає плоду, але цвіт не є плід і не всякий цвіт перетворюється в плід. Тисячі кохань обсіпаються безплідними, усихають, не встигнувши розквітнути до зерна любови» [3].

У психології існує свої трактування «кохання». Психологи розпочали вивчення його саме з доведення існування кохання як суб'єктивної і об'єктивної психологічної реальності. Як зауважують А. А. Реан, Л. Я. Гозман, кохання – почуття самовідданої, глибокої прихильності, симпатії, глибокого потягу, схильності і пристрасті.

Поряд з поняттям «кохання» вчені використовують терміни любові та близькості. Любов трактується як більш глибоке почуття, що не завжди має сексуальний контекст (материнська любов). Близькість – це невід'ємна частина стійкого емоційного зв'язку, що приносить задоволення і є основою кохання.

Е. Фром в своїй монографії «Мистецтво кохати» визначає кохання як активну стурбованість, зацікавленість в житті (щасті) того, кого ми кохаємо. Коли немає стурбованості, то немає і кохання, – вважає Е. Фром. Хоча Л. Я. Гозман піддає критиці структуру кохання Е. Фрома, через відсутність в ній факторів задоволення, насолоди і радості. Л. Я. Гозман в більшості визначень кохання виділяє як провідну ознаку, схильність до ідеалізації партнера, переоцінку його позитивних якостей і часткове ігнорування негативних [4].

Отже, в усіх галузях науки, що стикаються з поняттям «кохання», воно зводиться до одного: якщо це стосується почуттів між чоловіком і жінкою, то присутня певна ідеалізація об'єкту бажання, а також різні прояви любові.

Складність феномену кохання полягає в його багатогранності. Деякі автори намагаються охопити декілька аспектів кохання, а хтось зосереджується лише на одному. Психолог Р. Р. Калініна виділяє наступні складові «кохання»: емоції; здатність, здібності; діяльність; потребу в коханні; сексуальний потяг [5].

Прояви кохання в класичній українській літературі були традиційними: це інтерес, симпатія, закоханість і пристрасть між звичайними людьми. А в сучасній літературі відчутне захоплення тілесним коханням, на перший план виходить тілесний потяг та інтерес до незрозумілого, що знаходиться за межами людської свідомості.

У творчості Дари Корній вдало поєднується реальність і містика. Вона змальовує звичайних реальних людей, яким пощастило пережити найсильніші почуття – палке взаємне кохання, але це почуття не до людини, а істоти з іншого паралельного людському світу.

Захоплення старовиною є провідною рисою сучасної української літератури. До того ж звернення до міфології, на думку письменниці Дари Корній, наразі є актуальним, оскільки сучасна молодь має надзвичайний інтерес до чужоземної культури, зовсім не орієнтуючись у своїй. Тому твір «Гонимарник» можна назвати викликом, який кинула письменниця читачеві.

У вищезгаданому романі переплітається реальність і карпатська міфологія. І тому цей твір відноситься до української фентезійної спадщини.

Дара Корній (справжнє ім'я Мирослава Замойська) – представниця нової генерації авторів. Її творчість стала відомою широкому загалу завдяки конкурсу «Коронація слова», на якому 2010 року Дара Корній отримала нагороду за свій роман «Гонимарник», написаний в жанрі міського фентезі. На хвилі популярності твору Стефані Майєр «Сутінки», українку почали порівнювати з американською письменницею. Поясненням цьому може бути два фактори: він і вона – представники людського і міфологічного світу, і вони люблять одне одного.

Інтерес до такого кохання в українських митців був давно, згадати хоча б «Лісову пісню» Лесі Українки, де стикаються два світи: земний, людський і духовний,

міфологічний.

Леся Українка продовжила традицію українського письменства, яке шукало гармонії і на цьому рівні людського існування. Іще у творах письменників початку ХІХ століття простежується зв'язок українського кохання з природою.

Популяризатори язичництва як традиційної української релігії подають власне трактування давньоукраїнського розуміння кохання і любові. Василь Рубан у своїй книзі «Берегиня» прагне узагальнити вірування предків від Даждьбога-Сонця до Світовида-Ягна у власному «Новому законі», що складається з дев'яти одкровенень і двадцяти семи казань [3]. В авторському тлумаченні давньоукраїнських традицій кохання пов'язане з романтичними, почуттєвими стосунками, любов – безпосередньо уже із подружнім життям, яке засноване на розумінні та довірі. Однак кожен із митців по-своєму трактував цей зв'язок природи й кохання. У цілому ж розмаїття природного докільля ставало доповненням духовного й неземного змісту глибокого почуття та переживань закоханих.

О. Турянський, в свою чергу, виводить схему взаємозалежності історичних подій від характеру етнопсихологічних і навіть генетичних засад. Досить оригінальний підхід до тлумачення укладу українського народу з історико-політичної позиції служить підказкою в розумінні українського кохання. Екскурс у національну історію подає багато прикладів героїки, ще більше – романтики, які не підкріплені практичною, реальною, буденною справою державотворення. Причиною цього, на думку О. Турянського, стала душевна роздвоєність українця, і, як наслідок, – українська національна вдача у збірнім понятті склала «дві душі: геройську і невірничу». Обидва ці поняття обумовлені історично і формувалися не одне століття. Ті політичні обставини, в яких тривалий час жив український народ впливали і на прояви особистісного.

Любов Аліни і Гонихмарника було передбачене ще її долею. З покоління в покоління жінкам її роду судилося бути об'єктом інтересу Гонихмарника. Та не в кожній це переросло у справжнє почуття. Побачивши справжнього чоловіка, а не потворну істоту, яка може заволодіти її душею, Аліна зробила все можливе, щоб врятувати людську душу з цієї пастки.

І тут варто згадати про родовід Аліни, який є дуже давнім і сягає часів характерників, один із яких і є пращуром дівчини. Особливістю є те, що знання козаків-характерників передавалися по чоловічій лінії, але тут авторка виписала сильну жінку, здатну перемогти зло на рівні із чоловіками.

Тому можна констатувати, що кохання у стосунках цих молодих людей досягло рівня не просто закоханості, а найвищої межі, коли люди здатні на подвиги заради коханого, спроможні віддати і життя, якщо у цьому буде необхідність, однак врятувати дорогу людину.

У романі «Тому, що ти є» ми маємо такі ж почуття, але, в силу своєї природної слабкості, людині не підвладні певні ситуації. Зустрівшись через багато років, Оксана і Олександр нарешті зрозуміли, що сама доля звела їх у дитинстві, як дві половинки одного цілого, і тільки разом вони почувалися щасливими. Однак різні життєві обставини внесли свої корективи і щастя двох закоханих залишилося під питанням на багато років. Доля дала їм ще один шанс. І шанс цей став порятунком для Оксани від найстрашнішого гріха. Коли вона вирішила вкоротити собі життя через невиліковну хворобу, Олександр знову опинився поряд. Доля привела його саме туди, де він був найбільше потрібний.

Не маючи можливості щось виправити у цьому житті, і з сумом спостерігаючи, як кохана жінка «тане» на очах, він, як справжній чоловік намагався знайти вихід. Олександр не допускав думки, що може втратити кохання знову. І вихід письменника

знайшла саме у містиці. Яка отримала зрештою для людей певне медичне логічне пояснення, але причини цього пояснити ніхто не міг: у найважчий для Олександра час прийшла допомога в образі повелителя часу. Він виконав найбільше бажання Олександра бути з коханою жінкою, але не в цьому житті, а в світі бажань та мрій.

Для середовища Олександр перетворився на божевільного, але в своєму світі він продовжував жити повноцінним життям і поряд була кохана жінка.

Твори Дари Корній засвідчили новий етап у розвитку як сучасної української літератури загалом, так і фентезійному жанрі зокрема. Вдаючись до образів Гонимарника і повелителя часу, вона багатогранно відтворила кохання, визначаючи одну із найголовніших його рис – жертвовність заради іншої людини, вірність почуттям і силу духу. Проте у обох цих творах є суттєва відмінність: у «Гонимарнику» сильною, спроможною на рішучі вчинки виявилася жінка, тендітна дівчина, а в романі «Тому, що ти є» серйозні рішення приймав чоловік. Тому немає сенсу визначати сильну особистість за статевим принципом, а визначити один із найголовніших факторів – кохання робить людину сильною, незалежно від статевої приналежності.

Список використаної літератури

1. Любов // Новітній філософський словник. – 3-е изд. – К., 2003. – 458 с.
 2. Толстой Л. Н. Про життя / Л. Н. Толстой [Електронний ресурс]. – Режим доступу: psylib.org.ua/books/tolst03/txt25.htm [Глава XXV. Абзац: «Любов ця, в якій тільки і є життя ...»].
 3. Українське кохання в пошуках національної мрії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dotyk.in.ua/tomenko2.html>
 4. Психологический атлас человека / Под ред. Реана А.А. – СПб.: «Прайм-Евроснак». – 2006. – 656 с.
 5. Веселова Н. П. Уявлення про «кохання» студентської молоді / Н. П. Веселова [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vchdpu/2009_74_1/12.pdf
 6. Корній Дара. Тому, що ти є / Корній Дара. – Харків: Книжковий «Клуб Сімейного Дозвілля», 2012. – 240 с.
 7. Корній Дара. Гонимарник / Корній Дара. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://lib.rus.ec/b/350466>.
- Стаття надійшла до редакції 15 листопада 2012 р.

L. Romanenko

IN LOVE GIFTS OF DARY KORNIY

(BASED ON THE NOVEL «HONYHMARNYK» AND «BECAUSE YOU IS»)

The present article explores the features of the theme of love in the work of a young Ukrainian writer Gifts roots. The aim is to outline the features playing this feeling in two opposite in meaning works, based on a real life and love to mythological creatures.

УДК821(477=14)Шебаніц

К. Г. Сардарян

НЕЗАБУТНІ ІМЕНА: ФЕДІР ФЕДОРОВИЧ ШЕБАНИЦ

Статтю присвячено одному з найцікавіших поетів Приазов'я – Федору Федоровичу Шебаніцу. Автор досліджує джерела творчості, жанрово-тематичне розмаїття поетичної творчості румейського поета, акцентуючи на значенні спадщини Ф. Шебаніца у відродженні грецької культури Донбасу.

Ключові слова: поетична творчість, література приазовських греків, жанрово-тематичне розмаїття, джерела творчості, інтимна лірика, філософська лірика, патріотичні мотиви, українська література.

Греки Приазов'я створили самобутню літературу, біля витоків якої стояли Леонтій Хонагбей та Дем'ян Богадиця. Художні традиції цих народних рапсодів продовжили Георгій Костоправ, Амфіктіон Димитріу, Василій Галла, Данііл Теленчі, Олімпіада Ксенофонтowa, Димитрій Папуш, Антоній Шапурма, Леонтій Кір'яков, Павло Саравас, Василь Бахтаріс, Федір Шебаніц, Григорій Меотіс, Валерій Кіор, Віктор Борота та інші. Одним з організаторів найдавнішого в Україні літературного об'єднання «Плавка» був грецький поет-перекладач Дмитро Лазарович Демерджі, який деякий час очолював обласне літературне об'єднання в Дніпропетровську. Під його редакцією у 1979 році вийшла книга вибраних творів грецьких поетів України «Від берегів Азова». Чільне місце серед грецьких літераторів посідає Георгій Костоправ, його по праву називають засновником літератури греків Приазов'я.

Українська земля зростила талант багатьох греків, імена яких увійшли в історію України та її культури. Необхідність багатоаспектного вивчення поетичної спадщини греків Приазов'я, що становить невід'ємний атрибут культури української національності, обґрунтована у працях багатьох дослідників, оскільки література акумулює культурний, історичний досвід суспільного середовища, в якому вона зароджується і функціонує. У зв'язку з цим великого значення набуває наукове осмислення особливостей літературного доробку усіх народів, що проживають на території України, зокрема малих етнічних груп населення, для яких проблема збереження культури особливо актуальна. Спроба розглянути світоглядні засади творчості грецьких митців є особливо актуальною сьогодні – за умов підвищеного інтересу до літературно-мистецького руху греків Приазов'я, оскільки література у всі часи залишалася суттєвим засобом етнокультурного самовиявлення. Вивчення творчості грецьких письменників дозволяє скласти цілісне уявлення про еволюцію етнокультурної самоідентифікації цієї гілки грецької діаспори в Україні з найдавніших часів. **Актуальність** дослідження зумовлена недостатнім висвітленням у вітчизняному літературознавстві художнього доробку греків Приазов'я, репрезентованого доробком таких літераторів, як Г. Костоправ, Л. Кір'яков, А. Шапурма, Г. Данченко (Меотіс), Д. Демерджі, Ф. Шебаніц, В. Кіор, В. Борота та ін. **Мета** статті полягає у вивченні особливостей творчості румейського поета – Ф. Ф. Шебаніца. Маємо на меті вказати також на значення спадщини письменника у відродженні грецької культури Донбасу, ввести доробок Ф. Шебаніца у контекст сучасного літературного процесу України.

Федір Федорович Шебаніц належить до кола найвидатніших поетів Приазов'я. Він народився 4 січня 1944 року в грецькому селі Чермалик на Донеччині. Батько поета – Федір Сергійович Шебаніц – вчитель за освітою, загинув на фронті за місяць до народження сина. Мати Федора Федоровича – Олена Іванівна, педагог – все своє життя присвятила школі і дітям, яких виховувала на принципах близьких до біблійських заповідей.

Післявоєнні роки були складними, родина поета зазнала чимало поневірянь. Згадуючи своє дитинство, поет підкреслював: «вчився не на відмінно, але прагнув бути «на рівні», завдяки своїм чудовим викладачам. Захоплювався історією, літературою, у тому числі й українською, багато читав загальноосвітніх книг, оскільки відчував велику потребу в поповненні своїх знань. Формування моєї особистості проходило в дружніх дискусіях в колі добрих людей, яких на моїй дорозі зустрічалося дуже багато. Я прагнув їх наслідувати і де в чому досягав успіху» [автобіографія].

Ф. Шебаніц ще з юнацьких років відчував потяг до творчості. Але майбутній

митець довго «не виявляв себе як поет», поки не настав період, коли він зрозумів, що більше мовчати не зможе. Отримавши середню освіту, Федір Шебаніц вступає до Сопінського сільськогосподарського технікуму, пізніше, після служби в лавах Радянської Армії, здобуває фах агронома. Все своє трудове життя поет присвятив праці в господарствах Володарського району Донецької області, поєднуючи творчу діяльність із громадською.

Обіймаючи посаду голови Володарського районного товариства греків, Федір Федорович Шебаніц був ініціатором і першим організатором проведення національних свят. Ф. Ф. Шебаніц керував літературним об'єднанням «Калец», допомагав талановитій молоді реалізувати творчі плани. Уміння знаходити і відкривати для широкого круга читачів нових поетів і повертати в літературне життя району вже забуті імена втілювалося в творчій діяльності нашого співвітчизника.

Є одна особлива риса, яка характерна лише для Федора Федоровича – він, на відміну від колег по перу, писав лише рідною, румейською мовою. Адаже, на його думку, кожен митець має творити своєю рідною мовою: «є багато поетів, які пишуть російською мовою, краще їх я не напишу» [автобіографія].

Знайомству з творами поета російськомовний читач вдячний Надії Андріївні Чапні, яка працею, талантом, перекладацькою діяльністю і привабливими людськими якостями успішно виконує роль авангарду грецького національного руху.

На формування Ф. Шебаніца як письменника вплинуло багато факторів. Насамперед слід відзначити близькість його творчості до народу, а також любов до рідного краю – Приазов'я.

Літературну творчість румейського поета представляє жанрово-тематична розмаїтість. У його арсеналі більше тисячі творів різного жанру та тематики. Федір Федорович написав понад сорок байок, безліч віршів для дітей, тексти пісень, більше двадцяти з яких покладені на музику. Тематичний спектр лірики Ф. Шебаніца різноманітний, у його творах порушуються такі теми, як роль поета в суспільстві і відповідальність за слово, провинна і кара, порив до гармонії і щастя як одвічного ідеалу людства.

Крім того, надзвичайно багато зробив він і як перекладознавець. Переклади румейською мовою творів Т. Шевченка, О. Пушкіна, М. Рильського, А. Кліменка становлять зразок мистецького перекладу як особливого різновиду творчої діяльності поета. Особливе місце у перекладній спадщині Федора Федоровича займає «Лісова пісня» Лесі Українки, яку опублікував митець із своєю передмовою та коментарями.

Великий внесок зробив Федір Федорович у розвиток фольклорних колективів Володарського району, стояв у витоків становлення національного об'єднання, був одним з перших, хто взявся за складне завдання – відродження культури, традицій і мови своїх пращурів.

У видавництві «Донбас» побачили світ дві книги Федора Федоровича. Перша поетична збірка поета – «С ксер-с та ризистакас» («Знай своє коріння»), опублікована в 1994 р. Її складають ліричні вірші-пісні про красу, добро і справедливість, щирі любов до людини, природу рідного краю.

Другу збірку «Клиюменуутея» («Плакуча верба»), в яку увійшли вірші та прозові твори, Ф. Шебаніц підготував до видання в 2001 р. Для збірки «Клиюменуутея» характерні мотиви патріотизму та національної гідності, творчої ролі особистості. У збірці переплітаються минуле й сучасне, любов до рідного краю й народу, глибока пошана до інших націй, поетизація дитинства, висвітлення актуальних проблем буття.

Після цього поет написав близько тисячі творів, більша частина цих добутків за його життя не друкувалася. Неопублікована книга Федора Федоровича «Харахла» – це збірка авторських присвят малоянісольцям, підготовлена до друку старшим сином

поета – Федором, який найближчим часом планує продовжити публікацію творів батька.

Прагнучи безпосередньо висловити свої думки та почуття адресатові, Федір Шибаніц використовує у своїй творчості форму послання («Родителям», «Костоправу», «Румейский поэт (Г. Меотису)», «Учителю», «Кириякову», «Поэту»). У багатьох своїх творах поет зображує сучасників. Саме віршами-присвятами автор зумів відбити природне життя двох поколінь односельців, більшість з яких він добре знав та з якими дружив. У ліриці митець протиставляє і героїчне і смішне, зображує життя села з його суворими буднями і світлими святами, відбиває національні якості греків-румев, гідним представником яких він був. Всепереможне відчуття гумору, оптимізм, прагнення до добра, гостинність і душевність, добросусідство, а також любов до рідного краю – ось основні риси приазовських греків. У творчості румейського поета відбиті традиції і обряди, які століттями зберегалися в пам'яті греків Приазов'я.

Важливим відкриттям митця можна назвати оригінальну побудову поезій-присвят – на основі розмови. Пошуки поета приводять до того, що в його творах видозмінюється літературний жанр: відбувається своєрідне об'єднання поезії та прози. За рахунок цього художня мова поезій зазнає змін. По-перше, у невеличкій за обсягом поезії непрямим шляхом концентрується великий обсяг інформації. По-друге, у митця за рахунок високої гнучкості мови у поезіях з'являється додаткова значеннева ємність. Це дозволяє письменникові, фіксуючи індивідуальні деталі, представляти власну картину буття. Поет динамічно будує фабулу твору, яскраво змальовує діючих персонажів. Розповідна форма окремих поезій-присвят поєднується з авторськими відступами, діалогами героїв, у присвятах присутні філософські міркування з побутовими описами.

Окремі поезії побудовані за принципом антитези, де часто протилежні антагоністичні начала виступають як нерозривна єдність, базована на власному життєвому досвіді. Деякі вірші складені на основі цікавих несподіваних словесних знахідок поета. Такі афоризми дотепно вкраплені у багатьох віршах. Творчий стиль Ф. Шибаніца відзначається вишуканим почуттям гумору, тонкою іронією позначені вірші «Песня свиной», «Любовь к мясному» та ін.

У творах Федора Федоровича присутній сонячний оптимізм. Як поет він творив свій, не схожий на інші світ. Здебільшого Ф. Шибаніц зосереджується на морально-етичних чинниках, майже в кожному з його творів на другий план виходять лірико-філософські роздуми.

Тема сильного почуття розкривається поетом у вірші «Не забыл тебя». Ліричний герой заглиблюється в споглядання природи, яке навіює йому інтимні спогади:

Я не забыл тебя – мечтаю
Про васильковые глаза,
Всем сердцем юность
вспоминаю –
И грусти катится слеза.
Как ночи лунные звенели.
Цвели деревья и цветы.
Весельем юным мы горели -
Нас было двое – Я и Ты...[2, с. 75].

Герой ніби розчиняється в очах коханої жінки, прагнучи повернути минуле, але в той же час докоряє собі за нагадування. З роками серце героя не охоллоло до коханої, він живе мріями, яким вже ніколи не реалізуватись:

Спрошу у вишни я пригожей,

Плывущей в белом
по судьбе:
Зачем напомнила о прошлом -
Что жалит душу – о тебе?
С годами сердце
не остыло,
Я о тебе живу мечтой...
Любовь душе дарует крылья,
Но корни сплетены с другой [2, с. 76].

Ці поетичні рядки засвідчили щирість, емоційність, складність почуття ліричного героя, а також міць поетичного слова.

Філософські роздуми над сенсом людського буття та специфікою його окремих моментів, зміст яких залежить від віку або обставин життя героя, присутні у віршах «Румей», «Тайная любовь», «Не обвиняй», «Водопад жизни», «Пошатнулся мир», «Жизненное письмо». Поезія Федора Федоровича випромінює авторські емоції. Хоча домінуючими у творчості поета залишаються патріотичні мотиви, але його вірші наповнені глибокими філософськими сентенціями, проникливими медитаціями.

Мотиву поетового призначення Федір Шибаніц присвятив низку поезій. Поет наголошує на тому, що слово митця здатне змінити людей на краще, тому він закликає не тримати слово, «як в'язня». Митець словом здатний торкатися найтонших струн людської душі. У вірші «Поэт» Ф. Шибаніц змальовує роботу-муку митця, який б'ється над кожним словом.

Інтимна лірика поета мала виразно автобіографічний характер: це і осмислення перипетій своєї долі, і згадки про рідних та край дитинства. У творчості Ф.Шибаніца присутні глибокі патріотичні почуття, які репрезентовані у віршах: «Радость жизни», «Любовь и боль», «Мы и вы», «Приазовье», «Румей и эллины», «Тайная любовь».

У пейзажній ліриці поета озивається дух віків, чуються голоси далеких пращурів. Є у Федора Шибаніца поезії «Роза», «Сад», де малюнки завжди оригінальні, зіткані з нестандартних тропів, риторичних запитань: «какой цветок имеет три глаза / По утрам стекает слеза-роса? / Кто любви крылья дает / А горечи показывает шип?» [2, с. 50]

Для Федора Федоровича пейзаж не був самоціллю, а лише образною формою ліричного відчуття, засобом пізнання дійсності; він нерозривно зв'язаний із реальним життям, мріями, почуттями, турботами ліричного героя. Саме тому у поета небагато чистих пейзажів, життя людини та природи у нього нерозривне, через те не можна чітко відділити його пейзажну лірику від інтимної та громадської: вони мають багато точок зіткнення. Такий поділ певним чином є відносним, оскільки взаємопроникнення жанрів – мистецька особливість.

Акварелі, щемкі медитації розкривають стан тихої і світлої задуми, душевної рівноваги, іноді туги. Персоніфікуючи явища природи, одухотворюючи її, поет досягає тієї бажаної гармонії, коли пейзаж стає настроєвим, психологічно забарвленим:

Человеческая жизнь имеет начало –
облик завершается в имени его...
Не копи ты в жизни золото –
Сады ты посади... [2, с. 76].

Поетичному стилю Ф. Шибаніца притаманні стримані інтонації, висока культура художнього мислення, лаконічна, уривчаста манера висловлювання, ощадність художніх засобів, що межує з аскетизмом. Мотиви самотності та ностальгії звучать у багатьох його віршах («Пошатнулся мир», «Водопад жизни», «Родителям»), особливо

болісно – у пізній ліриці, в період підсумків, оцінок: «Мама в серце моем всегда / А иногда оно так сжимается...» [2, с. 144].

Основами образів митця є прості поняття, дорогі серцю людини: любов, дитина, творчість, життя. Між ними поет встановлює зв'язки, що відкриваються йому з висоти досвіду: «Я вважаю себе щасливою людиною, оскільки своє щастя я бачу в щасті своїх дітей, в пошані людей до них і до мене, в тому, що я ще потрібний і їм, і людям» [автобіогр.].

Федора Федоровича Шебаніца можна назвати великим поетом, оскільки його творам удалося вислизнути від класичності, його творчість не традиційна і не нова, вона індивідуальна (однинна), його твори не занадто повсякденні, в них є трохи комедії і трагедії, вони спонтанні й водночас обмірковані.

Список використаної літератури

1. Сардарян К. Поетична творчість греків Донецького Приазов'я в контексті Української літератури ХХ ст.: моногр. / К. Г. Сардарян. – Донецьк : Цифрова типографія, 2012. – 220 с.
2. Шебаніц Ф.Ф. Клиюменуутея (Плачуча верба): вірші, проза / Ф. Ф. Шебаніц. – Донецьк : Донбас, 2001. – 180 с.

Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2012 р.

К. Sardaryan

UNFORGETTABLE NAMES: FEDIR SHEBANITS

The article deals with the heritage of one of the most interesting poets in Priazov region FedirShebanits. The author explores a genre and thematic diversity of the poet's poetry, focusing on the importance of heritage of FedirShebanits in the revival of Greek culture in Donbass.

УДК 821.161.2-32.09 "189/191" (045)

М. М. Хорошков

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІ ПОГЛЯДИ М. ДРАГОМАНОВА ТА Б. ГРІНЧЕНКА ЯК ВИЯВ АНТИКОЛОНІАЛЬНОГО ДИСКУРСУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Стаття присвячена осмисленню основних ідейних та естетичних концептів літературно-критичних поглядів М. Драгоманова та Б. Грінченка. Автор робить спробу стисло охарактеризувати світоглядні, ідеологічні та естетичні параметри літературно-критичного дискурсу другої половини ХІХ ст., що реалізувався як своєрідна система поглядів на призначення мистецтва слова, завдання і цілі літератури, її сутність, а також як контрдискурс офіційному імперському культурному дискурсу.

Ключові слова: літературна дискусія, літературно-критичний дискурс, антиколоніальний контрдискурс.

Український культурний дискурс ХІХ століття (особливо його другої половини) позначений контраверсійними ідеями слов'янофільства, федералізму, українофільства. З-поміж центральних постатей, які продукували дискусії, генеруючи культуротворчі ідеї та концепції, варто назвати П. Куліша, М. Костомарова, В. Білозерського, М. Драгоманова, пізніше – Б. Грінченка, М. Павлика, І. Франка. Політичні та суспільно-політичні виміри численних полемік (напевно, найвідомішими з них були «листування»

М. Драгоманова з Б. Грінченком, або І. Франка з П. Кулішем) відбивалися на естетичних критеріях літературної творчості, трансформаціях самих засад художньої практики, форм художньої свідомості.

Отже, **мета статті** – осмислити базові естетичні та світоглядні концепції літературно-критичних текстів М. Драгоманова та Б. Грінченка, які актуалізували не лише процес осмислення художньої творчості (її завдань і функціонального призначення, етичних та естетичних критеріїв), але й сприяли формуванню антиколоніального контрдискурсу в межах імперської культури. Важливість порушуваних видатними діячами проблем продиктована станом тогочасного вітчизняного письменства та культури загалом. Активно насаджуваний комплекс неповноцінності літератури («література для домашнього ужитку», за висловом М. Костомарова), культурної маргінальності, розвиток виключно в системі координат «імперія/метрополія – колонія/провінція» – ось неповний список характеристик тогочасної української літератури. **Актуальність** даної статті продиктована потребою наукового осмислення публіцистичного та літературно-критичного доробку М. Драгоманова та Б. Грінченка в контексті новітніх антиколоніальних студій, крізь призму не лише літературознавчих, але й культурологічних проблем. Ідеться, зрештою, і про питання визначення іманентних рис мистецтва слова, його внутрішньої логіки розвитку, взаємостосунків з російською (імперською) літературою.

Як свідчать спостереження, основними рисами літературно-критичного дискурсу другої половини XIX ст. були: 1) літературна критика, як і художня література, не тільки утверджувала контури національної ідентичності, але й активно творила зміст і характер цієї ідентичності, та, щонайголовніше, легітимізувала її в імперському культурному дискурсі; 2) літературна критика заклала основи суспільної рецепції естетичних цінностей та ідеалів мистецтва слова, задавала ідеологічно-світоглядні параметри «прочитання» текстів; 3) в межах науково-критичного та публіцистичного дискурсу відбувається окреслення моделі взаємодії української літератури з російською. Крізь призму названих характеристик, на мій погляд, і слід сприймати полеміку, що спалахнула між М. Драгомановим та Б. Грінченком на сторінках західноукраїнських часописів у 90-х роках позаминулого віку.

У статтях «Література російська, великоруська, українська і галицька», «Українське письменство 1866 – 1873 років», «По вопросу о малорусской литературе», «Сліпі проводирі», «Листи на Наддніпрянську Україну» М. Драгоманов теоретично обґрунтовує власну модель художньої літератури як суспільно значимої праці, як ідеологічного компонента, покликаного підвищувати рівень самоусвідомлення нації. Крім того, в його працях окреслюється і аудиторія, на яку має працювати митець, і ідеологічне наповнення художньої практики, і функції літератури. Так, зокрема, в розвідці «Література російська, великоруська, українська і галицька» вчений прагнув простежити взаємозв'язок літератури із соціальними та національними потребами і запитамі суспільства. М. Драгоманов виступав за поглиблення взаємозв'язку мистецтва слова з соціальною (громадською) сферою буття індивіда: «Треба шукати законів життя людського і провідних ідей громадської праці не в тих чи інших метафізичних системах, а в соціально-психологічних основах громадського і індивідуального життя» [1, с. 428]. Ідеться, як бачимо, про конкретизацію мети і завдань літератури – художнє осмислення актуальних проблем соціального і національного буття народу. Причому, народ тут слід сприймати здебільшого у франковому трактуванні цього поняття – «нижчі верстви, які найменш зазнали цивілізаційних змін». Це твердження показове, адже окреслює реципієнта літератури, її основного «споживача», тобто «об'єкт» спрямування письменницьких зусиль. У вже цитованій праці М. Драгоманов конкретизує аудиторію, для якої має працювати митець

– «2-3 мужика середнього розуму і подума». Акцентоване мною висловлювання про «2-3 мужика середнього розуму» потребує додаткового коментаря: в селянстві (отих «мужиках») він бачив не суцільно темну масу (як пізніше її уявляли російські народники, а слідом за ними й українські, а, радше, за спостереженням Оксани Забужко, «стихийного носія культурної пам'яті (пам'яті про спорідненість української культури з європейською, про козацький демократичний устрій. – М. Х.)» [2, с. 387]).

Загалом, рецепція тогочасного українського мистецтва слова М. Драгомановим доволі оригінальна і дискусійна, до того ж, з огляду на предмет дослідження статті, заслуговує на детальне осмислення. Концепція літератури вченого виглядала суперечливою і навіть дражливою для більшості тогочасних діячів вітчизняної культури: українська література (яка виражала ідеї українофільства і, на думку, автора була породжена ним) постає як частина російської і навіть більше – вся українська культура є органічною складовою загальноросійської (остання бачиться ним провідником прогресивних європейських ідей). Вчений не мислить повної окремішності українського руху, як не мислить і незалежності держави (його ідеал держави – федерація культурних автономій слов'янських народів). «... ціллю українофільства мусить бути не виділятися з Росії і навіть її загальної літератури, а старатись, розвивши свої народні елементи рядом з великоруськими, унести їх у загальну російську культуру і силою її, силою Росії піднімати свій народ і через Росію, через російську літературу і культуру подавати свій голос і у Слов'янстві і Європі» – такі аргументи М. Драгоманова [1, с. 45]. В статті «Література російська, великоруська, українська і галицька», історик виступає, по суті, апологетом «малоросійства» – специфічної форми лояльності до метрополії та до імперської культури. Він категорично проти «усяких романтичних згадок» про козацькі часи й закликів в літературі до відновлення державності (принаймні у козакофільських формах, породжених вітчизняним романтизмом та творчістю Т. Шевченка). М. Драгоманов переймається питаннями передовсім соціально-політичної сфери (а не етнографічно-фольклорної) та потребою поширення індивідуальних громадянських свобод, ідеї свідомого державотворення та загальнолюдського поступу. Ці проблеми, на його думку, і мають бути пріоритетними в літературі.

Варто зазначити, що погляди Драгоманова на завдання вітчизняного мистецтва слова, попри всю їх суперечливість і почасти лояльність до імперії і імперської культури, виглядають досить демократичними, неприв'язаними до, скажімо, популярних тез про виняткову потребу саме в україномовній літературній творчості та громадській діяльності, або до об'єкта зображення (останні тези виступають мало не наріжними в поглядах Б. Грінченка, оприлюднених у його «Листах з України Наддніпрянської»). У «Листах на Наддніпрянську Україну» він проголошує своєрідну «програму примирення» зі своїми опонентами з підросійської України (передовсім Б. Грінченком): «Один працює для науки про Україну тільки по-московському (або по-польському), – будьмо йому вдячні і ті, що пишемо по-українському. Один вірує в українську літературу тільки простонародну, «для домашнього обиходу», – нехай виробля її, а хто вірує в ширшу, нехай собі працює по-своєму, не кидаючи анахеми на невіруючих, але працюючих по-своєму все ж таки для української літератури. Один бере собі за вихідні точки думки і інтереси всесвітні, другий національно-українські, – вп'ять не будемо анахемувати одні других, а поглянемо, які, власне, думки й інтереси хто хоче боронити» [1, с.76]. Ідеться, як бачимо, про зміст і форму літератури, про об'єкт зображення (те, що пізніше буде сформульовано у вигляді дилеми «література для народу» чи «література про народ») та – в ширшому трактуванні – про національний іманентний шлях розвитку письменства.

Літературно-критичні та публіцистичні тексти Драгоманова дають уявлення про формування і функціонування вітчизняного літературно-критичного дискурсу в умовах колоніального становища нації. З одного боку, він не мислить життя українства поза імперією (нереальність державної незалежності українців – наслідок багаторічної русифікації, економічної відсталості, несформованості політичних інститутів та навіть державницького мислення з-поміж еліт, натомість єдиний можливий шлях для України – конституційно-демократичне реформування Російської імперії і перетворення її на федерацію культурних автономій), а з іншого, порівнюючи тогочасну літературу українську з російською, доходить висновку, що перша відстає від другої (на сучасному етапі). Такі риси вітчизняної літератури, як недостатня ідейність (викривальна сила соціальних проблем), зануреність у романтичну стихію і разом з цим в етнографізм і побутописання, вочевидь, виступають підставами доволі скептичних оцінок. Йдеться, як уже зазначалося, насамперед про глибину соціального аналізу дійсності, якою українська література, на думку Драгоманова, поступається російській, а також відсутність повноцінної критики. І тут варто зробити посутнє уточнення: критика тлумачиться Драгомановим не тільки як спосіб рефлексії літературно-мистецького процесу (чим власне і має займатися критика в узвичаєному на сьогодні розумінні), а і як засіб продукування відповідних ідей і спрямування письменницьких зусиль у потрібне русло. Принаймні така думка обстоюється у статті «Українське письменство 1866 – 1873 років». Зауваги вченого вбачаються цілком очевидними – література, на його погляд, не достатньо переймається суспільними задачами, їй бракує реалістичності у відтворенні «життя простонародного», натомість переважають романтичні уявлення (цим, на думку автора, хибує творчість Т. Шевченка), сентименталістський пафос та комедійно-гумористична тональність, а також націоналістична риторика (ідеї сепаратизму). Порівняння вітчизняного письменства (провінційного, колоніального) з російським (великоімперським) тут, до речі, не випадкове. Російська література для Драгоманова виступає подеколи своєрідним еталоном прогресивних ідей, взірцем для наслідування. Погляд не новий і не унікальний для світової культури; він радше показовий і типовий з огляду на становище культури в колоніальних умовах, на усталену модель стосунків «колонія – метрополія».

Тим не менш, слід віддати належне аналітичним роздумам М. Драгоманова над тогочасною українською літературою (як галицькою/західноукраїнською, так і наддніпрянською/східноукраїнською). В багатьох місцях його висновки виглядають доволі слушними і доцільними, не позбавленими об'єктивності й раціональності. Так, зокрема, він діагностував певну кризу в царині поетичного слова пошевченкової епохи (відсутність нових мотивів та тем, пряме наслідування стилю Т. Шевченка, стильова одноманітність тощо), недосконалість белетристики (ясна річ, з позицій самого Драгоманова) та драматургії (сентиментальність і гумористичність, що, на думку автора, у 80-х роках XIX ст. сприймалися вже анахронізмами).

Багато в чому контраверсійні висловлювання історика між тим мали надзвичайно позитивний ефект. Наукова і громадська діяльність М. Драгоманова сприяла розхитуванню офіційного історіографічного та культурного дискурсу, в якому Україні відводилася роль колонії, як в політичному сенсі, так і в культурному. Привертаючи увагу до заборонених, «небезпечних» тем з історії українсько-польських, українсько-російських відносин, критично аналізуючи стан української культури й провідні мистецькі тенденції в Галичині й Наддніпрянщині, вчений так чи інакше обстоював право українців на доступ до імперського дискурсу, на власний голос (хоч і за посередництвом, скажімо, російської мови та літератури). Окрім того, він репрезентував українство на міжнародній арені, що було вкрай важливою справою з

огляду на фактичну відсутність української культури в європейському контексті (докладніше роль М. Драгоманова у формуванні українського культурного контрдискурсу розглядається в книзі канадського дослідника українського походження Мирослава Шкандрія «В обіймах імперії. Російська і українська літератури новітньої доби» [3]). Таку саму роль відводить М. Драгоманову і Оксана Забужко в монографії «Notre Dame D'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій», називаючи вченого «... фактично першим європейським амбасадором політично ще неіснуючої України, а разом і першим її «соборним» ідеологом...» [2, с. 293]. У доробку М. Драгоманова, зрештою, йшлося про проблеми формування політичної свідомості, адже мислив він насамперед категоріями історичними, політичними та економічними (приміром, знаходив позитивні моменти в російській імперській експансії щодо українських земель), а не, сказати б, етнографічними та «вузьконародницькими», що й не сприймали молоді різночинці – діячі українського руху.

Полемічні й багато в чому безапеляційні погляди М. Драгоманова викликали цілу дискусію, в орбіту якої були втягнені чи не всі ключові постаті мистецького життя останнього десятиліття XIX ст. (Б. Грінченко, І. Нечуй-Левицький, І. Франко та інші). Ця дискусія поляризувала літературно-критичний дискурс на два табори, які умовно можна означити як російськомовний та україномовний напрями українофільства. Поняття «російські українофіли», між іншим, було сформульоване М. Драгомановим у статті «Перший лист до редакції «Друга» і застосовувалося, вочевидь, до свого покоління інтелігенції (покоління Старої Громади), яка частково орієнтувалася на сучасну російську літературу й культуру як своєрідний взірець та еталон соціально значущого письменства, що несе ідеологічне навантаження (скажімо, прогресивно-реформаторське, антикріпосницьке) [1, с. 67]. Україномовний напрям, представлений молодією генерацією, радикально і багато в чому опозиційно налаштованих щодо покоління Старої Громади діячів (того ж таки М. Драгоманова). За слушним висловом М. Поповича, це «... були молоді люди з нижчих прошарків «освічених класів», вони вчилися, звичайно, в російських гімназіях, але їм уже була доступна українська література, вони виростили на Шевченкові, журналах українською мовою, українських віршах, [...] на українському театрі» [4, с. 500]. Йдеться фактично про формування покоління української інтелігенції якісно нового, не українофільського гатунку, яка зрештою, за вельми слушним спостереженням Оксани Забужко, здійснила зміну культурної парадигми, тобто перехід від аграрної «культури локальних спільнот» (такими «локальними спільнотами» і були громади – об'єднання однодумців із достатньо закритою, подеколи напівродинною структурою) до індустріальної «загальної культури», носіями якої має бути весь народ (демократичність як ідей, так і персонального складу їх носіїв) [2, с. 295 – 296].

Повертаючись до дискусії, зауважимо, що одним із затятих опонентів Драгоманова був письменник і громадський діяч Б. Грінченко. Магістральні ідеї письменника, висловлені ним у «Листах з України Наддніпрянської», зводяться, по суті, до кількох тез: наявність культурної та світоглядної прірви між «паном» і «мужиком» (до того ж, між «народом» і «інтелігенцією») та необхідність її подолання; нечисельність «справжньої» інтелігенції (критерієм «справжності» для автора є і активна життєва й громадська позиція, і участь у «національній справі», гостре неприйняття російської культури); необхідність виключно україномовної як художньої практики, так і публіцистики, видавництва («...пишучи помосковському, ми побільшуємо московську літературу – отже, побільшуємо силу тим людям, які намагаються відняти в нас нашу національність; бо, пишучи по-московському, ми спиняємо нашу літературу, не виробляючи нашої мови; бо, пишучи по-московському

наукові речі, ми саме тим даємо змогу казати, що української науки нема і не може бути, а через те всякі спроби в цьому напрямку є річ непотрібна і заборони варта» [5]); відсутність солідарності з-поміж співвітчизників у поглядах на питання поступу нації, просвіти народу, завдання інтелігенції тощо.

Як інтелігент-різночинець, Б. Грінченко мало не з класових позицій підходить до осмислення літератури та культуротворчості загалом. Звідси й відповідні дефініції І. Котляревського як «пана» (хоча й українського, загалом національно налаштованого, однак «пана»), і риторичні закиди на кшталт «Як міг український патріот написати такий повний грубої підлесливості панегірик російському бюрократові»? (ідеться про «Оду до князя Куракіна», написану Котляревським), і нерозуміння, яким чином Г. Квітка-Основ'яненко міг виступати на захист української мови і одночасно бути «московським патріотом». Найбільш гостре неприйняття у автора «Листів з України Наддніпрянської» викликає позиція Пантелеймона Куліша (щодо української історії, російської та польської державності, козацтва), М. Костомарова про літературу «для домашнього обихода», а також теорія М. Драгоманова про існування «общеруської європейської» та «малоруської» літератур. На загал же, осмислюючи літературно-естетичні та суспільно-політичні погляди Драгоманова, Б. Грінченко доходить висновку про його «інокультурність», приналежність до російської, загальноімперської культури: «Драгоманов вивчивсь, освітивсь, виховався і вигодувався московською мовою, літературою, освітою. Як і всі інші російські українці, він усе, що тільки може дати гарного освіта, придбав, користуючись з пособи російської літератури – оригінальної чи перекладної. Російська освіта, російська література є рідна мати освіті Драгоманова. Як же він може повставати проти матері? Драгоманов уявляє собі – що б з нього було, якби з його освіти відняти все російське, а зоставити саме вкраїнське? Того вкраїнського так мало, а того московського так багато, що се Драгоманову здається зовсім неможливим, – та й справді йому се було б неможливою річчю» [5]. Тут варто зробити уточнення: радикальна позиція Б. Грінченка виглядає класичною для українського народництва – справжній український патріот і інтелігент, на його погляд, не може не тільки писати російською, але й висловлювати толерантну позицію щодо вкрай складних міжнаціональних взаємин (це те, що не імпонувало М. Драгоманову і проти чого він виступав у цитованих вже «Листах на Наддніпрянську Україну»).

Ідеї, висловлені в «Листах» Б. Грінченка, виглядають цілком закономірними з огляду на еволюцію суспільної і політичної думки наприкінці ХІХ ст.: на історичну арену вийшло молоде покоління громадських діячів (об'єднаних спочатку у «Братство тарасівців»), яке прагнуло чітко розмежувати дві мови, літератури й культури та навіть народи, причому розмежувати насамперед у політичному сенсі. У зв'язку з цим варто процитувати спостереження Мирослава Шкандрія над публіцистичним і полемічним дискурсом Грінченка. Останній, на думку канадського дослідника, видається «...типично антиколоніальним рефлексом, прагненням визначити тверді демаркаційні лінії між колонізатором і колонізованим... Його «Листи» становлять свідому спробу розірвати з попередньою інтелектуальною традицією (представленою в даному випадку текстами М. Драгоманова, та й загалом поколінням Старої Громади. – М. Х.) й радикально переформулювати національні завдання» [3, с. 299]. Таким чином, полеміка навколо питань літературних у Б. Грінченка враз поширюється на політичні, виформовуючи концепцію окремих літератур двох народів, один з яких позбавлений презентації на рівні державних форм.

Таким чином, полемічний дискурс М. Драгоманова – Б. Грінченка кристалізував проблему функціонального призначення мистецтва слова (ідеологічне навантаження), заторкнув питання якості літератури, її естетичних характеристик. Крім того, «Листи»

відіграли роль своєрідного каталізатора до подальших теоретико-літературних та публіцистичних виступів І. Нечуя-Левицького, І. Франка, С. Єфремова та інших.

Список використаної літератури

1. Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах. Книга друга: Навчальний посібник / Упоряд. П.М. Федченко. – К.: Либідь, 1998. – 352 с.
2. Забужко О. Notre Dame D'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – К., Факт, 2007. – 640 с.
3. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / Пер. П.Таращук. – К.: Факт, 2004. – 496 с.
4. Попович М. В. Нарис історії культури України. – К.: АртЕк, 1998.
5. Б. Грінченко, М. Драгоманов Діалоги про українську національну справу / Б. Грінченко, М. Драгоманов [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.litopys.org.ua/drag/drag2.htm
Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2012 р.

М. Khoroshkov

M. DRAGOMANOV'S AND B. GRINCHENKO'S LITERARY AND CRITICAL IDEAS AS A MANIFESTATION OF ANTI-COLONIAL DISCOURSE OF UKRAINIAN CULTURE

This article is devoted to understanding the basic ideological and aesthetic concepts of M.Dragomanov's and B.Grinchenko's literary and critical views. The author makes an attempt to describe briefly the philosophical, ideological and aesthetic parameters of literary and critical discourse of the late XIX-th century, which is a peculiar system of views on the purpose of art expression, goals and objectives of literature, and as contrdiscourse to official imperial cultural discourse.

УДК 821.161.1-31»17»

О. В. Чубукина

РОМАН Ф. А. ЭМИНА «НЕПОСТОЯННАЯ ФОРТУНА, ИЛИ ПОХОЖДЕНИЕ МИРАМОНДА» И ЕВРОПЕЙСКИЕ БЕСТСЕЛЛЕРЫ XVIII ВЕКА: ОПЫТ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО СОПОСТАВЛЕНИЯ

В статье предпринята попытка сравнительного тематико-мотивного анализа романа Ф. А. Эмина «Непостоянная Фортуна, или Похождение Мирамонда» и романов Дж. Мараны и А. Прево в контексте установления содержательно-композиционных перекличек, свидетельствующих о наличии полемической составляющей в диалоге национальных европейских литератур в XVIII веке.

Ключевые слова: роман, мотив, национальная литература, утопия, классицизм, барокко.

Актуальность предпринятого исследования обусловлена, прежде всего, тем обстоятельством, что феномен русского романа XVIII столетия — один из наиболее востребованных предметов для литературоведческого исследования в последние десятилетия. Его изучали с точки зрения характерологии и внутрижанровой типологии [1], анализировали генезис образной системы [5; 6] и принадлежность к эстетическим системам [2; 3; 4]. Роман, возникший в отечественном литературном процессе XVIII столетия, несмотря на господство определенного набора кодов и знаков эпохи, внес в

картину литературного процесса отличный от нормативного клише личностный, субъективный элемент. Роман претендовал на особую роль и значение в жизни русского общества XVIII века [7]. Во-первых, сформировалась довольно устойчивая тенденция анализа, в пределах которой критерием такой самобытности считается близость изображаемых реалий (фабульный уровень произведения) современной писателю действительности. Именно такой взгляд обусловил, в частности, приоритет творчества М. Чулкова по отношению к романам Ф. Эмина. Иными словами, как нам представляется, в истории литературы XVIII века до сих пор остается не до конца преодоленным подход, ориентирующий на упрощенно понятый реализм как на вершинный предел литературного процесса. Такой подход представляется непродуктивным, помимо прочего, потому что, ставя во главу угла движение к т. н. реализму, он упускает из виду национальное своеобразие эстетических представлений, в том числе, и национальную самобытность литературного развития, поскольку при подобном подходе национальная самобытность сводится к, собственно говоря, внешней по отношению к литературе обстановке национального быта, чертам «национального характера» и пр. Естественная тенденция к научному выявлению и описанию собственного потенциала русской литературы в XVIII веке обнаружилась, однако, не только в повышенном внимании к появлению в произведениях первых русских оригинальных авторов фактов русской истории и примет русского быта. Во-вторых, следствием, в сущности, той же тенденции является интертекстуальный анализ, в ходе которого устанавливаются факты будь то прямого заимствования, будь то опосредованного жанрово-стилистического влияния западноевропейской, прежде всего, литературы на творчество русских литераторов. Соответственно, в результате таких исследований становятся отчетливее границы самостоятельных эстетических поисков в русской литературе XVIII века. Принципиально важным, но проблематичным в плане практического освоения является анализ, направленный на различение/разделение объективных влияний и сознательного заимствования. Между тем, от точности такого различения зависит, в значительной степени, репрезентативность и точность более масштабных выводов. Таким образом, определение самобытного национального содержания литературы осуществляется лишь в опосредованных формах, соответственно, не получая при этом не только ответственного историко-литературного решения, но и ответственной постановки. Одним из проектов, подразумевающих, по крайней мере, обогащение эмпирического материала для дальнейшего исследования, может стать анализ тех составляющих литературного движения, которые можно представить как сознательно или подспудно *полемиические* по отношению к родственным литературным влияниям.

Для достижения приемлемой ясности такого анализа крайне важен точный выбор материала для него. С нашей точки зрения, именно такой материал предоставляет в наше распоряжение романистика Ф. А. Эмина. Творчество Федора Александровича Эмина до сих пор не было предметом всестороннего монографического исследования. Анализ научной литературы свидетельствует о заметной эволюции, которой подверглось отношение к творчеству Ф. Эмина в целом и к его первому роману – в особенности. На начальном этапе изучения первого русского оригинального романа доминировала установка на выявление все новых и новых тематико-сюжетных переключек, указывавших, по мнению исследователей, на более или менее очевидную зависимость автора романа о Мирамонде от русской и зарубежной литературной традиции. Ряд возможных «источников» включал в себя русские анонимные повести, европейский рыцарский роман, оды Ломоносова и даже трагедии Расина. Следует признать, что многие из этих наблюдений сохранили свою ценность по сей день. Однако целостному осмыслению этих наблюдений препятствует то обстоятельство, что

выстраиваемые на их основе «версии» поэтики Эмина вступают между собой в жесткий конфликт.

Такие коллизии обнаруживают глубинную проблематичность однозначной атрибуции тех или иных фабульных и мотивных компонентов романа Эмина в контексте возможных влияний. Практически любой эпизод из романа Эмина поддается интерпретации и как эффект рукописной традиции, и как рефлекс западноевропейского влияния. Проблема еще более усложняется учетом того обстоятельства, что русские рукописные повести в значительной степени вторичны по отношению к средневековому рыцарскому роману и, стало быть, опосредованно отражают более ранний этап становления западноевропейской литературы. Нам представляется, что обе описанные выше позиции представляют две крайности в подходе к осмыслению реальной системы ценностей, в пределах которой работали писатели XVIII века. Конкретная историко-литературная неудовлетворительность сложившейся ситуации состоит в том, что роман Эмина *изначально* помещается в неродственное окружение. Современная Ф. Эмину европейская литература, причем, литература подлинно массовая, знала и другой тип героя, и другой тип художественного обобщения. Мы полагаем, что творцы именно такой литературы стали предшественниками-оппонентами Ф. Эмина.

Цель данной статьи – аргументировать тезис об объективно значимой связи проблематики и поэтики романа Ф. Эмина «Непостоянная Фортуна, или Похождение Мирамонда» с популярными в Европе того времени, но не переведенными на русский язык романами.

Автором одного из таких романов был, по нашему мнению, Джованни Паоло Марана, автор супербестселлера «Письма турецкого шпиона». Роман Дж. П. Мараны до сих пор не переведен на русский язык – как представляется, именно это обстоятельство не позволило русским ученым вскрыть очевидные корреляции между текстом Эмина и популярнейшей в Европе того времени литературной мистификацией. Соответственно, композиционные и тематические переклички романа Эмина и знаменитых «Писем турецкого шпиона» до сих пор не были проанализированы в отечественной научной литературе. Поскольку роман Мараны, как уже было отмечено, не переведен на русский язык, в данном разделе мы полагаем уместным привести полный текст одного из писем на языке оригинала с нашим переводом. В письме описывается история, разительно напоминающая историю Мирамонда. А имя ее главного героя, Мираммуд – говорит само за себя: «Thou mayest report it to the Divan for a certainty, that *Miramud*, the son of the Xeriph at Sallee, is taken prisoner by the French. That bold youth has long roved the seas uncontroled; has done many injuries to tye Christians, and filled Sallee with slaves: now he himself is became a captive. Such is the fortune of war by sea and land; today triumphant and victirious, to-morrow vanguished and in chains. Yet he lost not his honour with his liberty, having bravely defended his vessel and strewed the decks with (f) laughed; till, overpowered with numbers, he was compelled to yield. His enemies extol his courage, and the greatness of his mind, which would not sink under the pressure of this misfortune. He seemed to have of command to himself (which is the most glorious victory) and suffered not his free-born soul to be let captive by his passions; but behaved himself with such an even temper as placed him above the pity of his enemies and rather made him to subject of their emulation. He is brought to the court, where he is entertained as a guest, rather than a prisoner : Being unvited to their banquets, masks, plays and divertions. Neither is he debarred the privileged of hunting, which might give him the fairest opportunity to escape. But he is ignorant of the language of this country; and few of the French understand Morisco. So that it is almost impossible for him to make a party, or consult his flight, unless the King's interpreter should assist him. Besides, the French have a

higher opinion of this generosity, than no apprehend such ungrateful return of the royal usage he finds in this court» [8, pp. 205-206].

(«... Мираммуд, сын Ксерифа из Салли, взят в плен французами. Этот отважный юноша долгое время беспрепятственно бродяжничал по морям, причиняя множество неприятностей христианам, и наполняя Салли рабами. Теперь он сам пленник. Такова фортуна военного: сегодня ты триумфатор, а завтра гремишь цепями. Однако он не отдал чести вместе со свободой: мужественно защищался и сдался лишь превосходящему числом неприятелю. Его враги высоко оценили его мужество и разум, ничуть не подавленные превратностью судьбы. Он совершенно владеет собой (что является величайшей из побед) и его свободнорожденная душа не поддавалась натиску страстей. Его характер позволил ему подняться над жалостью врагов и добиться от них подлинного уважения. Он представлен ко двору скорее как гость, нежели как пленник. Он даже удостоен привилегии участвовать в охоте, что предоставляет прекрасную возможность бежать. Но он не знает языка, и мало кто из французов понимает морисков. Так что ему очень трудно найти компаньона в этом мероприятии, разве что королевский переводчик возьмется споспешествовать ему. Кроме того, французы столь высокого мнения о его благородстве, что побег стал бы выражением черной неблагодарности» (пер. наш – О. Ч.).

Переключка имен персонажей не подкрепляется очевидным сходством их характеров. Мираммуд, оказавшись во враждебной среде, завоевывает, насколько можно судить по письму, посвященному его судьбе, положение и авторитет исключительно благодаря собственным достоинствам. Также и Мирамонд сохраняет присутствие духа в стане врагов и окружается почетом и доверием. Книга Мараны могла попасть на глаза Эмину в Европе с высочайшей степенью вероятности.

Стиль и композиция романа Мараны, а особенно его тематическое разнообразие и, так сказать, всеядность, практически, предвосхищают многие и многие пассажи «Непостоянной Фортуны...». Махмут, главный персонаж «Писем...», щедро делится с читателями как своими соображениями о важных политических событиях его времени, так и наблюдениями нравов и обычаев стран и народов. Уже только обилие таких переключек, кстати говоря, совершенно несвойственных ни русской повести XVII века, ни, тем более, волшебного-авантюрного роману, заставляет усомниться в основательности устоявшейся традиции искать истоки романа Эмина в этих произведениях. Серьезный повод для соотнесения романа Эмина с шедеврами массовой западной литературы находим в не менее прославленном, чем «Письма турецкого шпиона...» произведении: бестселлере восемнадцатого века был роман А. Прево: «Английский философ, или История г-на Кливленда, побочного сына Кромвеля, написанная им самим и переведенная с английского автором...».

Повествование в романе Прево ведётся от первого лица в форме мемуаров. Кливленд — побочный сын Оливера Кромвеля. Гонимый жестоким отцом, он проводит детство и юность в пещере в Девоншире, на берегу моря. Затем судьба забрасывает его во Францию, а потом, вслед за любимой Фанни он плывёт в Новый Свет. Герой претерпевает много необыкновенных приключений: скитается в джунглях Северной Америки, тонет при кораблекрушении, едва не становится жертвой воинственных каннибалов, занимается просветительской деятельностью среди миролюбивых индейцев, испытывает предательство друзей, теряет дочь и жену, чтобы впоследствии обрести их вновь.

Даже такая поверхностная характеристика позволяет разглядеть в приключениях героя Прево несомненное сходство с приключениями Мирамонда. Однако, нас в данном случае интересует то обстоятельство, внимание к которому дает основания четко отграничить поэтику «Кливленда» от массы беллетристических опытов в этом

роде. Мы имеем в виду XIV книгу романа, где повествуется об индейском племени — нопандах, сумевших сохранить в своем идеальном государстве ту добродетель, которую давно утратило цивилизованное европейское общество, пораженное алчностью и эгоизмом; но нопанды вынуждены избегать других людей, отгородившись от мира высокой стеной. Особенно характерно, что аббат Прево обладал глубочайшими знаниями в области этнологии и географии и вовсе не ставил себе задачей обескуражить читателей полетом фантазии. Прево сочетает в своей прозе реальное и глубокое знание географии и этнологии с заведомо утопическими «сведениями». Наша гипотеза состоит в том, что одним из ближайших источников для Эмина послужил именно этот роман Прево. Не преувеличивая значимости этого предположения, отметим, что оно выводит нас к вопросу о глубинном мировоззренческом сродстве французского и русского писателей, проявившемся, помимо прочего, и в характерной географической и этнологической фантастике.

Переходим к обобщению наблюдений, полученных при сравнении романной поэтики Ф. Эмина, нашедших воплощение в его первом оригинальном романе, и романов Дж. Мараны «Письма турецкого шпиона» и А. Прево «Английский философ». Принципиальным компонентом любого литературного произведения является его завершение. Именно в этом пункте эстетическая программа Эмина, коль скоро она была реализована им, скорее всего, неосознанно в его первом романе, существенно отличается как от поэтики «Писем турецкого шпиона» Мараны, так и от «Английского философа» Прево.

Очевидное внешнее сходство фабульных обстоятельств, внешне же свидетельствующее о несомненной эстетической симпатии Эмина к этим авторам, не представляет, как нам кажется, такого интереса, как *мировоззренческая* симпатия, сближающая, как нам представляется, Марану, Прево и Эмина. Основание для такого соображения мы, тем не менее, видим в фабульных обстоятельствах, сопровождающих развитие взаимоотношений героя и среды. Как мы отметили ранее, ярким отличием и романа Прево, и первого романа Эмина является сочетание несомненной географической и этнологической эрудиции и столь же очевидной установки на утопический хронотоп. Однако воплощения этого хронотопа в романах Прево и Эмина различаются радикально: в романе Прево это неизвестное науке племя индейцев, в романе Эмина — аллегорический «портрет» идеального общества, за образами которого легко угадывались совершенно конкретные исторические персонажи во главе с Екатериной Великой. Племя нопандов в романе Прево отгорожено от остального человечества высокой стеной, реальные исторические лица в романе Эмина «отгорожены» от читателя прозрачными аллегорическими образами. Как и в случае с направлением развития религиозного сознания [4], прямо противоположным у героев Эмина и Мараны, мы видим в финалах романов Прево и Эмина принципиальное различие мировоззренческих перспектив.

Нам представляется, что именно эти различия свидетельствуют, во-первых, в пользу глубинной основательности соотнесения мотивики и тематики романа о Мирамонде этими произведениями европейской беллетристики, и, во-вторых, проясняют содержание этой соотнесенности. Фабулы всех трех произведений представляют собой истории жизни людей, волею обстоятельств оказавшихся в исключительных, пограничных ситуациях. Развитие событий заключается в их знакомстве с нравами людей и историей стран, куда их забрасывает случай. Результатом-разрешением их приключений-странствий оказывается некий интеллектуально-этический посыл-вывод из пережитого. Во всех трех случаях мы имеем дело с религиозным обращением, в случаях Прево и Эмина, кроме этого, с финальной утопией.

Как нам представляется, мировоззренческой схемой, лежащей в основе такого строения фабулы, является *формирование утопического проекта действительности, коррелирующее (соотносящееся) с постепенным нравственным становлением героя*. При этом важно подчеркнуть производность (вторичность) формирования идеального проекта действительности по отношению к обретаемому в превратностях судьбы опыту нравственного самостоятельного героя. Коренное различие вариантов этой схемы в романах, в частности, Прево и Эмина обусловлено различием характера *скепсиса*, вырабатывающегося у главных героев. У западных авторов – особенно это видно в плутовских романах — этот скепсис оформляется как социальная сатира, обращенная вовне и постольку, как у Прево, противопоставляющая несовершенному обществу собственный идеальный проект. У Эмина естественный жизненный скепсис оформляется как импульс к самопреображению, самоусовершенствованию. Отсюда следует очень важный во многих отношениях вывод относительно утопического финала романа Эмина. Роман Эмина завершается государственной идиллией не из верноподданнических соображений и не по причине бессознательного следования риторической традиции, а потому, что сосредоточенный на собственном несовершенстве субъект *как бы лишается ресурса критического отношения к действительности*. Аллегорический покров свидетельствует о совершенстве и справедливости мироустройства здесь и сейчас, только скрытого от увлеченного критикой (сатирой) взгляда. Легко видеть, что такая мировоззренческая установка едва ли не радикально оппонирует западноевропейским ценностям. И тот факт, что Феридат в романе Эмина принимает христианство, а Махмут из «Писем ... шпиона» становится из католика деистом, придает нашему выводу дополнительный вес. Романное высказывание Эмина довлеет сразу двум полюсам, один из которых – содержание субъективной рефлексии, ее направленность, а другой – образ действительности, непосредственно созидаемый в значительной мере этой рефлексией.

Глобальный социально-этический мотив романа «Непостоянная Фортуна, или Похождение Мирамонда» в частности – мотив самоиспытания.

Таким образом, мы приходим к *выводу*, что Эмин при создании своего первого романа ориентировался на те произведения европейских, прежде всего, предшественников, которые, будучи иногда совершенно неизвестными русской публике (как «Письма турецкого шпиона» Мараны), уже доказали свою коммерческую состоятельность. Именно это могло послужить первичным импульсом для эрудита и полиглота Эмина для обращения именно к этим произведениям как образцам для подражания. Они, кроме того, представляли для Эмина интерес в силу своей интеллектуально-нравственной мотивированности (это относится и к роману Мараны, и, в первую очередь, к роману Прево). Наиболее интересным обстоятельством в этом контексте является то, что и в этом случае Эмин вступает в полемику с «оппонентами», никому, по-видимому, в России того времени толком и неизвестными. На этот раз, в отличие от скрытой полемики с Вольтером, противопоставление социальных концепций носит, скорее, этико-эстетический характер. Помещение предмета нашего анализа в родственную историко-литературную перспективу интересно и продуктивно не только потому, что позволяет увидеть абсолютно бесспорные случаи едва ли не прямого заимствования, что само по себе, безусловно, представляет научный интерес. Более того, эти заимствования интересны лишь постольку, поскольку дают возможность концептуального соотнесения произведений различных традиций. Очень важно, с точки зрения историка русской литературы, то, что такая операция позволяет увидеть довольно отчетливые и существенные отличия поэтики становящегося русского романа по отношению к роману западноевропейскому. Проведенное исследование позволяет предположить, что автор романа «Непостоянная Фортуна»

эстетически и идеологически оппонирует как сюжетике и проблематике «петровских повестей», так и галантной героике псевдо-рыцарского романа. Тематические и фабульные переключки, служившие ранним исследователям доказательствами чрезмерной восприимчивости Ф. Эмина к чужим эстетическим установкам, при смене аналитической перспективы могут стать свидетельствами сознательного преодоления этих установок. При этом мы имеем в виду не только совокупность философских сентенций, вкладываемых автором в уста и героев, и повествователя.

Обобщение характерных черт прозы Эмина, как они обнаруживаются в его первом романе, приводит к выводу, согласно которому литературные пристрастия Ф. Эмина тяготеют к барочному мироощущению. Считаем важным подчеркнуть, что Ф. Эмин не просто воспринял отзвук охватившего Европу барокко, он своеобразно ответил на этот «вызов». Кризисному мироощущению барокко первый русский романист противопоставил интуицию человеческого самостоянья, помогающую сохранить достоинство перед лицом любого каприза «Фортуны». Герой Эмина не вписывается в рамки социума, «отказывается» быть типическим представителем – мы полагаем, не будет сильной натяжкой увидеть в этом залог будущих *собственных* тем русской литературы, «взятых в работу», прежде всего, Толстым и Достоевским.

Крупнейшему жанровому явлению литературного барокко – *роману испытания*, русская литература «ответила» в лице чужестранца Ф. Эмина *романом самоиспытания*.

Если о героях предшествовавшей литературы можно говорить как о героях-функциях, производных от того или иного социально-исторического или психологического контекста, функциях, как правило, вписывающихся в тот или иной сценарий с предрешенным исходом, то герой Эмина резко отличается от своих «предшественников» тем, что занимает как бы пограничное положение. Герой Эмина – Мирамонд, Феридат, Принц Комбайский, Зюмбюля, Ангелика – значимо отрешен от фабульного, событийного материала романа. Многие важные с точки зрения развития сюжета события герой Эмина переживает *внутренне*, наделяя эти события смыслом в ходе иногда изошренного *самоанализа*. В работе такого самоанализа герой Эмина подвергает сомнению такие, казалось бы, устойчивые этические ценности, как любовь, добродетель. Очевидный интерес представляют для автора психологические коллизии, которые возникают как бы в пределах действительности одного и того же внешнего императива: чувства долга (Ангелика), любви (Мирамонд), государственной ответственности (принц Комбайский).

Внешние события служат для героев Эмина лишь поводом для внутреннего *самоиспытания*. Именно поиск внутренней точки опоры героем является определяющим мотивом как развития действия в романе, так и его завершения. В первом романе Ф. Эмина прослеживаются эффекты глобального конфликта, стимулировавшего развитие русской литературы XVIII века. Имеется в виду конфликт между риторической установкой на произнесение, значимо определявшей не только формальные, но и содержательные компоненты художественного высказывания, и романной установкой на принципиально иной тип общения между автором и читателем. В прозе Эмина этот конфликт получил своеобразное отражение во «внутренних» монологах, иными словами – в репликах, принципиально не подразумевающих реального адресата. Такие реплики не содержат, как правило, ни значимой для развития действия информации, «скрываемой» говорящим от других персонажей, ни объяснения мотивов тех или иных поступков персонажа, эмоционально восполняющего внешние причины этих поступков. С нашей точки зрения, основная функция таких реплик – неосознанное «сопротивление» автора романного высказывания риторической установке на подразумеваемое произнесение. Таким образом, и на уровне организации повествования мы встречаем следы становления

самоиспытующего романного сознания, с первых шагов отмеченного национальным своеобразием.

Обнаруженные тематические и сюжетные переклички между первым романом Эмина и популярными произведениями европейской беллетристики позволяют сделать вывод о безусловной неслучайности этого обстоятельства. Однако это не означает появления новой версии относительно «источника», послужившего Эмину примером для слепого следования/подражания. При всей убедительности предположения о том, что внешние, биографические обстоятельства жизни писателя подтверждают логичность его самоотождествления с фигурой «шпиона», имеющей многие преимущества с эстетической точки зрения, важно видеть серьезное отличие авторской позиции Эмина от позиции, например, Прево. Это отличие обнаруживается в сравнении финалов романа Прево и Эмина.

Если непосредственным поводом для такого сопоставления послужили сюжетные и тематические переклички, в неслучайности которых сомневаться не приходится, то еще более значимым критерием сопоставления мы считаем соотнесенность глубинных мировоззренческих «схем», определяющих характер и содержание таких значимых компонентов повествования, как концепция героя и завершение художественного целого. Анализ показывает, что именно в этих моментах эстетическая интуиция Ф. Эмина существенно отличается от соответствующих установок европейских беллетристов. В частности, чрезвычайно важная для сознания Просвещения идея идеального устройства мира и, соответственно, программ его переделки, культ наивного сознания и т. п. в финале романа Эмина модифицируется в аллегорию осуществленной утопии – Российской империи под водительством Екатерины Великой. Такое завершение сюжета органично соотносится с концепцией нравственно незавершенного героя, героя, особо чуткого к неиспользованным внутренним ресурсам личности, а не к недостаткам внешнего социального устройства.

Нравственная незавершенность человека – ключевой концепт Эмина в отношении его героев – не позволяет ему ни занять отчетливо сатирическую позицию по отношению к действительности, ни вообразить идеальную страну-утопию, что было бы, в сущности, следствием неудовлетворенности существующим порядком вещей. Здесь мы считаем важным подчеркнуть именно этико-эстетический смысл финала романа, иногда сводимый к желанию писателя угодить своим покровителям и т. д. Именно самоиспытание становится тем этическим ориентиром, преимущества которого раскрываются перед читателем в результате прочтения романа.

Таким образом, историко-литературное значение первого русского романа «Непостоянная Фортуна, или Похождение Мирамонда» мы видим в том, что в нем впервые прозвучал мотив нравственного «самостоянья» (Пушкин) человека, ставший одним из основных мотивов русского романа в XIX веке.

Список использованной литературы

1. Демин А. С. Русская литература второй половины XVII – начала XVIII века. Новые художественные представления о мире, природе, человеке / А. С. Демин. – М., 1977. – 296 с.
2. Павлович С. Э. Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века / С. Э. Павлович. – Саратов, 1974. – 225 с.
3. Русский и западноевропейский классицизм. Проза. – М., 1982. – 392 с.
4. Русский классицизм второй половины XVIII века – начала XIX века. – М., 1994. – 336 с.
5. Серман И. З. Русский классицизм: Поэзия, драма, сатира / И. З. Серман. – Л., 1973. – 284 с.
6. Серман И. З. Становление и развитие романа в русской литературе

середины XVIII века / И. З. Серман // Из истории литературных отношений XVIII - XX веков. – М.;Л., 1959. – С. 82-95.

7. Федоров В. И. Литературные направления в русской литературе XVIII века / В. И. Федоров. – М., 1979. – 156 с.
8. Marana J. Letters writ by a Turkish spy, who lived five and forty years undiscovered At Paris: giving an impartial account to the Divan at Constantinople, of the most remarkable transactions of Europe: and discovering several intrigues and secrets of the Christian courts (especially of that of France) / J. Marana [Continued from the year 1637, to the year 1682. Written originally in Arabick, translated into Italian, from thence into English, and now published with a large historical preface and index to illustrate the whole. – 26 ed.]. – V. VI. – London, 1770.

Стаття надійшла до редакції 10 листопада 2012 р.

О. В. Чубукіна

РОМАН Ф. ЕМИНА «МІНЛИВА ФОРТУНА, ЧИ ПРИГОДА МІРАМОНДА» І ЄВРОПЕЙСЬКІ БЕСТСЕЛЕРИ XVIII СТ.

У статті здійснено спробу порівняльного тематико-мотивного аналізу роману Ф. А. Еміна «Мінлива Фортуна, чи Пригода Мірамонда» і романів Дж. Марани і А. Прево в контексті встановлення змістовно-композиційних перекличок, що свідчать про наявність полемічної складової в діалозі європейських національних літератур в XVIII столітті.

О. Chubukina

NOVEL BY F. EMIN «FORTUNE INCONSTANT, OR THE PEREGRINATIONS OF MIRAMOND» AND EUROPEAN BESTSELLERS OF XVIII A.

The article undertakes a comparative motive analysis of F. A. Emin's novel «Fortune Inconstant, or the Peregrinations of Miramond» and the novels of Dzh. Marana and A. Prevost in the context of establishing content correspondences, which indicate the presence of a polemical component in the dialogue among national European literatures in the XVIII century.

УДК 821.161.1

И. Е. Шишкина

**РУССКИЙ РОМАН-ФЕЛЬЕТОН В 60-Х ГОДАХ XIX СТОЛЕТИЯ:
«ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТРУЩОБЫ» В. В. КРЕСТОВСКОГО**

В статье рассматривается произведение В. В. Крестовского «Петербургские трущобы» как роман-фельетон. Автор приходит к выводу, что «Петербургские трущобы» В. В. Крестовского несут в себе признаки романа-фельетона, ориентированного на вкусы массового читателя, и сочетающего в себе два начала – «высокое», поднимающее серьезную и глубокую философскую проблематику, и «развлекательное», имеющее целью привлечь читателя к этой проблематике, сделать ее более понятной и доступной.

Ключевые слова: В. В. Крестовский, «Петербургские трущобы», массовая литература, роман-фельетон.

Жанр романа-фельетона зародился во Франции в 30-годы XIX века вместе с возникновением периодических изданий и пользовался огромной популярностью на

протяженні всього століття. Фельетоном по-французки називається не сатиричний жанр, як в руському мові, а будь-яка постійна, продовжується з номера в номер журнальна або газетна рубрика. В роки Іюльської монархії (1830-1848 гг.) паризькі газети стали для привертання читача друкувати в якості такого «фельетона» романи з продовженням. Не кожен роман для цього підходив: вимагалося розгалужений і захоплюючий авантюрний сюжет, простий і доступний стиль оповіщення, особлива композиційна техніка – текст розбивався на глави, кожна з яких повинна обриватися на «самому цікавому місці» (щоб читач з нетерпінням чекав продовження в наступному номері), назви кожної глави повинні були бути яскравими і інтригуючими.

Частіше за все роман-фельетон «розглядається лише як деяка форма публікації творів незалежно від їх поезики» [1, с. 12], як велике літературне творіння, розбите на фрагменти, публікувалося в газетних «подвалах» першої стрічки на протязі довгого часу. На перший погляд, фельетонна структура необхідна тільки для того, щоб привертати читача, забезпечити комерційний успіх – купівлю наступного випуску журналу або газети. Однак так вийшло, що форма спровокувала створення нових жанрових канонів.

За метким зауваженням М. Е. Теренти, роман-фельетон характеризується «естетикою актуальності» [2, с. 165]: в такому творі обов'язковим є «відношення документальності і вигаданості, відомості фактів, обставин, подробиць – історичних, соціальних, фінансово-економічних, – і фантастичності» [1, с. 12]. Автор при цьому «копіює реальність, зберігає референціальність письма, як письменник – ставить цю реальність в контекст художнього вигадки, творить, а не безпосередньо «відображає», звертається до області не ідеально прекрасного, а повсякденного» [3].

Між автором і читачем роману-фельетона здійснюється «комунікація в режимі сучасного часу» [4]. Саме так створюється світ самого відомого твору В. В. Крестовського роману «Петербурзькі тюрми», на що в своє час звернула увагу Г. Н. Кудрявцева: «Роман "Петербурзькі тюрми" написаний за законами фельетонного жанру і оснований на поєднанні вигадки з реальними життєвими фактами» [5, с. 10]. І дійсно, явно вигадана історія князів Чечевинських і Шадурських розвивається на фоні реальної топографії і соціально-життєвої реальності Санкт-Петербурга 60-х років ХІХ століття. Тут представлені реальні петербургські вулиці, будинки, типи. Письменником розкривалися злободнівні теми, хвилювали публіку в ті роки, – зростання революційного руху (арешт за політичними мотивами Бероєва); критика поклоніння іноземцям (тема єзуїта Вільмена), скептичне ставлення до філантропії (оповідання про філантропів з вищого світу); сатиричне зображення лікарняних порядків (глава «В лікарні»), моралі і звичаїв в'язниці (четверта частина «З'явилися»). Герої роману роздумують про сільському кулацтві (глава «Історія Рамзі»), Бероєви їздять в Америку, яка представлялася їм демократичним райом, ув'язнені читають вірші Полежаєва і Некрасова, прозу Достоєвського.

Іншою важливою рисою будь-якого роману-фельетона є «его сегментованість, розділеність на певні фрагменти», яка має своєю метою підтримувати «цікавість читача, одночасно задовольняючи (частково) його очікування і обманюючи їх» [1, с. 12-13]. Особливістю романної структури є те, що навіть «назви глав в романі-фельетоні не резюмують дію і не стільки пояснюють його зміст, скільки підігрівають інтерес, названа і виділена глава може не мати єдності, а названий епізод може бути автономним оповіданням всередині основного оповіщення» [1, с. 14].

Так, например, в главе «Два невинных подарка» речь идет отнюдь не о невинных подарках, а о том, что Юлия Борова узнала о своей беременности и о том, что казавшаяся ей сном, галлюцинацией сцена изнасилования «была голая действительность, дело гнусного обмана, коварная ловушка, западня, в которую, когда потребуется, ловила честных женщин генеральша фон Шпильце» [6, т. 1, с. 193]; в главе «Бессонница» идет повествование о том, как Морденко ночью после того, как представил к взысканию векселя Дмитрия Шадурского, «уничтожил его в своем воображении, видел его ползающим у своих ног, вымаливающим прощения, пощады, и злобно наслаждался этими воздушными замками» [6, т. 2, с. 269]. Как отдельные произведения могут быть рассмотрены главы «Дядин дом», «Тюремный день», «Филантропки» и многие другие.

Все перечисленные особенности романа-фельетона явно связаны с канонами авантюрной литературы. Точнее, он может выполнять поставленные перед ним задачи только в том случае, если доминирующей стихией в нем будет именно стихия авантюры, а сам он одновременно с канонами фельетонного жанра реализует в себе каноны авантюрного жанра.

Д. Д. Благой, утверждает, что в противовес ставшему бульварным авантюрному роману, «в XIX в. <...> выдвигается решительно на первое место реальный роман» [7, с. 9], имея в виду, вероятно, произведения Ф. М. Достоевского. Однако остается непонятным, как это мнение согласуется с утверждением о том, что «Достоевский умел придать всем своим произведениям острый сюжетный интерес, следуя в этом авантюрному роману» [5, с. 116]. И это – яркое воплощение общей романной поэтики XIX столетия: «Грань между приключенческой литературой и серьезной так условна, что переходить ее в обоих направлениях «творцам» гораздо проще, чем не переходить; так неосвязаема, что иные, нацелившись на серьезное, пишут – и сами того не ведают – приключенческое, а другие, взявшись за приключенческое, неожиданно для себя разрешаются серьезным» [8, с. 306]. Более того, следует сказать, что авантюрно-приключенческая стихия охватывает русскую литературу именно в середине – конце XIX века, то есть именно в то время, когда жил и творил В. В. Крестовский.

Все это характерно и для романа В. В. Крестовского, который взялся за перо не в последнюю очередь еще и для того, чтобы изложить если не философские, то социологические и политические свои взгляды и убеждения. Он писал: «Если книга эта заставит читателя призадуматься о жизни и участи петербургского бедняка и отверженной парии – трущобной женщины; если в среде наших филантропов и в среде административной он возбудит хотя малейшее существенное внимание к изображенной мною жизни, я буду много вознагражден сознанием того, что труд мой, **кроме развлечения для читателя, принесет еще и частицу существенной пользы**» (выделено нами – И. Ш.) [6, т. 1, с. 10]. Симпатией и состраданием к париям и униженным петербургских трущоб проникнуты многие авторские отступления. Не раз мы слышим такие, например, слова писателя: «Боже мой, на него и взглянуть невозможно без сжимающего душу сострадания!» [6, т. 2, с. 323]; «У меня невольно сжалось сердце за этого ребенка, за эту жизнь» [6, т. 2, с. 328].

Все действие романа разворачивается на фоне обычной реальной повседневности. При этом автор косвенно указывает на обыденность антуража необычных, зачастую трагических событий: «Да, милостивые государи, живем мы с вами в Петербурге долго, коренными петербуржцами считаемся, и часто случалось нам проезжать по Сенной площади и ее окрестностям, мимо тех самых трущоб и вертепов, где гниет падший люд, а и в голову ведь, пожалуй, ни разу не пришел вам вопрос: что творится и делается за этими огромными каменными стенами?» [6, т. 1, с. 7]. Как видим, сам В. В. Крестовский, конечно же, неосознанно вводит в свое авторское слово параметры

существования авантюриности, совпадающие с параметрами появления приключенческих сюжетов в творчестве Ф. М. Достоевского.

Как уже говорилось выше, авантюриность в разное время реализовывала себя в разных жанровых разновидностях – в приключенческом романе, готическом романе, социально-бытовом романе и т.д.

В. В. Крестовский, как и его предшественник – Э. Сю, сделал доминантой своего произведения социально-авантюриное начало. Однако, во-первых, в рассматриваемый нами период чистых жанров уже не существует – они сливаются в единый полижанровый конгломерат, а во-вторых, основанием для существования такого конгломерата становится то, что авантюриные жанровые доминанты остаются общими для всех упомянутых (и не упомянутых) разновидностей авантюриности. Вернее, существуют как общие, так и частные жанровые черты у всех разновидностей авантюриного романа, которые реализуются в той или иной мере в любом «бульварном» и «серьезном» (реальном) произведении.

Жанр романа-фельетона предъявлял особые требования к автору: его роман должен был развиваться последовательно и динамично; каждая глава должна была содержать в себе развязку одной и завязку другой тайны, названия каждой главы должны были быть броскими и привлекательными, чтобы любой читатель сначала захотел купить листок, а потом захотел бы покупать продолжение. Все это в полной мере относится к В. В. Крестовскому.

Событийную основу его романа составляют захватывающие приключения, повествование насыщено действием, развивается стремительно, для него характерны неожиданные повороты сюжета и пересечение нескольких сюжетных линий. Автор сводит и сталкивает персонажей между собой, ставит своих героев в различные положения, раскрывающие и провоцирующие их. В романе В. В. Крестовского активно пересекаются и взаимодействуют сюжетные линии, связанные с жизнью и авантюрами Наташи и Бодлевского, Сержа Коврова и графа Каллаша, семьи Шадурских и их внебрачных детей, людей, связанных как с Шадурскими, так и с их детьми и т.д.

Для «Петербургских тайн» характерен и эффект неожиданности, который позволяет автору как можно дольше удерживать внимание читателя. Движущими элементами сюжета «Петербургских трущоб» являются разнообразные совпадения и узнавания, которые вносят в роман мощную мелодраматическую струю: оставленная своим возлюбленным князем Шадурским, Анна Чечевинская, мать Маши Поветиной, идет к ростовщику, чтобы заложить последнюю оставшуюся у нее вещь – золотой крестик. Этот заклад – начало состояния ростовщика Морденко, копящего деньги, чтобы отомстить именно князю Шадурскому за пощечину, полученную за адюльтер с женой последнего. Маша Поветина спасает от издевательств Луки Летучего Ивана Вересова, не догадываясь, что оба они принадлежат по крови к князьям Шадурским. О том, что проститутка Чуха – его сестра княжна Анна Чечевинская – так же случайно узнает граф Каллаш, он же князь Николай Чечевинский. Анна же Чечевинская случайно находит свою дочь – Машу Поветину. Кстати, во времена В. В. Крестовского «поэтика случая» проникает и в так называемый «серьезный роман», но получает в нем новую интерпретацию: «В романе элемент случайного выступал как отрицание жесткой закономерности течения жизни» [9, с. 14].

Как и любой роман-фельетон «Петербургские трущобы» насыщены различными тайнами. Уже завязка «Петербургских трущоб» основана на «семейной тайне», которая осложняется детективными мотивами. В центре повествования история молодых людей, которые не знают либо обоих (Маша Поветина), либо одного (Иван Вересов) из своих родителей и воспитываются у чужих людей.

Маша, одна из главных героинь «Петербургских трущоб», незаконнорожденная

дочь княжны Анны Чечевинской и князя Дмитрия Шадурского. Сам факт её незаконного происхождения предопределяет наличие тайны в её судьбе, мытарства, которые готовит ей судьба: от приемных родителей ее забрала генеральша фон Шпильце и отдала в руки младшему Шадурскому, который обольстил и бросил сводную сестру, даже не подозревая об этом родстве (еще одна тайна). На протяжении всего романа, судьба неожиданно для неё самой сталкивает Машу с ее родственниками: сводным братом Владимиром Шадурским, матерью Чухой – княжной Анной Чечевинской. Тайна разрешается в самом конце романа. Анна Чечевинская выведала у Дмитрия Шадурского, что тот отдал их ребенка генеральше фон Шпильце, выдав его за подкидыша. Граф Каллаш и Чуха находят Машу в публичном доме и раскрывают девушке «семейную» тайну. Но уже поздно – она умирает на руках матери от чахотки.

Иван Вересов – герой, с которым связано развитие еще одной линии романа, – незаконнорожденный сын княгини Шадурской и управляющего делами князей Шадурских Осипа Захаровича Морденко. Но матери он не нужен, а отец отдает его на воспитание жестокому майору Спице. В детстве Иван очень страдал от того, что не знал, кто его мать, но знакомство с нею стало, наверно, главным его разочарованием. Конец его жизни так же трагичен, как и конец жизни Маши, более того – их смерти связаны. Маша некогда помогала Ивану. Он был влюблен в нее, хотел ее найти и отблагодарить за ее доброту. Однако девушка к тому времени уже умерла. Ваня, узнав об этом, покончил с собой.

К центральной тайне добавляются второстепенные и побочные тайны, тоже раскрываемые в финале. Тайною, например, есть судьба проститутки Чухи. Только в конце «Петербургских трущоб», в главах «Кто была Чуха» и «Каким образом княжна Анна сделалась Чухой» мы узнаем, что проституткой стала княжна Анна Чечевинская, которая появилась уже в первых главах романа, и начало ее горестной судьбы описано в них достаточно подробно. Причиной всех ее мытарств была связь с князем Дмитрием Шадурским. Потеряв свою незаконнорожденную дочь, «княжна Анна стала развратной женщиной» [6, т. 2, с. 567]. Еще одним из важных персонажей романа является венгерский граф Каллаш, появившееся во второй части романа «новое лицо с аристократическим именем» [6, т. 1, с. 167]. Его жизнь окутана тайной. Только в одной из последних глав «Петербургских трущоб» «Кто был граф Каллаш» мы узнаем, что это родной брат Чухи, дядя Маши Поветиной – князь Николай Чечевинский. И это не все тайны – баронесса фон Дерринг оказывается сбежавшей с литографским учеником горничной княжны Анны, крепостной девицей Натальей Павловой; ее любовник, выдаваемый ею за брата, Ян Владислав Карозич – литографским учеником, польским уроженцем Казимиром Бодлевским и т.д. Итак, как и готический роман, роман В. В. Крестовского представляет собой именно конгломерат «тайн». При этом, как и в готическом романе, раскрытие тайн откладывается до самого финала.

Таким образом, «Петербургские трущобы» В. В. Крестовского несут в себе признаки романа-фельетона, ориентированного на вкусы массового читателя и сочетающего в себе два начала – «высокое», представляющее на суд читателя серьезную и глубокую философскую проблематику, и «развлекательное», имеющее целью привлечь читателя к этой проблематике, сделать ее более понятной и доступной.

Список использованной литературы

1. Пахсарьян Н. Т. Читатель и писатель во французском романе-фельетоне XIX века / Н. Т. Пахсарьян // Филология в системе современного университетского образования : материалы межвузовской научной конференции, 22-23 июня 2004 года. – Вып. 7. – М., 2004. – С. 12-17.
2. Thérenty M.-E. Mosaïques : être écrivain entre presse et roman. (1829-1836) / Marie-Ève Thérenty. – Paris : Champion, 2003. – 735 p.

3. Thérenty M.-E. Contagions: fiction et fictionalisation dans le journal autour de 1830 / Marie-Ève Thérenty // Fabula.Org. – 2000. – Режим доступа: <http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Therenty.pdf>.
4. Couégnas D. Fictions. Enigmes. Images / D. Couégnas – Limoges : Pulim, 2001. – 226 p.
5. Кудрявцева Г. Н. «Петербургские трущобы» Вс. Крестовского в литературной борьбе 60-х годов : автореф. дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Г. Н. Кудрявцева. – М., 1977. – 16 с.
6. Крестовский В. В. Петербургские трущобы : в 2 т. / В. В. Крестовский. – Т. 1. – М. : АСТ, 2000. – 608 с.; Т. 2. – М. : АСТ, 2000. – 607 с. – (Русская классика).
7. Благой Д. Авантюрный роман / Д. Благой // Литературная энциклопедия : словарь литературных терминов : в 2-х т. – М.; Л. : Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 1 : А-П. – Стб. 3-10.
8. Вулис А. В мире приключений. Поэтика жанра / А. Вулис. – М. : Советский писатель, 1986. – 383 с.
9. Шатин Ю. В. Типология и эволюция сюжета в русском романе второй половины XIX века : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. : 10.01.01. «Русская литература» / Ю. В. Шатин. – Ленинград, 1976. – 22 с.

Стаття надійшла до редакції 24 жовтня 2012 р.

I. Шишкіна

**РОСІЙСЬКИЙ РОМАН-ФЕЙЛЕТОН У 60-Х РОКАХ XIX СТОЛІТТЯ:
«ПЕТЕРБУРЗЬКІ НЕТРИ» В. В. КРЕСТОВСЬКОГО**

У статті розглядається твір В. В. Крестовського «Петербургські нетрі» як роман-фейлетон. Автор приходить до висновку, що «Петербургські нетрі» В. В. Крестовського несуть в собі ознаки роману-фейлетону, орієнтованого на смаки масового читача, і поєднують в собі два начала – «високе», що піднімає серйозну і глибоку філософську проблематику, і «розважальне», що має на меті залучити читача до цієї проблематики, зробити її більш зрозумілою і доступною.

I. Shishkina

**RUSSIAN NOVEL-FEUILLETON IN THE 60TH YEARS OF THE XIX
CENTURY: «PETERSBURG SLUMS» BY V.V. KHRESTOVSKY**

In this article the work by V.V. Khrestovsky «Petersburg slums» is analyzed as feuilleton-novel. The author concludes that «Petersburg slums» by V.V. Khrestovsky includes distinctive features of feuilleton-novel which is catered for the general reader and combines two principles – «exalted» one brings up serious and deep philosophic problems, and «amusing» one is purposed to attract the reader to this subject, make it more understandable and accessible.

ЛІНГВІСТИКА

УДК 811.112.2'37

А. В. Вігренко

ХАРАКТЕРИСТИКА СЕМАНТИКИ НІМЕЦЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ПРИСЛІВ'ІВ ПРО ПРАЦЮ

Робота присвячена вивченню підходів дослідників щодо розгляду прислів'їв як одиниць фразеології та класифікації фразеологічних одиниць, дослідженню семантичних особливостей німецьких прислів'їв про трудову діяльність людини та порівнянню їх із семантикою українських прислів'їв.

Ключові слова: прислів'я, семантика, праця, німецький.

Прислів'я – це стійкі афористичні вислови, що у стислій, точній формі висловлюють думку про певні життєві явища, реалії дійсності, людські риси, вчинки у їх характерних і специфічних ознаках [1, с. 40]. Узяті з різних джерел народної словесності на основі безпосередніх спостережень над навколишнім життям, вони відзначаються влучністю вислову і згущеністю думки; увібравши світогляд народу і його багатовіковий досвід, становлять невід'ємний пласт народної філософії – скарбницю мудрості.

Протягом усієї людської історії прислів'я відіграють важливу роль у духовному житті народів як комунікативний, ідеологічний та естетичний елемент їх культур. Тому зростав науковий і практичний інтерес до них, все більше уваги приділялось їх збиранню та вивченню. У національних культурах з'явилися десятки, а то й сотні різних пареміографічних збірок. Над вивченням паремій працювали й працюють паралельно фольклористи, лінгвісти, літературознавці, історики, філософи, психологи та ін. Проте чимало питань досі залишається нез'ясованими. Причиною цього є насамперед складність і багатопроblemність самого жанру паремій, які завжди перебувають у розвитку, вбирають у себе матеріал з інших жанрів фольклору, художньої літератури, публіцистики, творяться в живому народному мовленні. Їх запаси постійно збагачуються, вони активно проникають в інші жанри фольклору та художню літературу. Як узагальнення багатовікового й багатогранного життєвого досвіду народу прислів'я тяжіють одночасно й до філософії та логіки – як відповідно сформовані судження, і до мови – як словесно оформлені речення або їх частини, і до художньої літератури – як образні, поетичні твори. Така багатоаспектність жанру ставить перед науковцями широке коло проблем, чимало з яких до цього часу висвітлені ще недостатньо [2, с. 105].

Актуальність статті зумовлена загальною орієнтацією сучасної лінгвістики на дослідження функціонування прислів'їв в суспільстві, на вивчення прислів'їв у діяльнісно-комунікативному аспекті. Сучасний етап у розвитку лінгвістичної науки характеризується поворотом до розгляду мовних явищ під етноцентричним кутом зору. Все більша увага приділяється дослідженню мови у нерозривному зв'язку з мисленням, свідомістю, пізнанням, культурою, світоглядом як окремого індивідуума, так і мовного колективу, до якого він належить. Нині вивчення різних аспектів прислів'їв викликає все більшу зацікавленість. Наукові пошуки в сфері вивчення цих стійких зворотів викликають значний інтерес у науковців, навколо них зосереджено увагу як багатьох

дослідників, так і тих, хто цікавиться багатством і культурним надбанням мови. Незважаючи на численні розробки багатьох питань, пов'язаних з вивченням крилатих одиниць, на велику кількість статей, посібників, все ще існують різні точки зору, різні підходи до вивчення цього фразеологічного шару мови; науковцями все ще недостатньо досліджені питання еволюції та становлення крилатих одиниць, проблеми семантики, структури, статусу, місця крилатих слів у фразеологічному просторі мови, повністю не розкрито їх стилістичної функції.

Мета статті полягає у порівнянні семантики німецьких та українських прислів'їв про працю. Досягненню мети сприяє вирішення таких **завдань**: опрацювати теоретичні джерела та вибрати апарат дослідження, який бере до уваги основні дослідження семантики німецьких та українських прислів'їв про працю; уточнити зміст поняття прислів'я; порівняти семантичні особливості прислів'їв німецької та української мов.

Різні дослідники припускають або не припускають можливість розгляду прислів'їв як одиниць фразеології, бо у відношенні об'єму фразеології вчені додержуються різних точок зору. За думкою О. В. Куніна, прислів'я повинні вивчатися у двох площинах: як у фразеології, так і у фольклорі [3, с. 8]. Значення прислів'їв формується у фольклорно-оціночній сфері, оскільки їх денотація – не денотація до світу, а привід для віднесення до системи цінностей. Однак, В. Н. Телія бачить протиріччя у тому, що прислів'я, водночас будучи одиницями фразеології, відносяться і до фольклору, бо використовуючи цей критерій, можна зробити висновок, що і всі інші види фразеологізмів можна віднести до одиниць фольклору. Але з цим не можна погодитись. По-перше, фразеологізми, на відміну від паремій, не укладаються в поняття «жанру». По-друге, вони не мають повчального характеру.

Н. М. Шанський називає прислів'я «фразеологічними виразами», вважаючи, що від фразеологічних сполучень вони відрізняються тим, що в них немає слів з фразеологічно пов'язаним значенням [4, с. 44]. На його думку, необхідно звертати увагу на те, що в процесі спілкування вони не формуються мовцем, а відтворюються як готові одиниці з постійним складом та значенням [4, с. 48].

С. Г. Гаврин, опираючись на підхід функціонально-семантичної комплікативності, включає до складу фразеології усі сталі вирази слів. Л. В. Савенкова під пареміями розуміє вторинні мовні знаки – замкнуті сталі фрази (прислів'я), що являються маркерами ситуацій або відношень між реаліями. Вони привертають увагу мовців своєю семантичною місткістю та здатністю до вживання у різноманітних мовленнєвих ситуаціях з різними мовленнєвими цілями та формують одну з семіотичних підсистем, що забезпечують процес повноцінної комунікації носіїв мови.

Е. А. Іванчикова ділить прислів'я на два класи: частина прислів'їв, що вживаються як різного роду повчань, нагадувань про здобутий в житті досвід, не відносяться до фразеології; друга частина – це прислів'я, які втратили зв'язок із ситуацією, що була їх першоджерелом, – має безпосереднє відношення до фразеологічних одиниць [5, с. 126].

Враховуючи думки вищезгаданих дослідників, ми дійшли висновку, що на даному етапі привалює широке розуміння об'єму фразеології, тому ми вважаємо, що прислів'я являються частиною фразеології, але формуються як окремий клас.

Естонський учений А. А. Крікман присвятив багато своїх статей дослідженню семантики прислів'їв. На основі ґрунтовного вивчення багатьох джерел автор досліджує семантику прислів'їв, перелічує основні методи, які можна застосувати при її вивченні:

а) **семантико-позаконтекстовий**, віртуальний метод (він дає тільки гіпотетичний результат, приписуючи кожному прислів'ю деякий семантичний потенціал, але з нього є незрозумілим, яка частина цього потенціалу дійсно реалізується у фольклорній

традиції);

б) **семантико-прагматичний**, де прислів'я розглядаються виключно в актуалізаціях (такий підхід може дати достовірне уявлення про значення кожного прислів'я, але поки не буде достатньої кількості інформації про дійсні умови застосування прислів'їв у їх контекстах, цей спосіб практично не може бути застосований);

в) **семантико-синтаксичний** спосіб, в завдання якого входить дати семантичний опис прислівного корпусу в цілому, оформити його у вигляді єдиної класифікації або типології (згідно цього методу існують високі вимоги до опису) [6, с. 189].

Дослідник А. Крікман виділяє окремо проблему семантичної невизначеності паремійного тексту. Значення прислів'їв, підкреслює він, є для дослідників лише семантичним потенціалом. Кінцеві максимально дефінітні значення прислів'я текст одержує у своїх дійсних актуалізаціях. При інтерпретації змісту тексту неминучі помилки, включаються дійсні і можливі актуалізації або частина реальних значень випадає з поля зору. Характеризуючи образність прислів'їв, А. Крікман дотримується думки, що нема чіткої межі між прислів'ями з прямим і переносним значення, що їх визначення пов'язане з контекстом, у якому вони актуалізуються [6, с. 233].

Проте багато дослідників дотримуються думки, що прислів'я можна і потрібно тлумачити не тільки в контексті, адже багато з них формувалися зовсім в іншому руслі, нині вони вживаються в іншому значенні.

Інтенсивні дослідження із загальної контрастивної лінгвістики зумовлені практичними потребами людського суспільства, наприклад, необхідністю реалізації методично правильного процесу навчання іноземній мові із цілеспрямованим використанням результатів контрастивних досліджень, здійсненням еквівалентно повноцінного перекладу, потребою мовного та мовленнєвого супроводу і забезпеченням зростаючих контактів між народами і країнами.

Прислів'я народів світу мають багато спільного, але поряд з цим існують і специфічні особливості, що характеризують колорит самотньої культури певного народу, його багатовікову історію. Будучи невід'ємним компонентом духовної культури, прислів'я вражають близькістю життєвих поглядів, точністю, влучністю, проникливістю та мудрістю виразів. Тому ми можемо вилучити групу прислів'їв, спільних за змістом, тобто абсолютних еквівалентів:

Arbeit verkürzt den Tag. (Праця день скорочує),

Bald getan ist viel getan. (Швидко зробити – багато зробити).

Але при всій своїй універсальності прислів'я проявляють в різних мовах свою специфіку вербалізації, використовують різні образи. Це явище обумовлене тим, що мовці суб'єктивно інтерпретують навколишню дійсність. Хоча способи вираження думок у мовах відрізняються, ми можемо знайти аналоги паремій між мовами. Це так звана група умовних еквівалентів :

Anfang gut – alles gut. (Добрий початок -- половина діла),

Auch Faulenzen hat seine Grenzen. (Ліноці також мають свою міру. Як проголодається, то хліба дістати здогадається),

Beharrlichkeit führt zum Ziel. (Уперта праця все переможе),

Das Ende krönt das Werk. (Кінець діло хвалить),

Der Weizen auf dem Feld ist noch kein Geld (Пишениця на ниві – це ще не гроші).

В окремих випадках, коли не можна підібрати ані еквівалента, ані аналога, формується група паремій антонімічної заміни. Як в німецькій, так і в українській мові вони небагаточисельні.

Au, mein Fuß, wenn ich arbeiten muss - tut mir doch mein Fuß nicht weh, wenn ich zum Tanzen geh. (Грицю, Грицю, до роботи! В мене порвані чоботи! Грицю, Грицю, до

телят! В мене ніженьки болять! Грицю, Грицю, до Марусі! Зараз, зараз, уберуся!,
Arbeit, Sorg und Herzeleid ist der Erde Alltagskleid. (Життя - це робота, турбота і серцева гризота),

Dulden, schweigen, lachen hilft vielen bösen Sachen. (Вміння і труд все перетруть. Наполегливість все здолає).

Та чимало прислів'їв є «індивідуальними» – вони притаманні тільки одному народу та пов'язані з його цінностями, життєвим досвідом, історією. І це продовжує викликати зацікавленість. Зазвичай вони передаються описово або називають загальний зміст паремії. Наприклад, українські та німецькі вислови:

Es ist nichts ohne Mühe. (Ніщо не робиться без зусиль),

Fremder Leute Brot essen, tut weh. (Чужа хата гірше ката),

Geduld und Fleiß bricht alles Eis. (Терпи, козаче, отаманом будеш).

Після аналізу пареміологічного фонду німецької та української мов чітко виділяються еквівалентна та безеквівалентна групи.

Найтипівішою лексико-семантичною рисою прислів'їв є образність. Не будучи їх обов'язковим атрибутом, образність все ж таки притаманна більшості уживаних прислів'їв. З цієї точки зору всі прислів'я можна розділити на три групи [7, с. 52]:

а) повністю образні:

Gut gekaut ist halb verdaut. (Добрий початок – половина діла),

Hitzig ist nicht wichtig. (Скорий поспіх – людям посміх),

Behalte dir etwas auf die Nachhut. (Звикай до господарства змолodu, не будеш знати на старість голоду).

б) частково подібні (частіше образна група присудка):

Ehrlichkeit bringt es weit. (По правді роби, по правді й буде),

Geduld siegt über alles Übel. (Терпінням і працею всього добудеш),

Guter Gewinn macht fette Suppen. (Добре зробив - смачно поїв).

в) необразні:

Wer wagt, gewinnt. (Хто смів, той і з'їв),

Schritt von Schritt kommt auch ans Ziel. (Як повільно йдеш - теж мети досягнеш).

Загалом подібні перенесення значення в німецьких та українських прислів'ях найчастіше має метафоричний характер, у тому числі спирається на позначення абстрактних понять, людей і людських відносин найменуваннями неживих предметів або тварин і відповідних їм дій, а також на персоніфікацію абстрактних понять. Образні перенесення, властиві прислів'ям, роблять все висловлення яскравим, емоційно-експресивним, забезпечуючи йому (у поєднанні з лаконічністю виразу) високу міру інтелектуального і естетичного впливу, а також широке поширення у мові.

Фактично зміст як німецького, так і українського прислів'я більшою чи меншою мірою відрізняється від його компонентного значення (тобто того значення, яке витягне з неї, наприклад, людина, що розуміє всі компоненти фрази, але не знає, що має справу з прислів'ям). Це означає, що прислів'я ідіоматичні. Елементом їх змісту є «цитатність», тобто посилання на авторитет загальноприйнятої думки, на яку спирається мовець, відтворюючи прислів'я у традиційній формі.

Значення прислів'їв так само стійке, як і його форма. Однак прислів'я часто виступають не в абстрактному узагальнено-переносному значенні, а лише в якомусь-небудь більш вузькому сенсі. Інакше кажучи, ступінь фактичного узагальнення в прислів'ях порівнюваних мов може бути різним.

Семантика німецьких та українських прислів'їв дуже глибинна та обширна. Для того, щоб правильно відтворити прислів'я у тій чи іншій мові, потрібно знати семантику кожного прислів'я. Передача українською мовою прислів'їв – дуже важке

завдання. Завдяки своєму семантичному багатству, образності, лаконічності і яскравості пареміологія відіграє в мові дуже важливу роль. Вона додає мові виразності і оригінальності. Особливо широко прислів'я використовуються в усній мові, в художній і політичній літературі. При перекладі прислів'їв треба передати його зміст, знайшовши аналогічний вираз в німецькій мові і не випустивши при цьому з уваги стилістичну функцію прислів'я. Відтворення прислів'їв німецькою мовою також не є легким. Переклад прислів'їв, особливо образних, становить значні труднощі. Це пояснюється тим, що багато з них є яскравими, емоційно насиченими зворотами, що належать до певного мовного стилю і часто носять яскраво виражений національний характер. Багатьом німецьким прислів'ям характерні багатозначність і стилістична різноплановість, що ускладнює їх переклад на інші мови.

Дослівний переклад часто застосовується за наявності розширеної метафори, фразеологічних синонімів, гри слів і каламбурів [8, с. 105]:

Art lässt nicht von Art. (Яблуко від яблуні недалеко палає. Який стук, такий грук),
Das Ende bewährt alle Dinge. (Кінець – ділу вінець),
Der Hahn ist König auf seinem Mist. (Всяк півень сміливий на своєму смітті),
Doppelt reisst nicht. (Двічі не рветься. Раз добре, а двічі краще),
Eigen Brot nährt am besten. (Власний хліб живить найкраще. Свій хліб кращий, ніж чужа печеня ,
Faulheit ist der Schlüssel zur Armut. (Лінь є ключем до бідності. Лінощі до злиднів доведуть).

Український народ спрямований на продуктивну взаємодію із сусідніми етносами, а отже, на діалог культур. Про елементи такої народної концепції «діалогу культур» свідчать етикетні приписи щодо родинного, внутрішньо-етнічного та міжетнічного спілкування. Перекладаючи паремії з однієї мови іншою потрібно знати особливості ментальності кожного з народів.

Наприклад, міркування над німецькими та українськими прислів'ями допомагають визначити оцінні функції народної моралі, традицій у різних культурах. В українців достатньо розвинене почуття особистості, прагнення до громадської справедливості, м'який, хоч і грубуватий гумор, підсміювання насамперед над собою.

Проаналізувавши наявні дефініції прислів'я, ми зробили висновок, що для лексичного опрацювання прислівного фонду мови варто брати до уваги такі характеристики прислів'їв: традиційність (усталеність), фіксована форма, варіативність, пропозитивність, загальність, стислість, метафоричність, дидактичність, стилістична забарвленість. Ці ознаки є скоріше «маркерами» прислів'їв, які допомагають їх розпізнати. На основі цих результатів у майбутньому варто дослідити, за якими ознаками/критеріями можна розмежувати прислів'я та подібні до них одиниці пареміологічного фонду мови.

Німецькі прислів'я про працю охоплюють найбільший пласт фонду паремій, адже наше життя побудоване на праці. Багато вчених досліджували прислів'я, їх семантику та структуру. Група прислів'їв про працю складається з трьох циклів: прислів'я філософського характеру. Вони виражають судження народу про значення праці в житті народу і окремої людини; судження, що узагальнюють багатовіковий досвід людей; прислів'я, які тільки умовно можна віднести до паремій з трудовою тематикою. Вони пов'язані з образами, навіяними різними видами занять людини.

Аналіз міжкультурних особливостей прислів'їв показав, що інформація, взята зі спеціальних лінгвокультурологічних, довідкових, лексикографічних джерел, а також сучасних словників прислів'їв дає достатні аргументи для ґрунтовного дослідження загальнолюдських особливостей, ідентифікації притаманних їм спільних та відмінних рис.

Список використаної літератури

1. Сиротків В. М. Прислів'я та приказки як джерело вивчення етико-правових звичаїв і уявлень народу / В. М. Сиротків // Народна творчість та етнографія. – 1987. – № 1. – С. 39-42.
2. Кунин А. В. О стилистическом контексте во фразеологическом ракурсе: Сборник научных трудов / А. В. Кунин. – М., 1976. – Вып 103. – С. 102-110.
3. Кунин А.В. Английская фразеология / А. В. Кунин. – М. : Русский язык, 1970. – 218 с.
4. Шанский Н. М. Очерки по русскому словообразованию / Н. М. Шанский. – Изд. 2-е, дополненное. – М. : УРСС Комкнига, 2005. – 336 с.
5. Гудзик К. Про що говорить мова? / К. Гудзик. – К. : «День», №161, 2004. – 50 с.
6. Neumann S. Zur Terminologie der parömiologischen Strukturanalyse / S. Neumann. – Proverbium, 1966. – N.6. – 230 S.
7. Качан А. Мова без прислів'я, як їжа без солі / А. Качан // Урок української. – 2002. – № 7. – С. 52-53.
8. Зорівчак Р. П. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія / Р. П. Зорівчак. – Львів : Вища школа, 1983. – 176 с.
Стаття надійшла до редакції 1 листопада 2012 р.

A. Vitrenko

SEMANTICS DESCRIPTION OF GERMAN AND UKRAINIAN PROVERBS ABOUT WORKING

This article is devoted to the approaches to the study investigators to review proverbs as units phraseology and classification of phraseological units, to the investigation semantic features of German proverbs about working and compared them with the semantics of Ukrainian proverbs.

УДК 811.111'367

О.В. Гордієнко, О.В. Кечеджі

НАРОДНА ЕТИМОЛОГІЯ ЯК ОДИН ІЗ ШЛЯХІВ КРЕАЦІЇ ДЕРИВАЦІЙНИХ ЕЛЕМЕНТІВ (НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОЇ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ)

Стаття присвячена розгляду етимологічно гетерогенних словотворчих елементів, які надійшли до англійської з інших мов у процесі «народної етимології». Зроблено аналіз дериваційних морфем з точки зору їх етимології та продуктивності.

Ключові слова: народна етимологія, словотворчий елемент, словотвір, лексичні інновації, деривати.

Лексикон будь-якої мови маркується (відзначається) постійним континуумом лексичних інновацій, що пов'язано з численними змінами в позамовному середовищі та суспільною діяльністю людей. Особливо це стосується англійської мови, оскільки (на сучасному етапі) саме вона є офіційною мовою міжнародного спілкування [1, с. 152], або «глобальною мовою» [2, с. 349; 1, с. 153], «global language» [3, с. 30], «lingua franca» [4, с. 42], «Elf (English as Lingua Franca)» [5, с. 209]. Останнім часом збагачення вокабуляру англійської мови трапляється не стільки за рахунок надходження повноцінних іншомовних лексем, скільки завдяки активним вербокративним процесам. Не останню роль в зазначеному процесі відіграють дериваційні елементи

іншомовного походження, які з'являються в процесі так званої «народної етимології».

Об'єктом нашого дослідження стали етимологічно гетерогенні словотворчі елементи іншомовного походження, які надійшли до англійського вокабуляру в процесі народної етимології, а **предметом** – особливості їх функціонування в сучасній англійській мові.

Актуальність дослідження зумовлена тим фактом, що іншомовні дериваційні елементи утворюють численні лексичні інновації. Завдяки ним збагачується словниковий склад сучасної англійської мови.

За матеріал дослідження слугували лексикографічні джерела іншомовних слів (паперові та електронні), англійські періодичні та інші друковані видання, а також ресурси Інтернету.

Вибір для аналізу дериваційних елементів, які було утворено в процесі народної етимології, зумовлений тим фактом, що вони вважаються продуктивними у лексичній системі англійської мови на сучасному етапі та є підґрунтям для творення численних лексичних інновацій.

Метою нашого дослідження є аналіз дериваційних псевдоморфем з точки зору їх походження та ролі у формуванні лексичних інновацій в сучасній англійській мові.

Поставлена мета обумовлює вирішення наступних **завдань**:

- дати визначення терміна «народна етимологія»;
- виокремити мови-донори дериваційних елементів, утворених в процесі народної етимології;
- визначити роль етимологічно гетерогенних псевдоморфем у збагаченні словникового складу сучасної англійської мови.

Процес афіксації фрагментів запозичених лексем, окрім телескопії та скорочення лексичної одиниці іншомовного походження, також відбувається завдяки так званій «народній етимології». Питання, що пов'язане з «народною етимологією», розглядається багатьма науковцями: Л. А. Введенською, О. А. Земською, М. М. Маковським, Ю. В. Откупціковим тощо.

В загальному сенсі, поняття «народна етимологія» трактується як пошук внутрішньої форми лексичної одиниці для пояснення її значення [6, с. 34]; це така етимологія, «яка базується не на наукових принципах аналізу, а на випадкових зіставленнях ...» [7, с. 315]. Однак, серед лінгвістів не існує одностайної думки щодо тлумачення цього явища. Науковці по-різному трактують «народну етимологію». Саме тому й досі ведеться дискусія стосовно формулювання цього процесу. Деякі лінгвісти схильні до думки, що більш коректним є поняття «хибна етимологія», або «наївна», тому що даний напрямок етимологічного дослідження – хибні явища при використанні лексичних одиниць й зокрема ЛО іншомовного походження. Інші науковці – навпаки, вважають некоректним називати «народну етимологію» хибною, зауважуючи при цьому, що:

- по-перше, навіть наукова етимологія, а не тільки «народна» може бути хибною;
- по-друге – наївна етимологія не обов'язково є хибною;
- по-третє, трапляються випадки надходження так званих «народно-етимологічних» лексичних одиниць до словникового складу мови як рівноправних лексем [8, с. 39-40; 7, с. 316].

Ми, в свою чергу, погоджуємося, що питання тлумачення даного явища є дискусійним. Однак, стосовно нашого дослідження, процес народної етимології розглядається як вільне розчленування слова на псевдоморфем та використання їх у функції словотворчих афіксів. З цієї точки зору, питання, щодо формування словотворчих гетерогенних елементів в процесі «народної етимології», розглядається у дослідженнях С. М. Єнікєєвої [15, с. 216], Ю. А. Зацного [5, с. 185], Р. К. Махачашвілі

[9, с. 55]. Частково цього явища у своїх працях торкаються: Н. М. Амосова [10, с. 201-203], Л. А. Введенська [8, с. 45], О. А. Земська [11, с. 196-197], М. М. Маковський [6, с. 33-34], В.І. Максимова [12, с. 141-142]. Це свідчить про більш вузький напрямок «народної етимології», який є актуальним на сучасному етапі (адже цей процес не припиняється й зараз) появи етимологічно гетерогенних словотворчих афіксів у мові-реципієнті.

З огляду на наведені вище тлумачення та враховуючи думку науковців, ми вважаємо, що процес випадкового зіставлення з етимологічно-спорідненими морфемами є фундаментом для «народження» гетерогенних елементів в результаті свавільного розчленування лексичних одиниць іншомовного походження на псевдоморфему та використання однієї з них у функції словотворчих елементів у мові-реципієнті. Цей факт знаходить підтвердження у нашому емпіричному матеріалі.

Яскравим прикладом словотвору за участю псевдоморфем, в процесі «народної етимології», відбиває високочастотний фрагмент німецького походження **-burger**, який було виокремлено з лексичної одиниці **hamburger** [13, с. 85]. За участю псевдоморфemi **-burger** у мові-реципієнті була утворена низка інновацій за аналогією до ЛО **hamburger**, що свідчить про високу продуктивність елемента **-burger**: **bearburger**, **beefburger**, **buffaloburger**, **cheeseburger**, **chickenburger**, **deerburger**, **fishburger**, **sausageburger**, **seaburger**.

*For the former, the choices include the TG double **cheeseburger** (570 roubles).* (The Moscow News, December 29, 2009 – January 18, 2010).

Наведені приклади свідчать про генералізацію семантичного значення псевдоморфemi **-burger**, яка позначає «будь-який бутерброд». Висока продуктивність елемента **-burger**, а саме формування за його участю ряду похідних, дає нам підстави відносити даний гетерогенний елемент до продуктивних словотворчих афіксів англійської мови.

Будь-яке явище афіксалізації фрагментів запозичених лексем повинно пройти процес телескопії, який створює умови для переходу фрагментів запозичених лексем спочатку до афіксоїдів, а, з часом, й до повноцінних афіксів. За участю гетерогенного елемента **-abilia** «будь-які речі, що пов'язані із пам'яттю або спогадами», який виокремився від лексичної одиниці латинського походження *memorabilia*, утворилася ціла низка новотворів: **commemorabilia**, **Dianabilia**, **murderabilia** тощо.

*Gloucester-based auctioneers, BK, are selling a remarkable collection of royal **commemorabilia** tomorrow.* (The Gloucester Citizen, March 20, 2002).

*«I'm in favor of anything that would help the victims,» David Kaczynski said in an interview. «But in a personal sense, having these letters treated as **murderabilia** is appalling to us. How do you balance the need for human decency and dignity with doing the best thing?»*(The New York Times, January 22, 2007).

Стосовно елемента **-abilia**, можемо зауважити що він абсорбував семантику слова-етимона, носить постпозитивний характер та є доволі продуктивним в словотворчій системі англійської мови.

Психолінгвістичний фактор прагнення мовця довідатися в новому слові якісь відомі йому морфemi, зіставити незнайоме зі знайомим призводить до свавільного членування слова-етимона, а це, в свою чергу – до поширення процесу утворення слів за аналогією з використанням псевдоморфем.

Так, наприклад, словотворчий елемент **-azzi** був виділений в результаті розподілу лексичної одиниці італійського походження **paperazzi** на окремі псевдоморфemi, абсорбував семантику вихідної лексеми та утворив низку похідних за аналогією: **paperazzi** – «*tabloid print reporters, particularly those who hound stars and politicians as aggressively as their paparazzi cousins*», **peoplerazzi** – «*people who take pictures of*

*celebrities in situations that are newsworthy or shocking, particularly to post those pictures online», **rumorazzi** – «the writers of industry gossip columns», **snaparazzi** – «amateur photographers who pursue celebrities to take their pictures».*

*A new word «**Peoplerazzi**» has been coined to describe citizen journalists who focus on celebrities, in catching well-known people doing ordinary things. (The Hindu, July 2, 2006).*

*Celebrities could be the biggest target of phonecam photographers. A service called CelebSnapper is already dedicated to receiving phonecam shots of celebrities from mobile phone users and transmitting them to its paid subscribers. It has coined a term for its would-be photo-newshounds: the **snaparazzi**. (The New York Times, July 3, 2003).*

Чимало неологізмів було утворено за участю елемента **-cracy**: **adhocracy** – «неофіційна структура без бюрократичної політики, протилежність бюрократії», **agressocracy** – «суспільство, в якому багатство та влада належать найбільш напористим його представникам», **aristocracy** – «вищі шари певного суспільства», **autocracy** – «система, при якій влада належить одній людині», **corpocracy** – «суспільство, в якому корпорації мають значущу економічну та політичну владу», **gunocracy** – «влада «людина зі зброєю» в результаті вільного продажу зброї в США», **kleptocracy** – «суспільство яке базується на корупції», **punditocracy** – «впливовий клас експертів або політичних коментаторів», **thugocracy** – «управління країною або державою групою бандитів», **xerocracy** – «суспільство, в якому цензура є настільки розповсюдженою, що єдиним шляхом таємного розповсюдження інформації є за допомогою фотодокументів або інформаційних бюлетенів».

Словотворча псевдоморфема **-cracy** «влада, група людей, яка має владу» була виділена зі складу лексеми **aristocracy** та приймає участь в утворенні неологізмів, які позначають «владу; групу людей, які мають владу». Емпіричний матеріал свідчить, що гетерогенний елемент **-cracy** характеризується постпозитивним характером та високою дериваційністю.

*Since at least 1775, when Isaiah Thomas published his eye-witness account of the Battle of Lexington, the Worcester area has harbored many important activists for social change. Some of them, as in Thomas' siding with rebels against British rule, challenged the dominant social structures of their time. Others, in conflict with the status quo, had a vision of a society quite different from violent, imperial **corpocracy** that we know as American culture. (Sunday Telegram, April 1, 2001).*

*«But can the United States in general, and the war on Osama bin Laden and the Taliban **thugocracy** in particular, somehow be mass-marketed to a vast and skeptical Muslim populace?» (The Boston Herald, November 11, 2001).*

Паралельно із **-cracy** продовжує своє функціонування елемент **-crat**, який, за своєю семантикою, є спорідненим з **-cracy** і був виділений із декількох запозичених лексем. Завдяки псевдоморфемі **-crat** «високопосадовець; людина, яка має владу» утворилася ціла низка інновацій: **businesscrat**, **cheercrat**, **digitocrat**, **educrat**, **healthocrat**, **globocrat**, **marketcrat**, **povertycrat**, **virtuecrat**, **zioncrat** тощо.

Суфіксоїд **-naut** було виокремлено з лексичної одиниці грецького походження **Argonaut** «міфічний мореплавець». Частотне використання **-naut** у дериваційних процесах сприяло появі новоутворень: **gastronaut** – «любитель екзотичної їжі», **jargonaut** – «людина, яка використовує багату кількість жаргонізмів при спілкуванні або коли пише», **taikonaut** – «китайський астронавт», **truckonaut** – «людина, яка використовує модифіковану вантажівку або будь-яку машину як човен». Таким чином, константний елемент **-naut** почав використовуватися як словотвірний афікс, з розширенням семантичного значення – «людина, яка вільно рухається у певному середовищі або знавець певної сфери».

*The identity of China's first «**taikonaut**» — after «taikong,» the Chinese word for space*

— was kept closely guarded until the launch took place. ...

Chinese astronauts are known as «yuhangyuan,» or «travelers of the universe.» «Taikonaut» is their English nickname. (The Associated Press, October 15, 2003).

Eleven Cubans in a vintage Buick — three of them the original «truckonauts» who tried a similar intrepid journey last year aboard a battered Chevy pickup — were intercepted by the U.S. Coast Guard early Wednesday and now face a return trip to the communist island. (The Miami Herald, February 5, 2004).

Аналогічний шлях афіксалізації репрезентує французький за етимологією елемент **-preneur** від **entrepreneur** «підприємець». Як і у випадку з гетерогенним елементом **-naut**, частотне використання **-preneur** у дериваційному процесі та потенція до утворення серії інноваційних лексичних одиниць, сприяло закріпленню його суфіксального статусу. За участю елемента **-preneur** було створено такі лексичні одиниці, як **homepreneur** – «підприємець, який керує бізнесом залишаючись вдома», **ideopreneur** – «політичний маклер, який є членом політичної партії та діє поза правилами партії», **philanthropreneur** – «підприємець, який використовує закони бізнесу та власний досвід для збільшення матеріальних витрат на благодійність», **potpreneur** – «людина, яка будує свій бізнес на продажі марихуани».

Helping to organize a home-business tradeshow convinced McGee that homepreneurs needed marketing help. So in 1994 McGee closed her business to devote herself to supporting entrepreneurs. She formed the Home-Works Business Association, which provides homepreneurs with education and networking opportunities. Next came WINGS, a series of networking groups for women. (The Magazine for Canadian Entrepreneurs, April 1, 2000).

Philanthropreneurs talk a lot about «intelligent money», «social investment» and «risk and return», but can charity giving really be measured like profit and loss? It seems it can. «We provide rigorous, analytical research into the performance of charities to show our donors, many of them giving more than £ 1 million, that their money has the greatest impact,» says Martin Brookes, once an economist for global asset management company Schrodgers, now head of research at New Philanthropy Capital. «Our research shows us, for example, that the cost of a truant to society is £ 45,000 a year,» adds Brookes, 44, «but there's a small charity we support in the North West called the Learning Challenge that works with truants and can get them back to school at a cost of £ 500. That is an extraordinary return.» (The Times (London), February 24, 2007).

Репрезентований матеріал свідчить, що, у процесі так званої «народної етимології», виникають дериваційні елементи, які маркуються постпозитивним характером та високою словотворчою продуктивністю, поєднуються як до повних так й до редукованих форм, утворюють неологізми за аналогією та абсорбують семантику всієї вихідної лексеми.

Підводячи підсумок, вважаємо за необхідне підкреслити, що час від часу спостерігається «коливання» в лексиці англійської мови. Вона зазнає певних змін завдяки «народженню» нових дериваційних елементів в процесі «народної етимології», які сприяють поповненню інвентара морфем в англійській мові, збагаченню її лексичного складу. Висока частотність вживання псевдоморфем сприяє закріпленню за ними статусу повноцінних словотворчих афіксів та процесу подальшої деривації за їх участю.

Перспективою подальшого дослідження може стати аналіз сфер використання інновацій словникового складу сучасної англійської мови за участю псевдоморфем та їх функціонування в англомовному лексиконі сучасного періоду.

Список використаної літератури

1. Малюга Е. Н. Функциональная прагматика межкультурной деловой коммуникации / Е. Н. Малюга // Изд. 2-е, доп. – М.: Книжный дом

- ЛИБРОКОМ», 2008. – 320 с.
2. Леонтович О. А. Введение в межкультурную коммуникацию: Учебное пособие / О. А. Леонтович. – М. : Гнозис, 2007. – 368 с.
 3. Ряховская Е. М. Английский язык и английская социокультура во второй Половине XX в. / Е.М. Ряховская // Вестник МГУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2001. - №1. – С. 30-55.
 4. Добросклонская Т. Г. Роль СМИ в динамике языковых процессов / Т. Г. Добросклонская // Вестник МГУ, Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2005. - №3. – С. 38-54.
 5. Зацний Ю. А. Сучасний англомовний світ і збагачення словникового складу / Ю. А. Зацний. – Львів : ПАІС, 2007. – 228 с.
 6. Маковский М. М. Большой этимологический словарь современного английского языка / М. М. Маковский // М., ООО Издательский центр «Азбуковник», 2005. – 526 с.
 7. Откупщиков Ю. В. К истокам слова: Рассказы о происхождении слов / Ю. В. Откупщиков. – 5-е изд. – СПб. : Авалонъ, Азбука-классика, 2008. – 352 с.
 8. Введенская Л. А. Этимология: учебное пособие / Л. А. Введенская, Н. П. Колесников. – Ростов н/Д : Феникс, 2008. – 338, [1] с. – (Высшее образование).
 9. Махачашвілі Р. К. Лінгвофілософські параметри інновацій англійської мови в техносфері сучасного буття: монографія / Р. К. Махачашвілі. – Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2008. – 204 с.
 10. Амосова Н. Н. Этимологические основы словарного состава современного английского языка / Н. Н. Амосова. [Предисл. О.И. Бродович. Изд. 2-е, доп.]– М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 224 с.
 11. Земская Е. А. Словообразование как деятельность / Е.А. Земская // Отв. ред. Д. Н. Шмелев. Изд. 4-е. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 224 с.
 12. Максимов В. И. Структура и членение слова / В. И. Максимов // Предисл. Ю. А. Бельчикова. Изд. 2-е, стереотипное. М. : КомКнига, 2006. – 152 с.
 13. Rhodes Chloe. A Certain “Je Ne Sais Quoi” (The Origin of Foreign Words Used in English) / Chloe Rhodes. – London, 2009. – 174 p.
 14. Айнбиндер М. И. Англо-русский словарь-справочник. Новейшие модели словообразования в языке Америки и Англии / М. И. Айнбиндер. – СПб.: Издательство «Деан», 1999. – 96 с.
 15. Єнікєєва С. М. Системність і розвиток словотвору сучасної англійської мови: Монографія / С. М. Єнікєєва. – Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2006. – 303 с.
 16. Delahunty A. From Bonbon to Cha-cha Oxford Dictionary of Foreign Words and Phrases / Delahunty A. – New York, Oxford: Oxford University Press, 2008. – 411 p.
 17. Longman Dictionary of Contemporary English. – Fifth impression. – Harlow, Essex: Pearson Education Limited, 2003. – 1950 p.
 18. Martin H. Manser The Facts on File Dictionary of Foreign Words and Phrases / Martin H. – New York: Checkmark Books, 2008. – 469 p.
 19. Mary Varchaver, Frank Ledlie Moore The Browser’s Dictionary of Foreign Words and Phrases / Mary Varchaver, Frank Ledlie Moore. – New Jersey: Castle Books, 2006. – 269 p.

Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2012 р.

O. Gordiyenko, O. Kechedzhi

«FOLK ETYMOLOGY» AS ONE OF THE PROCESSES OF ETYMOLOGICAL

BORROWING ELEMENTS' CREATION IN MODERN ENGLISH

The paper deals with the etymological borrowing elements in the English language from another ones in the process of "folk etymology". The analysis of mentioned elements from the point of view of etymology and productivity were reviewed.

УДК 811.112.2'38

К. В. Дворова

СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ НІМЕЦЬКИХ ПРИСЛІВ'ІВ ПРО КОХАННЯ

У статті проаналізовано механізми створення образності та виразності у структурі прислів'їв про кохання німецької народної культури. Було розглянуто моделі прислів'їв та їх основні структурні елементи.

Ключові слова: німецькі прислів'я, структура прислів'їв, моделі прислів'їв.

Національна культура завжди асоціюється з нацією й ототожнюється насамперед з якостями, рисами характеру, які притаманні даному етносу. Людина має національну належність лише тоді, коли вбирає у себе зміст тієї чи іншої культури, мислить та діє в її рамках, так чи інакше пов'язана з її цінностями, поділяє її турботи і помилки тощо. Усе це разом складає національну ідентичність людини.

Одним з елементів культури, який допомагає нам усвідомити національну культуру є фольклор. Яскравим прикладом усної народної творчості є паремії. До складу паремій відносяться не тільки прислів'я, а й приказки [1]. Взагалі, прислів'я та приказки – досить широке поняття, з одного боку, це фразеологічна одиниця, а з іншого – це жанр фольклору, але в даній статті ми будемо розуміти під пареміями лише прислів'я.

Прислів'я – влучний образний вислів, часто ритмічний, який віддзеркалює суть якого-небудь процесу, явища, має повчальний зміст [2].

Німецькі прислів'я дуже різноманітні за своїм змістом і охоплюють всі сторони життя німецького народу: кохання, дружба, праця, накопичений життєвий досвід, здоров'я та інше.

Кохання як складний та багатовимірний феномен психічного, емоційного життя людини має високий аксіологічний статус у багатьох гуманітарних та негуманітарних дисциплінах. Зацікавленість лінгвістів феноменом кохання можна пояснити тим, що етнічно-культурне відображення емоцій у мові, співвідношення універсального та етно-специфічного в уявленнях про почуття належать до популярних, але не повністю висвітлених питань у лінгвістиці. У сучасній концептології та лінгвокультурології велика увага приділяється концептам емоційного та етичного характеру (Н. Д. Арутюнова, А. Вежбицька, С. Г. Воркачов, В. З. Дем'янков, Н. В. Дорофєєва, О. П. Єрмакова, В. І. Карасик, О. А. Корнілов, Н. А. Красавський, В. С. Морозова, Л. Г. Панова та ін.), оскільки особливості вербальної репрезентації емоційного досвіду мають безпосереднє відношення до менталітету етносу.

Прислів'я на позначення кохання є цікавим об'єктом саме лінгвістичного дослідження ще і тому, що культура кохання в європейському лінгво-культурному ареалі є передусім культурою вербальною, тісно пов'язаною із словесним (літературним та повсякденним) вираженням. У мовленні про кохання діє закон мовленнєвого посилення емоції: констатація емоції посилює саму емоцію, а іноді навіть створює її.

Оскільки кохання є вторинним по відношенню до інстинктивних емоцій, окультуреним почуттям, саме мовна репрезентація кохання, культурно детерміновані засоби його вербального вираження є основними експліатурами уявлень, що сформувались у даній культурі щодо цього почуття.

Мета статті полягає в тому, щоб встановити механізми утворення образотворчих і виразних засобів в німецьких пареміях, тобто встановити основні моделі побудови німецьких прислів'їв.

Завдання: необхідно проаналізувати емпіричний матеріал прислів'їв, що входять до німецького фольклору, визначити механізми створення виразності та образності, встановити стилістичні засоби що використовуються в них для створення образності та виразності. І це дуже важливо, тому що існує думка, що володіння іншомовними прислів'ями на декілька кроків приближує людину до розуміння національної культури, ідеалів і цінностей нації.

Актуальність статті зумовлена загальною спрямованістю сучасних лінгвістичних досліджень на розгляд мовних одиниць з урахуванням інформації, знань про світ, а також уявлень – наївних, наукових, художніх та досвідних, які ці одиниці репрезентують та необхідністю з'ясування специфіки художнього моделювання, яка притаманна пареміологічному фонду німецької народної культури, а тому конче важливим є дослідження засобів та прийомів, що формують образність та виразність в пареміях.

Аналізуючи пареміологічний фонд німецької мови, доходимо висновку, що образотворчі стилістичні засоби зустрічаються у структурі майже кожної паремії. Але крім образотворчих засобів ми стикаємося також із виразними, хоч, на відміну від перших, вони не створюють образів. Вони підвищують прагматичний ефект висловлювання та посилюють його емоційність за допомогою звукового оформлення. Однією з фігур мовлення, яка часто зустрічається у прислів'ях є повтор звуків, слів, морфем, синонімів.

Повтори виконують функцію посилення і лексеми, які повторюються, в більшості випадків стоять поряд. Наприклад:

Wer alle liebt, liebt niemanden. (Хто любить всіх, не любить нікого).

Liebe mich wenig, aber liebe mich lang. (Люби мене трішки, але люби мене довго).

Liebe vertreibt die Zeit, und die Zeit vertreibt die Liebe. (Любов продає час, а час продає кохання).

Повторення лексем «*liebt*», «*Liebe*», «*Zeit*» в прислів'ях виконують функцію посилення, підкреслюючи важливі життєві поняття, та їх повчальний характер. Вживання евфонічних засобів, таких як римування, співзвуччя, алітерація, надають висловам більше яскравості та емоційності.

Але прислів'ям притаманна не лише евфонічна спайка лексичних компонентів. Для них характерні різні фонетичні повтори, асонанс та інші. На особливу увагу заслуговує тут **рима**. Прислів'я, які взагалі є часткою народної поетичної мови, визначаються виразністю і, здебільшого, також римованістю. Наприклад:

Auf zu große Zuneigung folgt hundertfache Abneigung. (Між коханням і ненавистю один крок).

Liebe und Verstand gehen selten Hand in Hand. (Кохання та розум рідко йдуть поруч).

Рима, співзвучність закінчень, являє собою надзвичайно важливу рису в складі прислів'їв; у ній відбивається, разом з тим, музичне чуття народу, його підсвідоме прагнення до повноти й краси звуку. Рима надає закінченій форми прислів'ю, вершить будову, робить прислів'я (звичайно, відносно) нерухомими і разом з тим таким, що легко запам'ятовується [3, с. 32].

Явище **алітерації** дуже поширене у структурі паремій. Алітерація у широкому розумінні – це повторення голосних та приголосних звуків на початку близько розташованих наголошених складів. За своєю природою алітерація буває різних типів, але найбільш розповсюдженим є алітерація з повторенням одного звуку.

В композиційному відношенні можна виділити наступні підтипи цього виду алітерації:

1) повторення приголосного в першому і останньому словах:

Ich will nicht lernen, ich will heiraten. (Коханню всі віки підвласні).

Liebe macht blind. (Серцю не накажеш).

2) повторення приголосного в другому і останньому словах:

Liebe liegt außerhalb der Überlegung. (Кохання знаходиться за межами розуміння).

Liebe bezahlt sich mit Liebe. (За кохання - кохання).

3) повторення двох або трьох приголосних в різних лексемах:

Alte Liebe rostet nicht. (Стара любов не ржавіє).

Aus den Augen, aus dem Sinn. (З очей геть – з серця геть).

Іншим стилістичним засобом, з яким стикаємося, розглядаючи структури паремій, є **асонанс**. Асонансом називається повторення головних наголошених у рядку або фразі, або наприкінці у вигляді неповної рими [4, с. 216]. Наведемо приклади:

Besser in der Tasche kein Geld, als ohne Freund in der Welt. (Краще у сумці без грошей, ніж у світі без друга).

Junge Frau und alter Mann ist ein schlechtes Paar. (Молода і старий – не пара).

Проаналізувавши випадки вживання асонансу у складі прислів'їв, ми з'ясували, що цей засіб зустрічається не часто, рідше ніж алітерація.

Зіставлення можна розділити на дві групи.

1) Антонімічні зіставлення, тобто зіставлення лексем, що є антонімами і поза межами даного прислів'я:

Wer nicht hassen kann, kann auch nicht lieben. (Хто не вміє ненавидіти, той не вміє кохати).

Von außen fix und innen nix. (Зовні красивий, а в середині гнилий).

2) Зіставлення поєднань лексем, що не є антонімами поза даними прислів'ями:

Besser Sperling in der Hand als die Taube auf dem Dach. (Краще синиця в руках, ніж журавель в небі).

Прагненням до лаконічності пояснюється, зокрема, утворення значного числа еліптичних прислів'їв. Широке використання лексичних і евфонічних засобів в прислів'ях є виразом їх народності, дозволяє яскравіше передати їх значення.

Лінгвісти в пошуках об'єктивних методів дослідження часто звертаються до моделювання. У фонді кожної мови існують чіткі моделі прислів'їв. Розпізнавання моделей об'єктивується їх поверхневою структурою, конструйованою за певними традиційними фреймами, що корелюють із глибинною підтекстовою інформацією та прагматичними настановами. У процесі моделювання як засобі пізнання дійсності людина відволікається від випадкових явищ і заглиблюється в суть проблеми, відкриваючи закони природи та суспільства.

У моделях прислів'їв доцільно виділити три плани. Перший план – граматико-структурний, у якому має місце символічна маніфестація. Він репрезентований трьома аспектами (В. С. Юрченко). Синтагматичний аспект є співвідношенням елементів структури речення на осі часу. У семантичному аспекті знаходить своє відображення позамовна дійсність. Модальний аспект розглядається як відношення змісту речення до позамовної дійсності у формах граматичного часу та способу. В цьому відношенні категорія предикативності є структурним підґрунтям для синтезу згаданих категорій. Другий план передбачає аналіз глибинної структури моделі прислів'їв, конструйованих

за певним зразком. Третій план пов'язаний із прагматичним потенціалом прислів'їв, їх здатністю брати участь у тих чи інших мовленнєвих актах. Звернення до прагматичного аспекту зумовлюється його провідною роллю у змістовній структурі паремій. У ньому відображається комунікативне призначення прислів'їв, їх використання адресантом як знаряддя мовленнєвої дії, їх вплив на поведінку та діяльність адресата [5, с.10].

Важливим є визначення продуктивних моделей прислів'їв, їх репрезентації у зручній для вживання формі, вивчення їх структурних та граматичних властивостей, осмислення змістовного та прагматичного потенціалу прислів'їв.

У межах обсягу *Va(7+2)amin* паремії репрезентовані трьома синтактико-структурними типами:

(1)розповідним: *Die Augen sind der Liebe Boten.* (Очі – провісники кохання).

(2)спонукальним: *Trau, schau, wem!* (Довір'яй, але перевірай!)

(3)питальним: *Was schadet Versuchen?* (Спроба – не тортури).

Серед досліджуваних одиниць доміантним типом виступають розповідні прислів'я, незначною кількістю подані спонукальні прислів'я, питальні – ще менше.

Німецькі прислів'я представлені питальними, розповідними двоскладовими та односкладовими імперативними реченнями з притаманними їм конституційними, змістовними та прагматичними властивостями.

З огляду на фрагментарну репрезентацію *питальних паремій*, на нашу думку, виділити їх чітку модель не є можливо. Обов'язковим конституентом цих прислів'їв є наявність спеціального питального слова. Синтаксична структура питальних паремій семантизує значення, які властиві розповідним та спонукальним реченням. Питальне оформлення речення лише пом'якшує, приглушує семантичний фон вислову. Головними інваріантними складовими питальних паремій є значення реальності, поради, спонукування, застереження, докору, здивування, засудження, протесту. Цим прислів'ям властиві, з одного боку, знижена негативна конотація, з іншого – емоційність, ввічливість:

Was hilft (nützt) der Titel ohne Mittel? (Яка користь від знань без засобів?)

Моделі розповідних прислів'їв представлені суб'єктом (**S**) і предикатом (**P**). Розширювачі (**E**) (доповнення та обставини) є необлігаторними. Серед розповідних прислів'їв виділяються дві групи: відповідно з іменним та дієслівним предикатом. Універсальним для цих груп є:

- використання головних членів речення (S+P):

Mutterliebe altert nicht. (Любов матері не старіє).

Der Schein trügt. (Зовнішність оманлива).

- нерегулярне вживання розширювачів у моделі (S+P+(E)):

Liebe duldet keinen Zwanzig. (Насильно милим не будеш).

Geduld bringt Huld. (Стерпиться – злюбиться).

Keine Geschenke erhalten die Freundschaft. (Недорогий подарунок – дорога любов).

Jeder hat das Seine lieb. (Кожному своє мило).

Дослідження моделей з іменним предикатом дозволили розпізнати певні закономірності структурно-семантичної організації прислів'їв. Суб'єкт, як правило, виражає абстрактне поняття. Предикативна зв'язка – дієслово «бути» у *Präsens* (головним чином, в однині) – детермінує контемпоральність паремії, що, в свою чергу, зумовлює універсальність застосування прислів'я у практиці повсякденного життя незалежно від часового фактору:

Jeder ist seines Glückes Schmied. (Кожен коваль свого щастя).

Keinem ist sein Liebchen ungestaltet. (Не по хорошому милий, а по милому хороший).

Друга група моделей (S+P+(E)) з дієслівним предикатом характеризується включенням у поверхневу структуру обставинних розширювачів, що об'єктивує динамічний характер прислів'їв. Залежно від лексичного наповнення прислів'я цієї моделі можуть реалізувати одночасно як статичні, так і динамічні ознаки:

Ein Mann ohne Frau ist ein Baum ohne Laub und Zweige. (Чоловік без жінки, що дерево без корони).

Die Liebe läßt keinen dritten ein. (В коханні третій лишній).

Слід зазначити, що двоскладові речення-прислів'я складають найбільшу групу пареміологічних одиниць. Спектр значень охоплює поле бажаності, переваги, попередження, що інкорпорується у глибинну структуру прислів'їв з метою прищепити та скоординувати стереотипи світобачення і поведінки представників певного етносу:

Erst schmeicheln, dann kratzen, das schickt sich für Katzen. (Лестощі та помста товаришують).

Was das Auge nicht sieht, bekümmert das Herz nicht. (Чого не бачиш, тим не мариш).

Односкладові речення-прислів'я є результатом скорочення повних речень, елімінування окремих блоків. Односкладові імперативні прислів'я характеризуються відсутністю суб'єкта речення [6, с. 782]. У більшості випадків усі предикативні паремії апелюють до свого реципієнта, а схований підмет імплікує звертання «du»:

Eile mit Weile! (Поспішай, але повільно!)

Серед прислів'їв, що мають форму складнопідрядних пропозицій, панують моделі *wer ...*, *(der) ...*; *wem ...*, *dem ...*; *wo ...*, *(da) ...*; *was ...*, *(das) ...*; *(wenn) ...*, *so ...*; *wie ...*, *so ...*:

Was sich liebt, das neckt sich. (Милі сваряться, тільки тішаються).

Wer sich selbst liebt, den hassen viele. (Самолюба ніхто не любить).

Поряд зі згаданими обмеженнями у використанні граматичних засобів, німецьких прислів'їв має особливі синтаксичні структури, нехарактерні для інших німецьких фраз (стійких і вільних). Ці структури відрізняються відсутністю особових форм дієслова і відповідно – особливою лаконічністю форми, підвищеною експресивністю і порівняно нечітким формальним виразом смислового зв'язку між частинами прислів'я.

Наведемо основні структури цього типу:

Kein Rauch ohne Feuer. (Нема диму без вогню).

Kalte Hände, warme Liebe. (Холодні руки – тепле серце).

Варто також зазначити про те, що прислів'я та приказки в німецькій мові можуть мати складносурядну та складнопідрядну будову. Разом з прислів'ями, що мають просту будову, складнопідрядні прислів'я у формі складнопідрядних речень також є поширеними.

У науковій літературі розрізняють два типи таких речень:

1. Їх підрядна частина вживається після головної:

Mutterliebe ist immer neu. (Нема такого друга, як рідна мати).

2. Другорядна частина, що вводиться за допомогою займенника *es*:

Bei Zeit halt Rat: nach der Tat kommt es zu spat. (Була пора, так не було розуму, а пора пройшла, так розум і прийшов).

Але в багатьох приказках та прислів'ях другорядне означення, що вводиться за допомогою займенника *wer*, стоїть перед головним реченням. Наприклад:

Wer da sucht, der findet. (Хто шукає, той знаходить).

Другорядна частина може вводиться також за допомогою займенника *was* або сполучника *wenn*:

Was dem Herzen gefällt, das suchen die Augen. (Куди серце лежить, туди і око дивиться).

Wenn ein Freund bittet, so gilt nicht «Morgen». (Для друга сім верств не гак).

Виділяють також групу складносурядних речень з умовними другорядними реченнями, які вводяться за допомогою сполучника «якщо» і стоять перед головним реченням:

Wer alles tun will, tut nichts recht. (Якщо за двома зайцями поженешся – жодного не спіймаєш).

Результати нашого дослідження виявили деякі тенденції розвитку прислів'їв. По-перше, вони підлягають скороченню, по-друге, набувають структури простого розповідного речення. Кількість слів у прислів'ї зумовлена обсягом оперативної пам'яті і виражається формулою $Va(7+2)amin$.

До того ж, ми визначили номенклатуру найбільш вживаних стилістичних засобів і тропів у складі німецьких прислів'їв, аби показати частотність їх використання в структурі прислівникових одиниць. На фонетичному рівні, найбільш вживаними є: алітерація, рима, асонанс. На лексико-синтаксичному рівні, найбільш вживаними є: зіставлення, повтори.

Список використаної літератури

1. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://wikipedia.org>
2. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://lingvo.ru>
3. Кунин А.В. Курс фразеологии современного английского языка / А. В. Кунин. – М., 1986. – 422 с.
4. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М., 1966. – 478 с.
5. Корень О. В. Системно-функціональні особливості англійських прислів'їв 2000 року / О. В. Корень. – Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.04. – Харк. нац. ун-т ім. В.Н.Каразіна. – Х., 2000. – 19 с.
6. Ляцкий Е. А. Несколько замечаний к вопросу о пословицах и поговорках / Е. А. Ляцкий. – СПб, 1897. – 800 с.
7. Райхштейн А. Д. Сопоставительный анализ немецкой и русской фразеологии / А. Д. Райхштейн [Учебное пособие]. – М. : Высшая школа, 1980. – 143 с.
8. Чалимова И.Ю. Использование пословиц при обучении немецкому языку / И. Ю. Чалимова // Иностранные языки в школе. – 2004. – № 5. – С. 38-42.
9. Шалагина В. К. Немецкие пословицы и поговорки / В. К. Шалагина. – М., 1962. – 89 с.

Стаття надійшла до редакції 1 листопада 2012 р.

К. Dvorova

STRUCTURAL FEATURES OF GERMAN PROVERBS ABOUT LOVE

The article analyzes the mechanisms of figurativeness' and expressiveness' creation in the proverb's structure about love of the German folk culture. It was considered the proverb's models and their main structural elements.

УДК: 811.192

Т. Я. Паничок

АФІКСАЦІЯ ЯК ТИПОЛОГІЧНО ХАРАКТЕРНИЙ СПОСІБ СЛОВОТВОРЕННЯ В НІМЕЦЬКІЙ МОВІ

У статті розглянуто афіксацію як одне з основних джерел словотворення в

німецькій мові. У німецькій мові афіксація відбувається шляхом додавання до основи слова суфікса та префікса, змінюючи при цьому або не змінюючи первинного значення слова, в результаті чого утворюється нова одиниця мови.

Ключові слова: афіксація, суфіксація, префіксація, словотворення.

Словотворення є найбільшим джерелом збагачення лексики будь-якої мови, провідну роль у ньому відіграє зміна морфологічного складу вже існуючих у мові слів і лексичних основ. Такі зміни відбуваються не випадково: вони визначаються наявністю в мові особливих словотворчих моделей, тобто морфологічно-семантичних типів слів, за аналогією з якими утворюються нові слова.

Мета статті – розглянути афіксацію як поширений спосіб словотворення в німецькій мові.

Завдання статті проаналізувати і визначити роль афіксації у словотворенні німецької мови.

Словотворення належить до відносно молодих лінгвістичних дисциплін, оскільки як окрема галузь мовознавства почало формуватися лише із середини ХХ ст. завдяки працям науковців Н. Арутюнової, Г. Винокура, М. Докулила, І. Ковалика, О. Кубрякової, М. Степанової, І. Улуханова та ін. Значну увагу питанням словотворення приділяли: Ф. Беккер, В. Виноградов, Я. Грім, И. Ербен, Е. Матер, М. Степанова, Ф. Фляйшер, В. Хенцен, В. Чуваева, Л. Щерба, та інші.

Актуальність роботи визначається загальною спрямованістю новітніх лінгвістичних досліджень на виявлення закономірностей розвитку та функціонування лексичного складу мови, потребою визначення комплексу причин і мовно-мисленнєвих механізмів творення похідної лексики; інтерес до функціонального аспекту мови дає можливість глибше проникнути у процес взаємодії різних мовних одиниць.

Словотворення тісно взаємодіє як з граматиною, так і з лексикою. Не можна заперечувати ні його безпосереднього зв'язку зі структурою і семантикою слова, ні того, що воно співвідносно з граматичними категоріями і парадигмами [3, с. 68].

Афіксація, утворення слів за допомогою суфіксів і префіксів, є популярним способом словотвору в багатьох мовах. У німецькій мові афіксація відбувається шляхом додавання до основи слова суфікса чи префікса, змінюючи або не змінюючи основного значення слова, в результаті чого утворюється нова мовна одиниця. За допомогою афіксів можна транспонувати основне слово в іншу частину мови чи змінити значення слова, проте самостійно вони не можуть бути основою слова.

Основними способами словотворення в німецькій мові є префіксальний і суфіксальний [9, с. 46]. Словотвірний суфікс оформлює слово категоріально у визначений клас слів. Словотвірний префікс не може ні змінити клас слів, а ні його уточнити. Словотвірні префікси є категоріально немаркованими. В порівнянні з основними морфемами, афікси мають абстрактне значення, та є переважно односкладовими; вони складаються з однієї голосної та однієї або більше приголосних: *ge-*, *-ung*, *-e*, *-ei*, *-elei*, *-erei*, *-er* та ін. [1, с. 8].

Кожен словотворчий суфікс, насамперед, показує відношення слова до тої, чи іншої частини мови. У зв'язку з цим існує морфологічна класифікація суфіксів, тобто їх поділ на категорії відповідних частин мови. За допомогою суфіксів іменник утворюється від дієслова (*fahren* – *der Fahrer*) чи від прикметника (*klar* – *die Klarheit*) і, навпаки, прикметники та дієслова утворюються від іменника, займенника (*der Berg* – *bergig*, *laut* – *lautieren*) [9, с. 47].

Чимала кількість лексичних одиниць утворюється з елементом *-er*. Він належить до найважливіших продуктивних суфіксів чоловічого роду та застосовується у поєднанні з іменниками. Даний суфікс використовувався у мові для утворення

іменників від дієслів для позначення осіб, що займаються тим чи іншим видом діяльності: *Maler, Künstler, Fahrer* [3, с. 68]. За допомогою суфіксів *-ler, -ner, -aner, -enser* утворюються слова чоловічого роду: *Städter, Berliner, Afrikaner, Ukrainer*. Вказані іменники називають особу, діяльність, рід занять, походження, властивості яких пов'язані з предметами чи явищами, вказаними опорними словами. Суфікс *-in* використовується при утворенні жіночого роду від основ відповідних іменників чоловічого роду (*Lehrerin, Studentin, Amerikanerin*). Тип суфіксальних іменників, утворених від дієслівних основ, які позначають процеси, дії, представлені у німецькій мові найчастіше суфіксом *-er*, та його варіантами *-ler, -ner* й ін.: *Vermittler, Sprecher, Maler, Abweichler*, значно рідше суфіксом *-ling*: *Feigling*. Суфікси *-er (-ler, -ner)* беруть участь також у творенні суфіксальних іменників від іменникових основ із загальною семантичною ознакою «носії ознаки дії», наприклад, *Fischer, Tischler, Künstler, Pfortner*. [3, с. 69]. Для деяких похідних іменників на *-er* не існує прямих відповідників в українській мові *Schläfer, Störer, Ausbrecher*.

Відомо, що для побудови загальних та збиральних назв служать продуктивні суфікси іменників жіночого роду *-ung, -ei(-erei), -heit(-keit), -schaft* і суфікс середнього роду *-tum*. Що стосується суфіксу *-ung*, найпродуктивнішого словотворчого елемента, то він в першу чергу може позначати діяльність, стан або абстрактні поняття та утворювати від дієслів нові найменування процесів: *üben – die Übung, erklären – die Erklärung, bemühen – Bemühung, begegnen – die Begegnung, erkälten – Erkältung*. Такі іменники означають процес або результат, що пов'язаний з відповідним дієсловом. Зі збиральним значенням вживаються іменники *die Regierung, Kleidung, Rüstung* та інші [9, с. 47]. Серед утворень на *-ung* більше фахових термінів і менше композит та слів з емотивно-оціночним компонентом, ніж серед іменників з іншими продуктивними суфіксами, особливо суфіксом *-heit / -keit*. Суфікс *-heit* утворює іменники жіночого роду переважно абстрактного значення (якість, властивість, стан, відрізок часу), пов'язаного зі значенням похідних основ: *schlau – die Schlauheit, bescheiden – die Bescheidenheit*. На відміну від іменників на *-ung*, префікси мають усього чверть утворень на *-heit / -keit*. Здебільшого, це номіналізації прикметників дієслівного походження (*Abbrüchigkeit*), дієприкметників (*Erfahrenheit*) та префіксальні афікси з *un-* (*Unsterblichkeit, Unvereinigkeit*). З іншого боку, серед цих іменників досить значна частка композит (*Hauptschalkheit, Fabelweisheit, Seelseligkeit*) [2, с. 109].

Іменники жіночого роду з суфіксом *-ei* та його формою *-erei* означають дію чи стан, які пов'язані зі значенням основи (*die Fischerei, die Malerei*), а також місце, де відбувається відповідна дія (*die Bäckerei, die Fleischerei*). Інколи ці суфікси використовують для вираження зневаги, насмішки, засудження по відношенню до тієї чи іншої дії чи стану, наприклад *die Schreiberei* – писанина (ірон.) [2, с. 109].

Утворення збиральних іменників відбувається за допомогою суфікса жіночого роду *-schaft* (*die Studentenschaft, die Bauernschaft*) і суфікса середнього роду *-tum* (*das Menschentum, das Bauerntum*). Суфікси *-chen* і *-lein* утворюють іменники зменшеності середнього роду, а також іменники з відтінками пестливості, зневаги чи насмішки (*ein Häuschen, ein Bachlein, ein Mägdlein*). Спеціального семантичного забарвлення не мають суфікси середнього та жіночого роду *-sal* і *-nis* (*das Gefängnis, Begräbnis; die Kenntnis, Wildnis; das Schicksal, Mühsal*). У сучасній німецькій мові існує велика кількість запозичених слів, в яких повторюються одні і ті ж суфікси. Отже суфікси чоловічого роду *-ist, -at, -eur, -ant, -ent, -ier, -ieur, -or* (*der Student, Aspirant, Kandidat, Ingenieur, Pionier, Professor*), жіночого роду *-tion, -ion, -ur, -age, -tät, -ie* (*die Demonstration, Union, Diktatur, Reportage, Partie*), а також суфікси іменників середнього роду *-at, -ment, -ium*, які означають предмети, приміщення тощо (*das Attestat, Dokument, Auditirium*) [9, с. 48].

Ряд запозичень із англійської мови має форму герундія, внаслідок чого вони означають абстрактні поняття, якості, процес, властивості, предмет та отримують артикль середнього роду. Суфікс *-ing* використовується також для утворення віддієслівних іменників, що позначають назви або результат дій. До найважливіших запозичених, інтернаціональних суфіксів належить латинський компонент *-ismus*. Він вживається переважно у поєднанні з політичними термінами. Не зменшується в останні роки і кількість похідних із суфіксом *-ist*, який використовується в багатьох мовах світу, через те його можна вважати інтернаціональним. Цей продуктивний словотворчий елемент легко поєднується з іншими основами та легко розуміється носіям мови [3, с. 69].

У німецькій мові існує всього чотири суфікси негативної оцінки: *-ling*, *-bold*, *-ian*, *-rich*, наприклад: *Dichterling*, *Witzbold*, *Grobian*, *Wüterich*. Лише суфікси *-chen*, *-lein* певною мірою поєднують у собі значення зменшеності, здрібності, пестливості, прихильності і їх відтінки: *Tischchen*, *Buchlein*. У німецьких прикметників і тим паче прислівників зовсім немає суфіксів суб'єктивної оцінки. Українським суфіксальним утворенням цього типу відповідають у німецькій мові слова з певним конотативним значенням. Конотація – додатковий зміст слова, його стилістичні відтінки, що накладаються на основне значення слова та виражають експресивно-емоційно-оцінне ставлення мовця до позначуваного предмета. При цьому нерідко вживаються додаткові лексичні засоби, наприклад, багатючий – *stinkreich*, величезний – *rießengroß*, старезний – *steinalt*, у деяких випадках у передачі емоційних відтінків важливу роль відіграє інтонація [3, с.70].

У прикметників суфікс *-bar* використовують для передачі пасивного значення: *ausführbar* – здійснений. Для вираження значення відсутності якоїсь ознаки використовують в німецькій мові суфікси: *-los*, *-frei*, які в українській мові передаються за допомогою суфікса *-без*. Наприклад: *stickstofffrei* – безазотний. В прикметниках, що виражають кратність чи повторюваність, використовуються суфікс *-fach*: *dreifach* – тричі. При передачі значення подібності з предметом, відповідності ознаки використовують суфікс *-artig*: *wellenartig* – хвилеподібний. Суфікс *-bar* в німецькій мові надзвичайно продуктивний. Зазвичай віддієслівні прикметники з цим суфіксом утворюються від основ перехідних дієслів, тобто від дієслів, які здатні виражати направленість дії на об'єкт. Звідси прикметники отримують пасивність, до того ж з певною оцінкою цієї дії – дія відбувається легко та без перешкод [8 с. 152]: *essbare Früchte* – їстівні фрукти, *ausführbarer Auftrag* – завдання, яке можна виконати, *ein (leicht) beeinflussbarer Mensch* – людина, яка (легко) піддається впливу (інших людей). Частіше за все такі прикметники перекладаються на українську мову дієприкметником (прикметником) з пасивним значенням чи підрядним означальним реченням: *Er machte eine unentschulbar Fehler* – Він зробив помилку, яку не можна пробачити; *Dienes Benehmen ist unübertragbar* – Твоя поведінка просто неприпустима; *In diesen Momenten war Lotte sehr eingreifbar* – В ці хвилини Лотта була дуже вразлива.

У німецькій мові тип суфіксальних дієслів, мотивованих прикметником із загальною семантикою «набувати/надавати ознаку» застосовуються суфікси *-en*, *-eln*, *-ern*: *reifen*, *dunkeln*, *mildern* тощо, а також суфікс *-ieren* – *stolzieren*. Слід зазначити, що суфікс *-ieren*, активний при утворенні дієслів від іменних основ, зовсім малопродуктивний при творенні дієслів від основ прикметників. Незначне використання цього словотворчого типу компенсується продуктивністю моделей словосполучення «прикметник + werden» (*groß (klug, hell, dunkel,...) werden*) і «прикметник + machen» (*sauber machen*) [3, с. 70].

Суфіксація як спосіб словотвору більш продуктивна, ніж префіксація; у той же час більшість віддієслівних іменників являють собою суфіксально-префіксальні

утворення, і не в усіх випадках можливо встановити належність префікса дієслову чи неологізму [3, с. 68]. Префіксації – це спосіб словотворення, що припускає приєднання до основи префікса, де префікс стоїть виключно перед основою. Ця модель є повноцінною і найбільш частою. Вона охоплює як іменні частини мови, так і дієслова. Приклади префіксів: *be-*, *dar-*, *emp-*, *ent-*, *miss-*, *ur-*, *ver-*. Префіксація як спосіб словотвору в усі періоди історії німецької мови була набагато менш продуктивною, ніж суфіксація. Префіксація як спосіб словотворення відрізняється від суфіксального тим, що префікси не служать морфологічними показниками граматичних категорій частин мови. Для більшості префіксальних утворень характерно зберігання похідним словом граматичних парадигм основного слова. Префікси також поділяють на іменникові (*un-*, *miß-*, *ur-*, *erz-*, *ge-*, *anti-*, *neo-*) та дієслівні (*miß-*, *zer-*, *er-*, *ver-*, *be-*, *ent-*, *emp-*, *ge-*). Префікси, як правило, означають ознаку відповідного предмета чи явища, що конкретизує значення похідної основи.

Іменникові синонімічні префікси *un-* і *miß-* виражають заперечну ознаку предмета (das *Unglück*, die *Unabhängigkeit*, die *Unbalance*, der *Mißerfolg*, die *Mißachtung*, das *Mißbelieben*). Префікс *ur-* виражає давність, первісність, наприклад: das *Urbild*; der *Urtext*; der, die *Uralte*. Для підвищення негативного значення у деяких іменниках, а також для означення вищого сану чи рангу (в церковній термінології) вживають префікс *erz-* (der *Erzengel*, der *Erzfeind*, der *Erzschelm*). Префікс *ge-* зустрічається в ряді іменників, утворених від дієслівних (*singen* – der *Gesang* – der *Sänger*, *helfen* – der *Gehilfe*) та від іменникових основ (das *Bild* – das *Gebilde*, der *Berg* – das *Gebirge*) [9, с. 49].

Запозиченими в німецькій мові є префікси *anti-* і *neo-* з латинської та грецької мов, які отримали особливе розповсюдження в мові. Префікс *anti-* вживають в значенні протилежності або протидії (das *Antiallergikum*, die *Antibakterialwirkung*, das *Antidepressant*); *neo-* зі значенням «новий» (das *Neobarock*, der *Neoklassizismus*) [9, с. 49].

Варто зазначити, що дієслівних префіксів більше, ніж іменникових. Дієслова німецької мови не утворюють певної групи у префіксальному дієслівному словотворі, а належать до дієслів з відокремлюваними та невідокремлюваними складниками. Відокремлюваними префіксами найчастіше бувають: *ab-*, *an-*, *auf-*, *aus-*, *bei-*, *ein-*, *fest*, *hin-*, *her-*, *los-*, *mit-*, *vor-*, *weg-*, *zu-*, *zurück-*, *zusammen-* і вони завжди наголошені: *abnehmen* – *nahm ab* – *abgenommen*; *aufstehen* – *stand auf* – *aufgestanden*. В головних реченнях в теперішньому часі та імперативі ці префікси відокремлюються від відмінюваного дієслова та ставляться в кінці речення. В перфекті та плюсквамперфекті відокремлюваний префікс стоїть разом з дієприкметником, не відділяючись від нього. В якості відокремлюваних префіксів можуть бути й інші частини мови: *kaputt/fahren*, *tot/treten*, *fern/sehen*, *spazieren/gehen*.

Невідокремлювані префікси: *be-*, *ge-*, *er-*, *ver-*, *zer-*, *emp-*, *ent-*, *miss-*, вони можуть надавати слову нового значення: *halten* – вважати, зупинятися; *behalten* – пам'ятати; *verhalten sich* – поводитись або *fehlen* – бути відсутнім; *befehlen* – наказувати; *empfehlen* – рекомендувати. Невідокремлювані префікси не відокремлюються в жодній часовій формі. Вони утворюють дієприкметник без префікса *ge-*: *besuchenr* – *besuchte* – *besucht*; *gefallen* – *gefiel* – *gefallen*.

Ще однією важливою особливістю дієслівних префіксів є те, що деякі з них можуть бути і відокремлюваними і невідокремлюваними. До цієї групи належать такі префікси: *durch-*, *über-*, *um-*, *unter-*, *voll-*, *wider-*, *wieder-*. Коли наголос падає на префікс, він є відокремлюваним. Коли – на корінь слова, то префікс не буде відокремлюватись і залежно від цього змінюється значення слова:

Der Schüler übersetzt den Text. (Учитель перекладає текст.)

Der Mann setzte das Kind aus dem Wagen in den Sessel über. (Чоловік пересадив дитину з коляски в крісло.)

Якщо первинне (основне) значення дієслова без префікса зберігається і в дієслові з префіксом, то префікс стоїть під наголосом і відділяється, наприклад: *überlaufen (über den Rand laufen, fließen) = Die Milch läuft über.* Якщо ж дієслово з префіксом має вторинне (переносне) значення, то наголос не падає на префікс і він не відділяється, наприклад: *überlaufen (belästigen, in Anspruch nehmen) = Der Arzt ist sehr überlaufen.*

У похідних словах з німецькими префіксами головним наголосом може виділятися або корінь слова, або префікс. Головний наголос падає на корінь слова, якщо перед ним стоїть ненаголошений невідокремлюваний префікс: *be-, ge-, er-, ver-, zer-, ent-, emp-*, наприклад: *be/suchen, ge/winnen.* У словах з префіксами *un-* і *miss-* наголос змінюється. Головним наголосом може бути виділений або корінь слова, або префікс. В іменниках і прикметниках префікс *miss-* має головний наголос, а корінь – другорядний. У дієсловах префікс *miss-* має або головний наголос, якщо за нею впливає інший префікс, або другорядний наголос, якщо безпосередньо за нею стоїть корінь дієслова. Корінь дієслова в першому випадку має другорядний наголос, а в другому – головний [9, с. 50].

Слова з префіксами *voll-, hinter-, wieder-, wider-, unter-, über-, um-, durch-* мають нестійкий наголос. У дієсловах з невідокремлюваним префіксом і в багатьох іменниках та прикметниках, що мають переносне значення, ці префікси мають другорядний наголос, а корінь – головний.

Варти звернути увагу на випадки з префіксально-суфіксальним словотвором, коли до основи можуть приєднуватися префікс і суфікс. Одним з таких випадків є утворення деяких іменників за допомогою префікса *ge-* і суфікса *-e*: *Gefrage, Gedanke, Geführte* та інші. Деякі прикметники приєднують префікс і суфікс *-t* подібно тому, як це відбувається при утворенні Partizip II слабких дієслів: *gestiefelt, befrackt.*

Отже, в німецькій мові значна кількість лексичних одиниць утворюється за допомогою додавання до кореня основного слова суфіксів або префіксів, які не лише надають слову певного відтінку, а й можуть повністю трансформувати його значення. Знаючи певні особливості словотворчих елементів, можна розрізняти слова за частинами мови. Перспектива наукових досліджень передбачає подальше вивчення префіксації у різних сферах сучасної німецької мови.

Список використаної літератури:

1. Гринюк О. С. Афіксальні віддієслівні іменники на позначення дії у сучасній німецькій мові: семантика, парадигматика та синтагматика: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / О. С. Гринюк ; Донец. нац. ун-т. – Донецьк, 2010. – 20 с.
2. Медведовська Н. В. Основні моделі словотвору абстрактних іменників у ранньовісній німецькій мові / Н. В. Медведовська // Вісник Запорізького державного університету. – Запорізький державний університет, 2000. – С. 109-112.
3. Мирошніченко Л. І. Афіксація і субстантивізація як типологічно характерні способи словотворення в німецькій та українській мовах / Л. І. Мирошніченко // Держава та регіони: Серія: Гуманітарні Науки. – 2011. – № 4. – С. 68-71.
4. Передрій Г. Р. Лексика і фразеологія української мови [Посібник для учнів 11 кл.] / Г. Р. Передрій, Г. М. Самолянінова. — К.: Рад. шк., 1983. – 207 с.
5. Степанова М. Д. Части речи и проблема валентности в современном немецком языке / М. Д. Степанова, Г. Хельбиг. — М.: Наука, 1978.

6. Степанова М. Д. Лексикологія сучасного німецького мови / М. Д. Степанова, І. І. Чернышева. – М.: Наука, 1963. – 310 с.
7. Розен Е. В. На порозі ХХІ століття: Нові слова і словосполучення в німецькому мові / Євгенія Володимирівна Розен. – М.: Менеджер, 2000. – 200 с.
8. Шнитке Т. А. Грамматика німецького мови / Т. А. Шнитке. – К.: «ВИПОЛ», 1995. – 223 с.
9. Юрченко Н. С., Жукова Л. В. Афіксація в німецькій мові. Наголошування словотворчих афіксів в різних ситуаціях / Н. С. Юрченко, Л. В. Жукова // *Studia Lingua: актуальні проблеми лінгвістики і методики викладання іноземних мов.* – Національний університет біоресурсів та природокористування України, 2011.
10. Ludwig, M. Eichinger Deutsche Wortbildung: eine Einführung. Tübingen: Narr., 2000. – 255 s.
Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2012 р.

Т. Panychok

THE AFFIXATION CHARACTERISTIC MEANS OF WORD-BUILDING IN GERMAN LANGUAGE

In the article are regarded the affixation characteristic means of word-building in German language in typological aspect. In German affixation occurs by adding to the base word suffix and prefix, changing this or not changing the original meaning of the word, resulting in a new unit of language.

УДК 811.161.2'2/4

Ю. С. Полтавець

ІСТОРІЯ ТА ВЖИВАННЯ ТЕРМІНА «АТРАКЦІЯ» В МОВОЗНАВЧІЙ ТРАДИЦІЇ

У статті проаналізовано значення терміна «мовна атракція». Розмежовано вживання терміна в різних науках, показано шлях розвитку цієї терміноназви в лінгвістиці. Визначено основні етапи вивчення явища мовної атракції, з'ясовано широкозначність терміна, зазначено основні витлумачення атракції, її різновиди. Виокремлено головні аспекти вивчення поняття мовної атракції на сучасному етапі – загальномовний і структурний.

Ключові слова: атракція, народна етимологія, вирівнювання за суміжністю, лінгвосинергетика.

Усі елементи мовної системи перебувають між собою у тісних взаємозв'язках. Увагу мовознавців привертає явище притягання між мовними одиницями, їх контактування і результат взаємодії. Тлумачення явища мовної атракції викликає певні труднощі, оскільки в мовознавчій літературі спостерігається довільне вживання терміна, а відтак відсутність його уніфікації. Чималу кількість різноманітних потрактувань атракції складно зібрати в одну наукову лінгвістичну картину. Це пов'язано, зокрема, із недостатнім вивченням історії терміна в мовознавстві, різним його вживанням на певних етапах розвитку лінгвістичної науки.

Мета пропонованої статті – окреслити термін «атракція» як лінгвістичне явище, показати шлях розвитку цієї терміноназви. Досягнення мети передбачає вирішення таких **завдань**: простежити основні етапи дослідження мовної атракції, історію

використання терміна в лінгвістичній літературі, розглянути різновиди атракції.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що зі зміною лінгвістичної парадигми, утвердженням лінгвосинергетики та увагою до ментальних, когнітивно-психологічних проявів мисленнево-мовленневої діяльності людини термін атракція переосмислюється, що потребує його уточнення, яке базуватиметься на чіткій систематизації й усвідомленні попередніх набутоків в опрацюванні проблеми мовної атракції.

На кожному історичному етапі розвитку мовознавства посилювалась увага до явища атракції з урахуванням різних його аспектів. У середині ХХ ст. атракцію досліджували на лексичному рівні О. Духачек, М. М. Маковський, З. Д. Попова, Г. С. Щур. Як явище поетичної мови паронімічну атракцію аналізували В. П. Григор'єв, О. І. Северська, Л. П. Ткаченко.

Останнім часом з'явилися дисертаційні дослідження мовної атракції з огляду на нові наукові позиції (І. П. Кривко, Т. Ф. Фільчук, І. Д. Фришберг), однак це не вирішує проблеми витлумачення цього явища.

Атракція – міжнауковий термін, що вживається у різних галузях знань, зокрема у філософії, психології, фізіології, фізиці, математиці, мовознавстві. «Історія слова тяжіння є цікавим прикладом втрати старої внутрішньої форми і розвитку переносних значенневих відтінків на основі наукового термінологічного значення» [1] (тут і далі переклад наш – Ю. П.). Проте у термінологічному апараті таких наук, як фізика і математика, провідна роль належить не власне терміну «атракція», а терміну «атрактор», що позначає точку, область чи траєкторію, до якої тяжіють інші елементи системи.

У соціальній психології атракцію характеризують як процес звернення уваги на певний об'єкт, а також як міжособистісну симпатію, почуття привабливості між людьми [2].

Термін «атрактор» є одним із ключових понять у синергетиці, засади якої визначені Г. Хакеном в однойменній праці 1977 року. Синергетичний підхід застосовують до вивчення багатьох дисциплін, що дає змогу розширити їхні можливості у пізнанні сутності досліджуваного явища. Синергетика – наука про самоорганізацію відкритих нелінійних систем. Коли система знаходиться в стані невизначеності й шукає подальших шляхів свого розвитку, напрям її еволюції буде спрямований до атрактора, який забезпечить системі відносно довготривалий режим рівноваги.

У мовознавстві атракція має різноманітні потрактування, що дає змогу говорити про широкозначність, або еврисемію, цього терміна. Атракція (англ. attraction – «тяжіння», «притягання») – притягання одних мовних елементів до інших. Це узагальнене значення терміна, яке у контексті, у певному руслі мовознавчих досліджень конкретизується.

У сучасних лінгвістичних працях використання терміна «атракція» подається шаблонно: він запозичений мовознавством з фізики [3; 4; 5], вживається в ареальній лінгвістиці, трактується зі синергетичних позицій. Теза про запозичення терміна з фізики може бути спростована, якщо звернутися до хронології його вживання. Е. Лоренц відкриває поняття атрактора у фізиці 1963 року. Натомість у лінгвістиці, починаючи з кінця 50-х років ХІХ століття, відомі вже не лише поодинокі зауваження про атракцію, а й повноцінні праці, присвячені цьому явищу [6; 7; 8]. Тобто використання терміна «атракція» у фізиці розпочалося щонайменше на століття пізніше, ніж у мовознавстві. Проте не можна не зазначити, що із появою атрактора Е. Лоренца, який був використаний і в «Синергетиці» Г. Хакена, відбувається переосмислення поняття атракції в мовознавстві, що спричиняє розширення значення цього терміна.

Тож початковий етап вивчення атракції можна датувати другою половиною XIX століття. Дослідження виконувалися в історично-порівняльному мовознавстві, яке панувало на той час в Європі. Німецький філолог Я. Грімм у праці «Про деякі випадки атракції» 1858 року зазначав, що явища фонетики й синтаксису дуже схожі: як окремі звуки на певному місці, так і слова в реченні діють одне на одного [6, с. 1]. Щоб схарактеризувати такі синтаксичні взаємовпливи, автор надає перевагу саме терміну «атракція». Атракція властива родовому та давальному відмінку, рідше притягуються знахідний і називний. Атракцію Я. Грімм досліджує на матеріалі латинської і грецької мов. На його думку, це явище сприяє врівноваженню звуків та речень і гармонійності вимови.

Вплив подібності звучання на розвиток мови й значення слів розглядає Р. Ллойд. Аналізуючи етимологічні процеси, автор підходить до висновку, що деякі корені утворилися щонайменше не так, як це передбачено, зсередини, а притягуванням подібних елементів ззовні [7, с. 151-152]. Сталість деяких груп слів полягає не в етимології, а в дії фонетичної атракції. Показуючи, як подібність звучання впливає на розуміння значення слів, Р. Ллойд використовує термін «народна етимологія», а також стверджує, що атракція, якій підлягають слова із суміжним значенням, справляє набагато більше враження на нашу свідомість, ніж притягування за рахунок сусідніх звуків [7, с. 108].

Не оминув явище «народної етимології» й І. Бодуен де Куртене, якому він дає назву *семасіологічна атракція* [9, с. 197]. Загалом явище атракції, на думку вченого, виявляє свою дію у зв'язку слів і речень. У синтаксисі І. Бодуен де Куртене розглядає категорії (регресивна, прогресивна) і види (спорадична, одинична, постійна) атракції, відмінність між нею та конгруенцією, порівнює атракцію з асиміляцією звуків [9, с. 101].

Атракцію в ранній латинській мові досліджує також Ф. Тенней. Це інший випадок мовної атракції, а саме модальна атракція. Її зміст полягає в тому, що в оригінальних зразках ранньої латини форми умовного способу в підрядному реченні вживалися завдяки тому, що це речення містило ту саму модальність, що й головне речення. Дослідник розглядає атракцію як природне явище мовної еволюції, яке підпорядковується категорії аналогії, що працює механічно [8, с. 29].

Подальше вивчення мовної атракції відбувається у межах ареальної лінгвістики (В. М. Ярцева, Б. О. Серебренников), паронімічна атракція досліджується в поезії (В. П. Григор'єв, О. І. Северська, Л. П. Ткаченко). У XX ст. описані на попередньому етапі різновиди атракції об'єднали терміном «вирівнювання за суміжністю» [10, с. 64]. Розрізняють вирівнювання за родом, відмінком, часове й модальне вирівнювання. Дж. Лайонз 1972 р., досліджуючи граматичні категорії, також вказує на атракцію за особою і числом. На прикладі речення *John and I arrived* автор зазначає, що в перекладі на російську чи французьку мову (*Мы с Джоном приехали*) вислів «з Джоном» вказує на другу особу й співвідноситься із займенником «ми». Така атракція ілюструє необхідність розкладення особових займенників, що з'являються у поверховій структурі речення, на їх компонентні ознаки дейксиса і числа [11, с. 296].

Осмилення Б. О. Серебренниковим теорії хвиль Й. Шмідта дає змогу витлумачити атракцію як процес набуття однією мовою ознак іншої внаслідок їхньої взаємодії. Мовознавець стверджує, що неспоріднені мови також підлягають мовній атракції, якщо вони розташовані на суміжних територіях [12, с. 11]. Чіткої межі для розрізнення явищ інтерференції, атракції й асиміляції немає, оскільки всі ці явища стосуються мовних контактів і їх результатів. Проте Б. О. Серебренников випадки асиміляції вважає конкретним виявом артикуляційної атракції.

Вагомий внесок у дослідження паронімічної атракції зробив В. П. Григор'єв. У

праці «Поетика слова» (1979 р.) він вказує, що розрізняти звукові повтори й паронімію складно, проте остання має, крім плану вираження, особливий план змісту. Термін «паронімія» автором вживається як синонім терміна «паронімічна атракція». Основна увага в праці приділена різнокореневим, а не спільнокореневим паронімам. В. П. Григор'єв зазначає основні семантичні характеристики паронімічної атракції та розробляє типологію паронімії (вокалічний тип, метатетичний, епентетичний, консонантний, аугментативний) [13, с. 280-283]. Найпоширенішим різновидом паронімічної атракції є вокалічний тип, наприклад: *В руках твоїх гітари, смугляві, як гетери; Були і спалахи і сполохи* (Л. Костенко), де в паронімах відмінні лише голосні звуки. Консонантний тип паронімічної атракції полягає в зміні приголосного в одному з паронімів: *Пережила громи і грози* (Г. Чубач). Метатетична атракція спостерігається найрідше й полягає в перестановці приголосних у межах фонетичних комплексів слів: *Любить травинку, і тваринку* (Л. Костенко); *Читаю гасла галасливі* (Г. Чубач).

Суть паронімічної атракції полягає в притяганні слів, що мають подібне звучання, внаслідок чого відбувається і їхнє семантичне зближення. Паронімічна атракція часто використовується в поетичному мовленні, де виконує асоціативно-образну функцію. Як ефективний засіб посилення виразності вживається і в пресі, зокрема в заголовках. Це сприяє підсиленню емоційного впливу на читача.

Після 60-х років ХХ ст., коли принцип системності поширився на вивчення лексико-семантичного рівня мови й знайшов своє втілення передусім у теорії поля, з'явилися праці, присвячені лексичній атракції. Але в потрактуванні атракції навіть у межах одного структурного рівня мови виникло декілька інтерпретацій цього терміна. Так, у М. М. Маковського атракція – це «ті функціонально-динамічні процеси, завдяки яким окремі елементи мікроструктур тією чи тією мірою зв'язуються один з одним, взаємозумовлюються і на певному відрізкові часу утворюють дискретні лексико-семантичні набори» [14, с. 14]. Г. С. Щур розглядає атракцію поля як властивість інваріантних груп притягувати інші елементи й вважає, що атракція характерна для усіх рівнів мови [15, с. 161-162]. О. Духачек кваліфікує семантичну атракцію як «явище, що визначає зміни слова в результаті його фонетичної близькості з іншим словом і що впливає на місце цих лексем в групі» [15, с. 41]. С. Ульянов формулює закон синонімічної атракції («закон притягання синонімів»), який полягає в тенденції позначати осіб і явища, які відіграють важливу роль у тому чи тому колективі, за допомогою великої кількості синонімів [16, с. 266]. Спільність поглядів на лексичну атракцію полягає в тому, що атракція визнана специфічною й обов'язковою ознакою семантичного поля.

Протягом останніх десяти – п'ятнадцяти років у мовознавстві активно розвивається синергетичний підхід. Виокремлюють дві версії синергетичної інтерпретації мовних явищ: системно-структурну і психолінгвістичну. Ю. І. Леденьов, чий дослідження репрезентують першу версію, вважає мовну атракцію механізмом синергетики мови, що сприяє створенню зв'язності та цілісності мови й «проявляється у смисловому тяжінні й формальному вирівнюванні елементів мови» [17, с. 20]. Мовознавець вивчає атракцію на різних мовних рівнях, від фонетичного до синтаксичного, і вказує, що «найбільш наочно вона експлікується при оформленні підрядних залежностей і зв'язків на синтаксичному рівні» [17, с. 20]. Предикативний зв'язок у реченні Ю. І. Леденьов також розглядає як взаємспрямовану атракцію. Він вживає терміни *атракція*, *тяжіння* і *притягання* синонімічно. Натомість в українській лінгвістиці терміном тяжіння позначають не загалом предикативний зв'язок, а один з його різновидів, що зводиться до двобічного зв'язку атрибутивного компонента подвійного присудка з іменником-підметом і дієсловом-присудком, напр. *Мати повернулася схвильованою*. На суміжне використання слів *тяжіння* і *притягання*

звернув увагу ще В. В. Виноградов, який припускає, що вживання з прийменником *до* (замість прийменника *на*) розвинулося у слів *тяжіти* і *тяжіння* під впливом слів притягати і притягання [1]. Він також вважає, що під впливом синоніма притягання в слові *тяжіння* розвивається переносне значення «ваблення, прагнення». Саме з таким значенням термін атракція виникає в 60-х роках ХХ ст. в соціальній психології. У лінгвістичній термінології надають перевагу терміну іншомовного походження – «атракції».

Згідно з другою, психолінгвістичною версією синергетичної інтерпретації мовних явищ (І. О. Герман І. П. Кривко, С. В. Лебедева, В. А. Пищальникова), системою, що самоорганізується, є не лише мова, а й мовлення, когнітивна діяльність людини, її ментальні процеси [5]. Атракцію характеризують в «індивідуальній свідомості як реалізацію однієї і тієї ж смислової програми за допомогою різних мовних засобів у процесі багатоетапного розгортання образу мовленнєво-мисленнєвої діяльності» [18, с. 1-2]. На думку прихильників лінгвосинергетики, текст як особливий вид мовленнєвої діяльності теж є системою, що самоорганізується. Важливе місце в таких дослідженнях займає поняття креативного атрактора, який кваліфікують як домінуючий сенс, зону притягання всіх елементів тексту, що дозволяє йому існувати як цілісності [19, с. 55]. Креативний атрактор водночас зумовлює і розуміння тексту, і породжує, притягує різноманітні його інтерпретації.

Проаналізувавши спроби лінгвістичного витлумачення поняття атракції, можна виокремити два найбільш загальні аспекти її дослідження: загальномовний, що характеризує притаманну лише людині мовленнєву діяльність, закони розвитку й функціонування мови, і структурний, який висвітлює властивості мови як структурно-системного утворення, ознаки її окремих елементів, конкретні їх вияви на певному мовному рівні.

У першому аспекті атракцію витлумачують як мовну універсалію, тобто як явище, притаманне усім мовам. Узагальнене, філософське вивчення атракції зумовлене характеристикою її як мовленнєво-мисленнєвого процесу, що тісно пов'язаний з асоціативністю мови, сприяє породженню мовлення і його сприйняттю, інтерпретації в різних контекстах. Виявами цієї лінгвістичної універсалії вважають текстові категорії інтертекстуальності, міфологічності та гіпертекстуальності [3]. Часто до інтертекстуальності вдаються в пресі, зокрема в заголовках. Інтертекстуальність виявляється у використанні прецедентних текстів та прецедентних знаків. Основними джерелами прецедентних текстів у сучасній періодиці є художня література, фразеологізми, а також тексти теле- і радіодискурсу, політичного, рекламного, публіцистичного дискурсу. Звернення до прецедентного тексту відбувається шляхом цитування, алюзії, наприклад, у таких заголовках: «Світ ловив мене, та не спіймав» (Літературна Україна. – 2012. – № 34. – С.12); *Волею володаря духу* (Літературна Україна. – 2011. – № 11. – С. 16); *Література з ароматом кави* (Літературна Україна. – 2010. – № 12. – С.13). Т.Ф. Фільчук стверджує, що «у заголовках і заголовкових комплексах найбільш яскраво проявляється природа мовної атракції: заголовок «стягує» на асоціативній основі змістовні і формально-словесні силові лінії тексту» [3, с. 201].

У структурному аспекті атракцію розглядають як властивість, притаманну усім мовним рівням. Звідси й класифікація цього явища: фонетична, морфемна, лексична, синтаксична атракція тощо, кожна з яких має ще свої підвиди. Привертає увагу лінгвістів атракція на проміжних структурних рівнях, а також її міжрівневий вияв. У лінгвосинергетиці все сильніші позиції займають дослідження атракції на рівні тексту.

Нині потрактування терміна «мовна атракція» дуже широке, починаючи від впливу звуків один на одного і аж до найзагальнішого витлумачення: чим більший

соціальний престиж має мова, тим більше користувачів вона притягує. Така термінологічна широкозначність пояснюється багатоплановістю досліджуваного мовного явища. У дослідженні мовної атракції можна виокремити три головні етапи: перший розпочався в другій половині XIX ст., другий – у середині XX ст., третій, сучасний, пов'язаний зі синергетичною інтерпретацією мовних явищ і нараховує десять – п'ятнадцять років. Основоположним у потрактуванні мовної атракції є те, що це явище системоутворююче, чинник системності в мові й мовленні. Атракція полягає в притяганні одних елементів мови й мовлення до інших, що може зумовлювати їхню значеннєву й формальну зміну.

Подальше дослідження явища мовної атракції полягає в систематизації наукових знань, уточненні терміна. Варто простежити вияв атракції в синтагматиці й парадигматиці, а також з'ясувати особливості її епідигматичних характеристик.

Список використаної літератури

1. Виноградов В. В. История слов [Электронный ресурс] / В. В. Виноградов // Российская академия наук; Отделение литературы и языка: Научный совет «Русский язык: история и современное состояние»; Институт русского языка РАН/ Отв. ред. чл.-корр. РАН Н.Ю. Шведова. – М.: Толк, 1994. – 1138 с. – Режим доступа: <http://wordhist.narod.ru/tjagotenie.html>.
2. Большой психологический словарь / Под ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. – СПб. : Прайм-Еврознак ; М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2004. – 666 с.
3. Фильчук Т. Ф. Языковая аттракция в различных дискурсивных проявлениях: дис... канд. филол. наук: 10.02.02 / Фильчук Татьяна Федоровна; Харьковский национальный ун-т им. В.Н.Каразина. – Х., 2003. – 219с.
4. Фришберг И. Д. Когнитивный аспект синонимической аттракции глагольных номинаций: на материале английского и русского языков: дис... канд. филол. наук: 10.02.20 / Фришберг Ирина Давидовна; Челяб. гос. ун-т. – Челябинск, 2006. – 196 с.
5. Кривко И. П. Специфика синонимической аттракции в лексиконе индивида: синергетический поход: дис... канд. филол. наук: 10.02.19 / Кривко Ирина Петровна; Курский гос. ун-т. – Курск, 2010. – 169 с.
6. Grimm J. Über einige Fälle der Attraction / J. Grimm // Abhandlungen der Königlich Akademien der Wissenschaften zu Berlin Berlin : Druckerei der Königl. Akademie der Wissenschaften, 1859. – S. 1 – 31.
7. Lloyd R. J. Phonetic attraction / R. J. Lloyd – Liverpool : Turner and Dunnett, 1888. – 152 p.
8. Tenney F. Attraction of mood in early Latin / F. Tenney. – Lancaster: Press of the New era printing company, 1904. – 59 p.
9. Бодуэн де Куртенэ И. А. Избранные труды по общему языкознанию: у 2 т. / И. А. Бодуэн де Куртенэ. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963.
10. Марузо Ж. Словарь лингвистических терминов / Ж. Марузо. [Перевод з франц. Н. Д. Андреева]. Под ред. А. А. Реформатского. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960. – 436 с.
11. Лайонз Дж. Введение в теоретическую лингвистику. – М.: Прогресс, 1978. – 544 с.
12. Серебренников Б. А. Теория волн Йоганна Шмидта и явление языковой аттракции / Б. А. Серебренников // Вопросы языкознания. – 1957. – №4. – С. 3 – 15.
13. Григорьев В. П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии / В. П. Григорьев– М.: Наука, 1979. – 344 с.

14. Маковский М. М. Теория лексической аттракции (опыт функциональной типологии лексико-семантических систем) / М. М. Маковский. – М.: Наука, 1971. – 252 с.
15. Щур Г. С. Теории поля в лингвистике / Г. С. Щур. – М.: Наука, 1974. – 256 с.
16. Ульманн С. Семантические универсалии / С. Ульманн // Новое в лингвистике (языковые универсалии) / Перевод с англ. под ред. Б. А. Успенского. – Выпуск V. – М.: Изд-во «Прогресс», 1970. – С. 250 – 299.
17. Леденев Ю. И. Системность и синергетика как факторы устойчивости языка / Ю. И. Леденев // Язык. Текст. Дискурс: Научный альманах Ставропольского отделения РАЛК / Под ред. проф. Г. Н. Манаенко. – Ставрополь: Изд-во ПГЛУ, 2007. – Вып. 5. – С. 11 – 22.
18. Кривко И. П. Ментальный лексикон индивида как самоорганизующаяся система (на примере синонимической аттракции) [Электронный ресурс] / И. П. Кривко // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2010. – № 1 (13). – 7 с. – Режим доступа: <http://scientific-notes.ru/pdf/013-7.pdf>.
19. Герман И. А., Пищальникова В. А. Введение в лингвосинергетику / И. А. Герман, В. А. Пищальникова. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 1999. – 130 с.

Стаття надійшла до редакції 25 жовтня 2012 р.

Y. Poltavets

HISTORY AND USE OF THE TERM «ATTRACTION» IN LINGUISTIC TRADITION

The article focuses the meaning of term «language attraction». The use of the term in various sciences and in linguistics was explained. The main stages of the study of the phenomenon of language attraction, the main attractions interpretation, its variations were analyzed. The paper explores the main aspects to studying of language attraction.

УДК [81'373.46:656]:811.111(036)

В. В. Прима

ЛІНГВІСТИЧНІ ТЕРМІНИ ВІДПОЧИНКУ АНГЛОМОВНИХ ТУРИСТИЧНИХ ПУТІВНИКІВ ПО УКРАЇНІ

У статті розглянуто питання утворення туристичних термінів на тлі активного розвитку світового туризму, що триває до нинішнього часу. Стаття містить низку культурологічних посилань, оперування якими допомагає налагодженню розуміння між туристами. Автор статті звертає увагу на тлумачення загальноживаних туристичних термінів та їх походження.

Ключові слова: лінгвістика, терміносистема, термін, туризм, туристичні терміни.

На потребу нагального впорядкування україномовного поняттєвого апарату туризму та подальшого дослідження питань туристичної термінології неодноразово звертали увагу мовознавці та юристи: В. Азар (історія становлення), К. Бардін і І. Герчиков (словотвір), В. Карабан, Ю. Зайцев, А. Карлинський (загальна характеристика мови туризму), Кацнельсон С., Киф'як В., Н. Клименко (теорія туристичної лінгвістики), Г. Козьмик (готельна лексика), Левицький А. (словотвір і семантико-функціональні аспекти туристичної терміносистеми), Е. Линчевський (стиль

туризму), О. Любіцева та В. Бабарицька (функціонування туристичної термінології), І. Кочан і А. Мухін (культура туристичної мови), а також В. Бабарицька, О. Любіцева, Я. Кусько, Ю. Попов, С. Семчинський (різні лінгвістичні характеристики туристичних термінів) та ін.

Питання теоретичних проблем термінознавства, походження та розвитку окремих терміносистем, особливостей функціонування термінів мають давню історію свого дослідження в працях Г. Винокура, О. Реформатського, Д. Лотте, О. Ахманової, М. Баскакова, Т. Канделакі, В. Даниленко, В. Лейчика, О. Суперанської.

У сучасній лінгвістиці проблеми термінології постійно перебувають у центрі уваги науковців. Цими проблемами займаються Комітет наукової термінології НАНУ, відділ термінології Інституту української мови НАНУ, багато лексикологів. Новітні теоретичні дослідження представлені в працях Л. Полюги, І. Кочан, Г. Мацюк, Л. Симоненко, О. Тараненка та ін.

Об'єктами мовознавчих досліджень у різні роки стали галузеві терміносистеми: економічна (Т. Панько, О. Покровська), психологічна (Л. Веклинець), геологічна (М. Годована), юридична (О. Сербенська), гідромеліоративна (Л. Малевич), нафтогазова (С. Дорошенко), медична (І. Корнейко, Н. Місник, Т. Лепеха), образотворча (Б. Михайлишин), релігійна (З. Куньч), військова (Т. Михайленко, Л. Мурашко), друкарська (Е. Огар), дипломатична (Н. Поліщук) та ін. Праці названих дослідників орієнтовані на вивчення діахронічних особливостей відповідних терміносистем, їх структурно-семантичних особливостей, проблем кодифікації та специфіки функціонування.

Серед багатьох чинників, що зумовлюють необхідність подальшого детального вивчення англійської туристичної термінології вирізняються насамперед два. По-перше, вітчизняна туристична термінологія донині ще повністю не досліджена, а по-друге, актуальною є потреба багатоаспектного системного аналізу всіх складників лексичної системи англійської мови, особливостей їх структурних взаємозв'язків та функціонування.

За останні роки з'явилося багато досліджень, присвячених лексичним одиницям англійської мови. А, отже, граматична, фонологічна і лексична системи мови знаходяться в центрі уваги як теоретиків, так і практиків. Вважаємо, що етапи та деякі лінгвістичні процеси досліджені недостатньо, епізодично, або ж спорадично. Неможливо одному досліднику дослідити етапи та процеси функціонування лексичних одиниць в певній сфері мови. У філологічній науці сьогодні необхідно розробити, дослідити і репрезентувати етапи та власне процеси функціонування лексичних одиниць у мові. Найефективніша наполеглива праця багатьох дослідників, що працюють в одній галузі, щоб розробити та рекомендувати найефективніші і найсучасніші прийоми освоєння іноземної мови.

З упровадженням англійських термінів в усі сфери життя перед ученими-термінознавцями постає завдання унормувати галузеві терміносистеми на власне національному ґрунті, укласти словники спеціальних одиниць окремих наук з урахуванням нових тенденцій і традицій термінотворення, сформувати цілісну методичку дослідження термінів.

Теоретичне значення полягає в тому, що проведений науковий аналіз робить внесок у розвиток загальної теорії термінотворення і термінології, уточнює і доповнює існуючі уявлення про процеси становлення й особливості англійської системи туристичної термінології, що динамічно розвиваються. У дослідженні концептуально визначено й обґрунтовано наукову ідею про функціонально-поняттєве співвідношення термінопонять у сучасному комунікативному просторі.

Практичне значення дослідження визначається тим, що його матеріали можуть

бути використані у лекційних мовознавчих курсах вищої школи та спецкурсах із термінознавства, лексикології, у лексикографічній практиці та теорії і практиці перекладу. Матеріали дослідження знайдуть застосування у лінгводидактиці – для методичних напрацювань із проблеми підготовки фахівців туристичної сфери.

Об'єктом дослідження виступає туристична терміносистема сучасної англійської літературної мови в туристичних путівниках по Україні, її структура, функціонування і розвиток.

Предметом дослідження є основні дериваційні процеси формування туристичної термінології, семантичне поле та функціональні особливості туристичної термінології англійської мови, англійські загальнозживані слова як дублети туристичних термінів, проблема семантичної інтерпретації туристичних термінів у побутовому туристичному дискурсі.

Мета дослідження виділити в окрему групу туристичну лексику, що позначає терміни відпочинку та дослідити їх походження.

Матеріалом статті (картотека складає 36 словоформ) є терміни англійської терміносистеми туризму, що постійно вживаються в туристичних путівниках та іншій туристичній літературі по Україні.

Актуальність теми зумовлена необхідністю поглибленого вивчення стилістичного використання туристичних термінів з метою подальшої їхньої стандартизації й кодифікації

Перш ніж розпочати дослідження мови сфери туризму, необхідно в загальних рисах зупинитися на сутності цієї сфери людської діяльності. Туризм відноситься до важливих економічних і соціальних явищ сучасного суспільства. Він представляє третю за темпами розвитку галузь в світі (після нафтодобувної і автомобільної). За даним Всесвітньої туристичної організації (ВТО), протягом 1996-2010 рр. об'єм міжнародного туризму збільшився на 40%. Для багатьох країн туризм являється найважливішим, а іноді і єдиним джерелом доходів.

Визначити термін «туризм» коротко і в той же час повністю через велику кількість виконуваних ним функцій та значної чисельності проявів, досить складно. Загальноприйняте визначення ВТО: *туризм – діяльність особи, яка подорожує в свій вільний час протягом певного періоду за межі постійного місця проживання з іншою, ніж діловою метою у відвідуваному місці.*

Протягом історії мови в її складі постійно з'являється велика кількість нових слів, однак далеко не всі закріплюються в її словниковому складі. Слова, що залишилися ж, перетерплюють істотні зміни, пристосовуючись до фонетичної, граматичної й лексико-стилістичної системи мови.

Мовознавство (лінгвістика) — наука про мову в усій складності її прояву; природну людську мову взагалі та про всі мови світу як індивідуальних її представників.

Мовознавство — це гуманітарна наука. Вона є розділом культурології (поряд з мистецтвознавством і літературознавством) і філології (поряд з літературознавством), а також галуззю семіотики — науки про знаки.

Лінгвістика вивчає не лише існуючі (що існували або можливі в майбутньому) мови, але і людську мову взагалі. Мова не дана лінгвістові в прямому спостереженні; безпосередньо спостерігаються лише факти мови, або мовні явища, тобто мовні акти носіїв живої мови разом з їх результатами (текстами) або мовний матеріал (обмежене число письмових текстів на мертвій мові, якою вже ніхто не користується як основним засобом спілкування).

Надання визначення та функцій терміну відносяться до проблем сучасної лінгвістики. К. Я. Авербух пише, що «вже в період становлення термінологічної науки

сформувались два практично взаємовиключаючі погляди на терміни: а) точка зору Д. С. Лотте і його послідовників, заснована на тому, що терміни – це особливі слова в основі будь-якої розвинутої національної мови, які вимагають впорядкованого і ціле направлено впливу; б) погляд Г. О. Винокура, що розглядає терміни не як особливі слова, а як слова з особливою функцією, і що терміном може бути будь-яке слово, яким би простим воно не було» [1, с. 6 – 7].

Термінологія – сукупність одиниць спеціальної номінації деякої галузі діяльності, ізоморфна система її понять та обслуговуюча її комунікативні потреби.

Терміносистема — це система термінів у певній галузі, підгалузі наукового або технічного знання, що обслуговує наукову теорію або наукову концепцію.

Джерелами терміносистем слугують термінології. Але, на відміну від термінології, терміносистема формується не разом з формуванням певної науки, а відповідно до етапів формування теорії цієї науки. Проте в основі терміносистеми не обов'язково має бути наукова теорія. Іноді достатньо, щоб була лише концепція або узагальнені ідеї.

Термін – елемент термінології (терміносистеми), що являє собою сукупність всіх варіантів немовного знаку, що виражають спеціальні поняття певної галузі діяльності [1, с. 21].

У Л. Новікова можна побачити інші визначення: «Термінологія – сукупність спеціальних слів (термінів) різних галузей науки і техніки, які функціонують у сфері професійного спілкування»; «Термін – це слово чи словосполучення, що є найменуванням наукового чи технічного поняття». Але термін не просто називає поняття, а визначає його: терміну властива також дефінітивна функція. В. П. Даниленко дефінує слово термін наступним чином: «Термін – слово (чи словосполучення) із певною сферою вживання, що є найменуванням спеціального поняття і вимагає дефініції». Щодо термінології В. П. Даниленко наводить два поняття: 1) вузькому поняттю термінології відповідає сукупність термінів певної галузі знань (однієї науки чи наукового напрямку), що відображає відповідну сукупність понять; 2) ширшому поняттю термінології належить загальна сукупність термінів всіх сфер діяльності [2, с. 15].

Термін (лат. *terminus* «межа, кінець») – це спеціальне слово чи словосполучення, прийняте в певній професійній сфері та вживається за певних умов. Термін являє собою словесне позначення поняття, що входить у систему понять певної галузі професійних знань. З усього вищесказаного можна зробити висновок про відсутність єдиного розуміння поняття «терміну». На думку Суперанської А. В., це пов'язано з тим, що представники різних дисциплін вкладають в це поняття своє особливе розуміння і уявлення та визначають його по-своєму. Тому потрібно враховувати, що кожен термін необхідно розглядати не тільки з лінгвістичної точки зору, а також з точки зору даної галузі. Термін повинен виконувати вимоги обох цих точок зору, відповідати ідеальним умовам. Таким умовами є: однозначність, точність, стійкість та відсутність експресивності. Все ж лінгвісти вважають, що найважливішою умовою терміна є однозначність.

Під туризмом розуміють теорію і практику різного роду походів, сходження на гори і подорожі з метою спортивного суперництва, активного відпочинку, освіти і виховання. Для подорожей у відпустку з використанням громадського або особистого транспорту, в яких головне місце займають розмови і відпочинок, все більше підходить слово туризм. Туризм складає частину фізичної культури і спорту, оскільки він служить проявом здорового способу життя, розвитку, досконалості і збереження фізичної працездатності та всесторонньої підготовки. В туристичній діяльності в центрі уваги знаходяться різні форми планованих і організованих туристичних походів,

велотуризм, подорожей на човнах і лижних походів. Крім того, туризм пов'язаний з культурними цінностями. Особливо важливе значення туризму полягає в організації дозвілля для молоді.

Різні форми туризму віддають перевагу засобам організації раціонального дозвілля, активного відпочинку і проявлення здорового способу життя для широких прошарків населення, різних за віком.

Слово *tourist* з'явилося в англійській мові на початку XIX століття й у перекладі з англійської означає: той, хто здійснює поїздку заради власного задоволення чи розширення культурного кругозору. По визначенню ООН турист – це особа, що перебуває в даній місцевості терміном більш ніж на одну ніч і менш ніж на рік.

В сучасному світі туризм виступає як надзвичайно багатий за змістом і розмаїтий за проявами соціальний феномен. Своїми функціями – світоглядною, культурно-пізнавальною, соціальною, комунікативною, інтегративною, рекреаційною – він істотно впливає на людину, її ціннісні орієнтації, процеси самопізнання і самовдосконалення.

Потяг до подорожей є нині прикметою часу. Це висуває туризм на одне з провідних місць серед найбільш масових і ефективних форм організації відпочинку, що сприяють фізичному і духовному розвитку людини.

Своїми багатогранними можливостями туризм забезпечує інтеграцію нашого поляризованого світу, завдяки безпосереднім, спонтанним і щиросердним контактам, що здійснюються між людьми, які уособлюють різні культури і способи життя, активно сприяє встановленню в світовому і регіональному суспільному просторі атмосфери добросусідства, –справедливо зазначається у Глобальному етичному кодексі туризму.

Безпосередньо впливаючи на процеси консолідації нації, виховує толерантність, гостинність, сприяє стабільності у суспільстві, формує комунікативну культуру та народну дипломатію, поглиблює своїми засобами та можливостями знання людей та народів одне про одного, забезпечує крос-культурні зустрічі та діалоги.

В останні роки в Україні швидкими темпами розвивається сільський зелений туризм, основне завдання якого полягає у відпочинку туристів від міського шуму та метушні, ознайомленні з історико-культурними пам'ятками та місцевими звичаями і традиціями.

Проаналізувавши туристичні довідники по Україні вдалося виокремити кілька підгруп лексичних одиниць, що відносяться до туристичної сфери, але зображують різні її сторони. Звернемо увагу на групу лексичних одиниць, які означають терміни відпочинку.

Aquapark – аквапарк.

Beach – пляж.

Cabana – споруда на пляжі (чи біля басейну) типу бунгало, що стоїть окремо від основної будівлі і інколи обладнана як спальня.

City tour – турпакет з екскурсіями. Як правило, включає в себе транспорт та гіда.

Downtown – діловий центр міста.

Duty Free – магазин безподаткового продажу в міжнародних аеропортах, морських портах і т.п., де проводиться торгівля товарами вжитку по цінам, які звільнені від ПДВ та інших зборів. В деяких країнах duty-free розміщуються також в торговій частині міста. Продаж товарів іноземцям в таких магазинах проводиться після пред'явлення ними паспорта чи інших посвідчень.

Excursion, optional – факультативна екскурсія, екскурсія, що не включена в програму, а представляється туристам в вільний від програми час, як правило, за додаткову плату.

Fitness centrum – фітнес-центр.

- Free of charge** – безподатковий ввіз.
Gift shop – сувенірний магазин.
Hotel resort – мисливство.
Jet doo – снігохід.
Jet ski – водяний мотоцикл.
Mystery Tour – притулок в горах (використовується в гірському туризмі).
Pool – басейн.
Pool aquamedic – лікувально-оздоровчий басейн.
Pool indoor – басейн критий чи всередині готелю.
Pool heated – басейн з підігрівом всередині готелю.
Pool paddle – дитячий басейн.
Pool whirlpool – басейн з хвилями.
Rail way cruise – залізничний круїз.
Resort – курорт.
Resort area – курортна зона.
Resort hotels – готель-курорт, готель дуже високого класу з широким спектром послуг. Номери забезпечені кавою та чаєм.
Resort of luxury – фешенебельний курорт.
Russian speaking gunamee – російськомовний гід.
Safari – туристична поїздка з ціллю мисливства чи знайомства з місцевою природою як правило в екзотичних країнах.
Sailing – вітрильний спорт.
Subaqua – підводне плавання з аквалангом.
Snorkeling – підводне плавання з дихальною трубкою та маскою.
Sunshade – велика парасоля від сонця.
Surfing – серфінг.
Talasso spa – таласотерапія, лікувально-оздоровчі процедури з використанням морських водоростей та гязі.
Unspolit – дикий пляж.
Weekend rates – спеціальні тарифи на послуги в вихідні дні.
Yacht - club – об'єднання шанувальників плавання на яхтах.

Після аналізу особливостей структури та складових туристичного тексту, зокрема туристичного рекламного тексту, варто зазначити, що туристичні тексти повинні містити чіткі фактичні дані, вони повинні бути вичерпно викладені задля точного розуміння їх змісту. Зміст і форма туристичних текстів визначаються головною метою – викликати зацікавленість до місцевості. Правильно складений туристичний текст повинен привернути увагу слухача або читача та викликати бажання відвідати рекламове місце.

Подальші **перспективи** лінгвістичного опрацювання туристичних термінів, які відображають систему понять спеціальної галузі наукового знання, безпосередньо пов'язане з вирішенням цілого ряду проблем — визначення природи терміна як знака спеціальних понять, встановлення взаємозв'язків між означуваним і означуючим знака, виявлення дериваційного потенціалу термінологічної лексики, дослідження загальних тенденцій розвитку терміносистеми та її впорядкування.

Список використаної літератури

1. Авербух К.Я. Общая теория термина. – М.: МГОУ, 2006. – 256 с.
2. Даниленко В.П. Русская терминология / В. П. Даниленко. – М.: Наука, 1977. – 246 с.
3. Козьмик Г.О. Світ сучасної людини в контексті мовних змін. Інноваційні процеси в лексичній системі англійської мови на межі ХХ-ХХІ століть:

монографія / Г.О. Козьмик. – Запоріжжя: КПУ, 2007. – 142 с.
Стаття надійшла до редакції 24 жовтня 2012 р.

V. Prima

ENGLISH LINGUISTIC TERMS REST IN UKRAINE TRAVEL GUIDE

The question of forming new words on the base of world's tourism development was described. The article includes culturological views which help to reach the understatement between tourists. The author pays attention to the explanation of touristic terms and their origin.

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

УДК 801.81:398.8(477)

Г. С. Литвиненко

СИСТЕМА АРХЕТИПНОЇ ФІКСАЦІЇ ІНФОРМАЦІЇ У КОНТЕКСТІ АРХЕТИПНОГО ПОЛЯ НАРОДНОЇ ПІСНІ

У даній статті система архетипної фіксації інформації представлена як несвідомісна та свідомісна системи, подається еволюція наукового осмислення проблеми, виявляється образно-архетипна сфера народної пісні як система інтерпретації світу, підкреслюється співвідношення між архетипним, образно-архетипним та художнім компонентами художнього твору.

Ключові слова: архетип, образно-архетипна сфера, архетипний образ народної пісні.

Актуальність проблеми виявляється у спробі концептуального моделювання народної пісні не лише як текстової системи (знакової чи мовноімпровізаційної даності), а моделі, перш за все, архетипно-образної, яка містить у собі попередню, невиокремлену свідомістю структуру (правдбиття – правідображення – пратекст) на рівні менталітетного відчуття ритму, символу, кольору, врешті, на рівні незафіксованої біоенергетичної структури, яка пізніше моделюється у поняття *мотиву*, що вже фіксується свідомістю. Новизна виявляється і у спробі нового методологічного підходу, а саме у спробі застосувати архетипну теорію К. Юнга, Е. Нойманна та теорію сучасних українських вчених, яка визначає структуру народного твору як психообразну систему, координат, що ілюструє внутрішньо-образний світ.

Метою даної статті є виявлення архетипно-образного пласту народної пісні, співвідношення архетипного і образного начал, дослідження саме архетипного (несвідомого) начала у народній поетичній пам'яті.

У даній статті присутня панорамність не лише жанрового різномаяття народної пісні, а, перш за все, представлені всі горизонти творчої свідомості (свідомості інтерпретатора), які ілюструють архетипно-образну систему на зрізі від її архетипно-образного моделювання до рівня відповідного «погашення» – «розміфологізації» – міфологічної розгерметизації (перетворення міфу у нові інформаційні «системи свідомості» – термін Буряка В.) [2, с. 27] до конкретних особистісно-авторських моделей народної пісні пізнішого часу (XX ст.).

Архетипно-образна модель твору – структура образного поля відбиття інформації на рівні свідомісної фіксації (мовноімпровізаційної, аудіо-відео, текстової), яка виявляє і до певної міри узагальнює об'єкт дослідження народної пісні – життя, де сугестивний (архетипний) план прочитується, як колективне неусвідомлене знання про світ, яке передається від покоління до покоління.

Архетипна та архетипно-образна структура народної пісні зумовлює розуміння системи цього жанру як свідомісно пульсуючого. Під пульсацією тексту ми розуміємо постійну рухливість асоціативно-знакового ряду, який має прадавню основу. Рухливість виникає не лише за рахунок імпровізаційності виконання. Мовиться про рухливість внутрішньо-генетичну. До певної міри можна говорити про наявність у народній пісні пратексту – празнання. У даному випадку мається на увазі рухливість структури архітектоники на рівні внутрішньої форми – архетипно-образної. Ця думка

достатньо розгорнута у праці М. Бахтіна «Естетика словесного творчства» при порушенні проблеми діалогічності прозових текстів. Дослідник наголошував на тому, що розуміння літературного тексту передбачає знання інших попередніх текстів (пратекстів), рефлексії яких є в тексті, що сприймається. Пратексти – це фіксація процесу вербального формування образів і структур свідомості, за допомогою яких відбувається розуміння всіх наступних текстів. Це смисловий простір, з якого черпаються знаки для розуміння тексту, що сприймається, які пролягають від цього тексту до пратексту. Для цього простору в літературній герменевтиці була введена абстракція, що називається інтертекстом [1, с. 285]. Фраза «рефлексії, які є в тексті» виявляє не лише зовнішній пам'яттєвий план, а й внутрішній, який, безперечно, несе сугестивну інформацію, а отже, такий текст є архетипним.

Слід зауважити, що сам архетип ще не є образом. Архетип – це внутрішньофіксована плазма, але нефіксована свідомістю енергія-інформація, бо, за К. Юнгом, «архетипи є сформованим підсумком величезного типового досвіду безкілкісного ряду предків. Це, так би мовити, психологічний залишок численних переживань одного й того ж типу» [6, с. 26]. На думку К. Юнга, «архетипи знаходяться у вигляді дуже різних символів – у сновидіннях, у науковій і художній творчості і т.д. Сновидіння – це вікно в колективне несвідоме, оскільки вони мають свою власну функцію і цілеспрямовану структуру, яка вказує на підсвідому ідею (мотивацію)» [5, с. 6].

Вияв архетипу у свідомості є образним архетипом. Тобто залишки чи сама структура архетипної сфери пронизують «усвідомлювальні» знаки пам'яті. Е. Нойманн чітко підкреслює специфіку архетипів: «Вони представляють собою інстинкти, що виражені у формі образів, оскільки несвідоме репрезентує себе свідомості у формі образів, які, так, як і в сновидіннях та ілюзіях, ініціюють процес усвідомлювальних реакцій і засвоєння» [4, с. 9].

Міфологічне мислення – чітко архетипно-образна сфера, яка полягає у сприйнятті знаку, об'єкта, явища як неусвідомленої сутності. Це своєрідна поетична логіка, «логіка для здійснення чудесного, казкового у міфі», як зазначав Я. Голосовкер [3, с. 35].

Е. Нойманн, говорячи про генезис архетипного рівня свідомості, уточнює: «Образи і символи, будучи продуктами несвідомого, являють собою велику кількість виражень духовної сторони людської психіки. У них чи то видіння, сновидіння, фантазія або ж внутрішній образ (що бачиться зовні, як, наприклад, зрине виявлення Бога) виражають себе як такі, що позначають і “передають смисл”, тенденції несвідомого. Внутрішнє “виражає” себе через символ» [4, с. 380]. Архетипічна система, безперечно, має свою структуру. «Культура нації або групи визначається дією в рамках її архетипічного канону, який представляє її найвищі і глибинні цінності і який організовує її релігію, мистецтво, свята і повсякденне життя. Доти, доки культура знаходиться у стані рівноваги, індивід надійно захищений культурним канonom, живиться його життєвою силою, але й надійно утримується ним» [4, с. 381]. Почуття животрепетності, безапеляційності сприйняття було притаманне міфологічній людині давнини. У зв'язку з цим можемо твердити, що давнє сприйняття людиною світу є цілковито архетипно-образним. Ця «животрепетність, безапеляційність сприйняття» виражалася синкретичним сприйняттям світу, в основі якого – архетипний образ. Сам же архетип це нефіксована колективна енергія-досвід. На думку В. Буряка, «архетипи становлять основний зміст такої енергії, саме вони створюють своєрідний інформаційно-творчий горизонт системи образного світу людини. Синкретизм первісного людського буття не розподіляє біоенергетичне, образне, побутове (етнічне) як окремі функціональні моменти мисленнєвого буття. Синкретична свідомість – це надінформаційна система, з якої виділяються елементи нових систем. Розподіл функції

(мотивація і трактування інформаційних джерел) відбудеться на капілярному рівні свідомості, але спочатку міфологічна свідомість розподілиться на художнє та логічне мислення. Мінісистемність стане ознакою вираження архетипу як соціально-художнього коду образної свідомості народу» [2, с. 153]. Вчений наголошує на тому, що архетип розподіляється за функціями – психічний (душевна енергія) та образний (асоціація, образ). Дослідник диференціює образне бачення з рівнем наявності архетипної сфери. Образний архетип, наголошує він, «є емоційним відбитком знаку чи деталі, інформації за допомогою первинних художніх тропів: пар протиставлень, граматичних, постійних, художніх епітетів, простих метафор. Поняття «художній (фольклорний) архетип» дещо спрощує первинний зміст юнгівського розуміння архетипу як імперсональної енергії сім'ї, нації, інформаційної системи душевних станів, що мають напівобразні ознаки. Оскільки синкретична модель *міфосистеми* розпадається на деталізовані інформаційні підсистеми, то ми виділяємо в понятті «оновлений архетип» такі рівні: архетипи етнічні, історичні, психологічні, мовні, естетичні та ін. Художній архетип як нова система вже не несе в собі стільки первинної психоенергії, як міфологічний (юнгівський)» [2, с. 154]. У статті акцентується увага на розриві між знаком і його значенням (осмисленням). Знак сприймається як щось незмінне, застигле (абстрактна інформація), що підлягає аналізу відчуттів. В. Буряк ілюструє свою думку українськими образами-архетипами: зоря, місяць, сонце, гора (перший свідомісний горизонт); калина, явір, верба (другий свідомісний горизонт). «Архетипи першого інформаційного свідомісного горизонту мають психічну образну наповнюваність, бо за давністю сягають індоєвропейського свідомісного шару. Архетипи другого горизонту виконують лише образну функцію. Присутній у них магічний компонент, зокрема у баладах перетворення дівчини на дерево, хоч і частково психологічно навантажений, але не виходить із художнього контексту (психоенергетична домінанта в обрядовому фольклорі)» [2, с. 154]. У наш час міфологічний текст сприймається, швидше, як умовно-кодова (жанрова) система, до якої треба увійти й розчинитися на рівні беззаперечного, беззастережного сприйняття.

Народна пісня як система відбиття світу, безперечно, відтворює зображально-виражальну модель людської свідомості саме на рівні частотності архетипного засвоєння інформації. Найдревніший пласт – найбільш архетипний й архетипно-образно виразний. Чому *«архетипний»* ми виділяємо в окрему дефініцію? Тому, що у пісні є позатекстова сфера, яка діє на читача, слухача. Це той позатекстовий сугестив, що переходить від покоління до покоління і сприймається на рівні підтексту, інтуїції, навіювання. На рівні тексту він лише дотикається до нашої історичної пам'яті. Сугестив, відповідно, нефіксований ближньою (реальною) свідомістю, що є інформаційним пластом позасвідомісного досвіду етносу (*етнічної свідомості*).

Звичайно, найглибший архетипно-образний пласт можна спостерігати у календарно-обрядових піснях (пісні весняні, хороводні, русальні, петрівчані, купальські, обжинкові, колядки та щедрівки), у яких виявляється цілісна система тотемічного мислення, що є найсугестивнішою та найархетипнішою порівняно з іншими жанрами пісенного фольклору. Пізніший шар народної пісенної творчості є більш сучасним з позиції «розархетиплення», тобто зняття архетипно-образної однозначності сприйняття у піснях родинно-побутового життя, соціально-побутових циклів та в історичних піснях.

У свідомісній жанровій конструкції народної пісні однією з головних структур, що визначає її архетипно-образну основу, є образ як система відбиття інформації, який визначає весь спектр рівнів відображення і постає як філософська категорія, оскільки мова йде про образ як про картину світу. У образній ієрархії можна виокремити *образ міфологічний*, що сприймається як образ світу, як явище беззаперечної сугестивної,

образно-архетипної даності, *фольклорний* – як різновид художнього образу, що являє собою бачення світу за образною аналогією, але з залишками архетипності, *художній образ*, що постає як паралельна модель реального відображення і базується на суб'єктивізованому порівняльному принципі, *документальний образ*, що передбачає сприйняття образу світу як реальної даності без наявності безапеляційного, неусвідомлюваного рівня сприйняття.

У цій загальній системі нам слід на кожному рівні виділити міру присутності архетипного рівня, що обумовлює таку градацію:

– *образ нефіксований, неусвідомлений* – *архетип*. Визначається лише за сукупністю біоенергетичного впливу, але, однак, цілої системи координат;

– *архетипний образ* – образ, що несе сугестивний план інформації, сприймається як беззаперечна даність, але на рівні форми структури він чітко окреслений. Це і є міфологічний образ;

– *фольклорний образ* – свідчення відриву творчої свідомості від беззаперечної даності, це нова модель суб'єктивізованого асоціювання. Елемент сугестії у ньому присутній, але він не домінує. Свідомість ідентифіковано ставиться до інформації. Інформація у формі пісні є паралельною моделлю до міфоінформації чи її оригіналу-матриці – неусвідомленої архетипної інформації;

– *художній образ* – жанрова чи образна модель, що є самостійною структурно-свідомісною одиницею, паралельною моделлю. Це сприйняття реальної інформації, яка базується на принципі образної аналогії;

– *документальний образ* – такий, що передбачає сприйняття світу як реальної несуб'єктивізованої даності;

– *документально-художній образ* – такий, що несе в собі елементи реального та образно-відображеного свідомісного відбиття.

Отже, у контексті диференціації свідомісного відбиття виокремився реальний, документальний образ світу, у якому рівень сугестивності мінімальний, хоч у часовому контексті поняття реальності інформації, що ним трансформується, завжди тією чи іншою мірою суб'єктивізоване.

Якщо ж вибудувати систему архетипної фіксації інформації або жанрового заангажування архетипної сфери, то для аналізу тексту можна застосувати ширшу таблицю фіксації рівня архетипності, яка пеленгує і внутрішні соціально-побутові, психологічні, естетичні, етичні поля сприйняття інформації у контексті архетипного поля пісні. У даному разі поняття архетипності має ширшу модель застосування, а саме: від юнгівського несвідомого – до соціальних стереотипів, які умовно називають архетипами соціальної, історичної та іншої поведінки чи архетипами повторюваності. Мова, звичайно, йде про інформацію-образ на рівні штампів, кліше, тобто “зітертих” архетипів. Це дає можливість вибудувати ряд своєрідного архетипного пронизування інформації або ряд її присутності в образах та структурно-свідомісних системах, що відбивають реалії соціуму: *архетипи нефіксовані, архетипи образні (міфологічні), фольклорні, художні, документальні та документально-художні*. За рівнем виявлення у соціумі існують архетипи соціально-історичні, естетичні, етичні, психологічні, кліше-штампи. За цією класифікацією видно, що все поле архетипної свідомості пронизане архетипною сферою від істинно архетипного (сугестивного), що відображає міфологія, до умовноархетипного, що найчастіше представляють архетипи-кліше та архетипи поведінки героя. Досліджуючи архетипне поле народної пісні, ми чітко фіксуємо таку присутність архетипної сфери у різних жанрах. У календарно-обрядових піснях спостерігається найсугестивніше архетипне поле. У весільних піснях воно постає на рівні представлення цілісної архетипної (міфологічної) системи. У родинно-побутових піснях та піснях про родинне життя виразніше постають архетипи

етики родинного життя, в них до певної міри як система представлений весь макрокосмос архетипної уяви про світ, а архетипіка виступає як праматриця-кліше. У баладах архетипне поле ближче до міфоконструкції мислення, оскільки найчастіше вживається образно-архетипна форма у контексті соціально-побутової інформації. В історичних піснях виявляється новий рівень свідомості, для якої архетипна база більше працює як стереотип, що постає здебільшого на передньому плані.

Народна пісня як мобільний жанр чітко ілюструє цю архетипну еволюційність, що постає у витісненні первинного, неусвідомленого архетипного пласту й утворенні, окрім образно дистанціонованого відображення світу, також документалізованого, реального, несугестивного інформаційного поля. Особливо виразно це постає у сатиричних піснях, анекдотах, де сугестія прочитується лише на рівні загальної архетипної етнічної моделі (концепції) світу. І її, скоріше, можна виявити і структурувати за системою загальних ознак пісні як інформаційної панорами-системи життя. Календарно-обрядові, весільні пісні, балади постають як система сугестивного, архетипного сприйняття світу, з більшою чи меншою мірою емоційної усвідомлювальної дистанційності до дійсності.

І все ж ми можемо констатувати те, що народнопоетичне мислення пройшло тривалий шлях від несвідомої до усвідомленої фіксації поступового виявлення системи його зберігання, а головне, інтерпретації аж до сучасного художнього рівня, що свідчить про інформаційний інтелектуальний генезис та еволюцію людської свідомості. «Закостенілі» опорні елементи – ритм, рими, структурна стереотипіка, її динаміка, смислова і деталева синонімія, а головне – фонові архетипіка система-айсберг, – все це пам'яттєве й образне поле народної поетичної свідомості, що проєкціює знання етносу про навколишній світ.

У сучасній фольклорній свідомості ми можемо фіксувати системні елементи архетипно-образних форм, які тісно пов'язані з праобразними системами архетипно-несвідомої інформації, що зберегла фондовість генетичної основи народної пам'яті.

Такий системний підхід (спроба окреслити інформаційно-архетипну модель народної творчої свідомості українця) у виявленні всіх рівнів архетипно-образної специфіки народної пісні потрібен тому, що перед нами представлена етнічна матриця традиційних означень українця на рівні образно-соціальному та образно-побутовому.

Список використаної літератури

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин; [прим. С. С.Аверинцева, С. Г. Бочарова]. – М.: Искусство, 1979. – 424 с. – (Из истории советской эстетики и теории искусства).
2. Буряк В.Д. Поетика інформаційно-художньої свідомості. Еволюція форм і методів вираження інформації (факту) у контексті інтелектуалізації творчої свідомості. Монографія. – Дніпропетровськ: Вид-во ДНУ, 2001. – 390 с.
3. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер. [Редкол.: Д. А. Ольдерогге (председ.) и др., АН СССР. Ин-т востоковед.]. – М.: Наука, 1987. – 217 с.
4. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания / Э. Нойманн. – М.: Рефл-бук, Ваклер, 1998. – 462 с.
5. Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
6. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии / Юнг К., Нойманн Э. // Психоанализ и искусство. Сборник. – Москва – Киев: Рефл-бук, Ваклер, 1996. – 304 с.

Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2012 р.

G. Litvinenko

**ARCHETYPICAL SYSTEM OF DATA RECORDING
IN THE CONTEXT OF THE ARCHETYPAL FIELD OF FOLK SONGS**

The article treats the image archetype sphere as sub-conscience and conscience systems and shows the evolution of scientific evaluation of the problem and shows the image archetype sphere of folk song as word interpretation system and underlines the proportion between the image archetype and artistic components of a folk creative work.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

ВІТРЕНКО АННА ВІКТОРІВНА – аспірант кафедри загальної педагогіки і психології, викладач кафедри німецької філології Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

ГОРДІЄНКО ОЛЕНА В'ЯЧЕСЛАВІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Запорізького державного медичного університету

ГРАЧОВА ТЕТЯНА МИКОЛАЇВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету

ДВОРОВА КСЕНІЯ ВАСИЛІВНА – викладач кафедри німецької філології Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

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

КЕЧЕДЖІ ОКСАНА ВІКТОРІВНА – старший викладач кафедри перекладу Приазовського державного технічного університету

КОНОВАЛОВА МАРІЯ МИХАЙЛІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету

ЛИТВИНЕНКО ГАЛИНА СЕРГІЇВНА – доцент кафедри україністики Національного медичного університету імені О. О. Богомольця

МАГАС ЛЮДМИЛА ІВАНІВНА – асистент кафедри української філології Маріупольського державного університету

МАРАХОВСЬКА НАТАЛЯ ВЛАДИСЛАВІВНА – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри англійської мови Маріупольського державного університету

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

НАЗАРЕНКО НАДІЯ ІВАНІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Маріупольського державного 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

ПАВЛЕНКО ОЛЕНА ГЕОРГІЇВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови Маріупольського державного університету

ПАНИЧОК ТЕТЯНА ЯРОСЛАВІВНА – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри німецької мови Тернопільського національного економічного університету

ПОЛТАВЕЦЬ ЮЛІЯ СЕРГІЇВНА – аспірант кафедри української мови Інституту української філології Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова

ПРИМА ВІКТОРІЯ ВАЛЕНТИНІВНА – аспірант кафедри англійської мови Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

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

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

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

ЧУБУКІНА ОЛЬГА ВОЛОДИМИРІВНА – аспірант кафедри російської та світової літератури Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди
ШИШКІНА ІЛОНА ЄВГЕНІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ НАУКОВИХ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛІКАЦІЇ В ЗБІРНИКУ НАУКОВИХ ПРАЦЬ

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;

- резюме англійською мовою (курсив).

Для публікацій іншими мовами резюме українською обов'язкове.

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;

- *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* із зазначенням прізвища, ім'я, по батькові (повністю); наукового ступеня, звання, посади, місця роботи; поштового індексу, домашньої адреси і телефонів, адреси електронної пошти.

- 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 залишає за собою право на рецензування, редагування, скорочення і відхилення статей. За достовірність фактів, статистичних даних та іншої інформації відповідальність несе автор. Редколегія може не поділяти світоглядних переконань авторів.

Зразок оформлення статті:

УДК 371.13(495)

Н. О. Постригач

**ОСНОВНІ ДОСЯГНЕННЯ ГРЕЦЬКОЇ СИСТЕМИ ПЕДАГОГІЧНОЇ
ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ОСВІТНЬОЇ ПОЛІТИКИ**

Процес реформування педагогічної освіти відбувається у європейських країнах різними темпами, має суттєві специфічні особливості. Однак, розробка єдиних стандартів якості педагогічної освіти, професійного розвитку та педагогічної діяльності є запорукою того, що система педагогічної освіти Греції рухається у напрямі все більшої відповідності діяльності вчителя актуальним потребам освітньої політики інших національних держав та Європейського регіону в цілому.

Ключові слова:

Текст статті

Список використаної літератури

1.

2.

Дата надходження до редакції

N. Postrygach

**MAIN ACHIEVEMENTS OF THE GREEK SYSTEM OF PEDAGOGICAL
EDUCATION IN THE CONTEXT OF MODERN EUROPEAN EDUCATIONAL
POLICY**

In the article the main achievements of Greek system of pedagogical education in the context of modern European educational policy are analyzed. The author underlines, that educational policy will be effective if it practices in schools every day and corresponds to the long-term requirements of its national educational system.

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК
МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ
ВИПУСК 7

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

Редакційна колегія серії:

Відповідальний редактор – д.філ.н., проф. С. В. Безчотнікова
Заступник відповідального редактора – к.філол.н., доц. В. В. Орехов
Відповідальний секретар – к.філ.н., доц. І. В. Мельничук

Засновник Маріупольський державний університет
87500, 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 №470.1

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 20.05.04

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