

Полтавський державний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

# **ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ**

**ЗБІРНИК  
НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

**ВИПУСК 1**

Полтава – 2009

УДК 821.161.1/2 (100)+81(060.55)

ББК 83.3(0)+81

**Філологічні науки: Збірник наукових праць. - Випуск 1 – Полтава, 2009. –150 с.**

*У збірнику наукових праць Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка „Філологічні науки” публікуються дослідження з теорії та історії літератури, компаративістики, а також з усіх напрямків мовознавства. Видання пропонує сучасні погляди на розвиток української та інших європейських мов, нові тлумачення художніх творів у світовому літературному процесі. Статті друкуються українською та російською мовами.*

*Збірник адресовано вченим, викладачам вищої школи, аспірантам, студентам.*

**The Philological Sciences: The collection of scientific works. Edition 1. – Poltava, 2009. – 150 p.**

*The Philological Sciences is the collection of scientific works of Poltava Korolenko State Pedagogical University that publishes articles and contributions in theory and history of literature, comparative studies and all fields of linguistics. The modern views on the development of Ukrainian and other European languages are offered as well as new interpretation of artistic works in world literature process. Publication languages: Ukrainian and Russian.*

*The collection of scientific works is addressed to the scientists, teachers, post graduate students and students.*

**РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ**

**EDITORIAL BOARD**

докт. філол. н., проф. М.І. СТЕПАНЕНКО (головний редактор)	Prof., PhD M.I.STEPANENKO (Editor-in-Chief)
докт. філол. н., проф. О.М. НИКОЛЕНКО (заст. головного редактора)	Prof., PhD O.M. NIKOLENKO (Associate Editor)
докт. філол. н., проф. М.К. НАСНКО	Prof., PhD M.K.NAYENKO
докт. філол. н., проф. В.І. МАЦАПУРА	Prof., PhD V.I. MATSAPURA
докт. філол. н., проф. Л.В. ДЕРЕЗА.	Prof., PhD L.V. DEREZA
докт. філол. н., проф. Н.Ф. БАЛАНДИНА .	Prof., PhD N.F. BALANDINA
докт. філол. н., проф. З.О. ВАЛЮХ.	Prof., PhD Z.O.VALYUKH
канд. філол. н., доц. Л.Л. БЕЗОБРАЗОВА (відповідальний редактор)	PhD L.L.BEZOBRAZOVA (Managing Editor)

*Друкується за ухвалою вченої ради Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (протокол № 14 від 25 червня 2009 року).*

*The collection is published by the agreement of Academician Board of Poltava Korolenko State Pedagogical University (№14 June, 25 2009).*

Свідоцтво про державну реєстрацію KB № 15470 – 4042 P  
The Certificate of state registration KB № 15470 – 4042 P

Полтавський державний педагогічний університет імені В.Г. Короленка,  
вул. Остроградського, 2, Полтава, Україна, 36000  
Poltava Korolenko State Pedagogical University, 2, Ostrohradsky street,  
Poltava, 36000 Ukraine

ISSN 2075-1486

© Колектив авторів, 2009

© Видавництво ПДПУ імені В.Г. Короленка, 2009

# ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

---

---

ОЛЬГА НІКОЛЕНКО  
(Полтава)

## ЕПІЧНИЙ ПОГЛЯД М. ГОГОЛЯ В ПОВІСТІ «ТАРАС БУЛЬБА»

*Ключові слова: епос, жанровий зміст, повість, традиція.*

Після виходу «Вечорів на хуторі біля Диканьки» на початку 1830-х років Микола Гоголь і його друг – історик та етнограф Михайло Максимович мали надію на спільну діяльність у Києві. Для цього М. Гоголю треба було обійняти посаду в Київському університеті на кафедрі історії та кафедрі словесності. 25 травня 1833 року

Гоголь писав Пушкіну: «Я восхищаюсь заранее, когда воображу, как закипят труды мои в Киеве... Там кончу я историю Украины и юга России и напишу всеобщую историю, которой, в настоящем виде ее, до сих пор, к сожалению, не только на Руси, но даже и в Европе нет» [5, с. 161]. М. Гоголю не судилося працювати в Києві, але образ України та її історичного минулого жив у його свідомості. З України М. Гоголь привіз у Петербург нові легенди, пісні, малоросійські історії.

Історичні студії, які він розпочав у Києві, продовжилися в Петербурзі. Відомо, що М. Гоголь викладав історію середніх віків на філологічному відділенні Санкт-Петербурзького університету в 1834-1835 рр. Хоча як викладач М. Гоголь не мав великого успіху серед студентів, чимало своїх лекцій з історії він згодом опублікував окремо, вони вплинули й на деякі його художні твори. В «Отчете по Санктпетербургскому учебному округу за 1835 год» повідомлялося, що ад'юнкт по кафедрі історії Гоголь-Яновський узявся написати історію середніх віків, яка буде складатися з 8 чи 9 томів і що перші три томи вийдуть наступного року, крім того, він готує до видання «Історію малоросіян» про дух і характер поезії слов'янських народів. Стаття «Погляд на утворення Малоросії» була задумана ним як початок великої праці про історію Малоросії. У статті «Про малоросійські народні пісні» М. Гоголь утверджував думку про те, що у фолькорі знайшла відбиток жива і яскрава історія народу.

В одній із лекцій, яку М. Гоголь читав у присутності О. Пушкіна та В. Жуковського, він говорив про великих митців, котрі поєднали в собі якості філософа, поета та історика. Саме такі поети, на думку М. Гоголя, «выпытали природу человека, проникли минувшее и прозрели будущее, которых глагол слышится всем народам», «они – великие жрецы», «ведатели глубины человеческого сердца» [7, с. 317]. Таким поетом з поглядом філософа та історика прагнув бути він сам.

Цікавим є лист М. Гоголя до М. Погодіна від 6 грудня 1835 року, в якому письменник відзначає ті зрушення, що відбулися в його свідомості за період викладання в університеті: «Я расплевался с университетом, и через месяц опять беззаботный козак.

Неузнанный я взшел на кафедру и неузнанный схожу с нее. Но в эти полтора года – годы моего бесславия, потому что общее мнение говорит, что я не за свое дело взялся, – в эти полтора года я много вынес оттуда и прибавил в сокровищницу души. Уже не детские мысли, не ограниченный прежний круг моих сведений, но высокие, исполненные истины и ужасающего величия мысли волновали меня...» [3, с. 230]. Звернімо увагу на словосполучення «беззаботный козак», воно не випадково з'явилося в листі М. Гоголя, адже саме тоді він активно цікавився історією українського козацтва.

Що ж відбулося за той період, поки М. Гоголь викладав в університеті? Чим поповнилася скарбниця його душі? І які високі думки й істини хвилювали його?.. Влітку 1834 року письменник повідомив М. Максимовичу: «Я тружусь как лошадь, чувствуя, что это последний год, но только не над казенною работою, т.е. не над лекциями, которые у нас до сих пор еще не начались, но над собственно своими вещами» [7, с. 319]. Через два місяці отримали цензурний дозвіл «Арабески», а ще через кілька тижнів – «Миргород». Отже, ці книги вийшли 1835 року, і всім стало зрозуміло, над чим так багато працював М. Гоголь і що так хвилювало його. Це був новий злет таланту митця.

До збірки «Миргород» 1835 року ввійшли повісті «Тарас Бульба», «Повість про те, як посварилися Иван Иванович з Иваном Нікіфоровичем», «Вій», «Старосвітські поміщики». Наприкінці березня 1835 року через міністра народної освіти Уварова М. Гоголь презентував «миргородські» повісті «Старосвітські поміщики» і «Тараса Бульбу» імператору Миколі I. Через деякий час (у 1837 р.) письменник попросив В. Жуковського знову звернути увагу царя саме на ці твори, що свідчить про те, якого великого значення надавав М. Гоголь цим повістям. Повісті викликали інтерес і в сучасників митця. Коли ще в лютому 1835 року до Петербурга приїхав М. Погодін, М. Гоголь познайомив його зі своїми новими збірками, а той із захопленням написав про них у журналі «Московский наблюдатель»: «На днях вы получите его Миргород и должны будете поклониться этим повестям, со всеми нашими повествователями без исключения, стихотворными и прозаическими. Вот рассказ, вот живость, вот поэзия, истина, мера! Вы прочтете там повесть «Старосветские помещики». Старик со старухою жили да были, кушали да пили, и умерли обыкновенною смертию, вот все ее содержание, но сердцем вашим овладеет такое уныние, когда вы закроете книгу... Прекрасная идиллия и элегия. А «Тарас Бульба»! Как описаны там козаки, казачки, их набеги, Запорожье, степи. Какое разнообразие! Какая поэзия! Какая верность в изображении характеров! Сколько смешного и сколько высокого, трагического! О! На горизонте русской словесности восходит новое светило, и я рад поклониться ему в числе первых» [8, с. 445]. М. Погодін відзначив у таланті М. Гоголя не тільки «живость», але й «меру», не тільки «смешное», але й «высокое», «трагическое», а саму повість «Тарас Бульба» називає «поэзией».

В. Белінський у статті «Про російську повість і повісті п. Гоголя» (1835) теж називає «Тараса Бульбу» епопеєю: «...эта дивная эпопея, написанная кистью смелою и широкою, этот резкий очерк героической жизни младенчествующего народа, эта огромная картина в тесных рамках, достойная Гомера. Бульба – герой, Бульба – человек с железным характером, железною волею: описывая подвиги его кровавой мести, автор возвышается до лиризма и в то же время делается драматиком в высочайшей степени, и все это не мешает ему по местам смешить вас своим героем» [4, с. 27].

Отже, вже сучасники помітили, що М. Гоголь навіть у першій редакції «Тараса Бульби» прагнув створити епічну поезію на зразок поем Гомера «Іліада» та «Одіссея» або на зразок середньовічного героїчного епосу (тут відчувається глибоке знання письменником середньовічної європейської історії, яку він викладав в університеті).

Пізніше, в 1842 році, була створена друга редакція «Тараса Бульби», але епічний погляд М. Гоголя тут не тільки не зникає, а й значно поглиблюється. Що ж вплинуло на це? Щоб зрозуміти причини повернення письменника до свого твору, треба згадати умови, за яких була переписана повість «Тарас Бульба».

Із червня 1842-го року розпочався найтриваліший період перебування М. Гоголя за кордоном. Після виходу першого тому «Мертвих душ» і неоднозначних відгуків про поему письменник знову прагнув потрапити в Рим, щоб продовжити своє творіння. Там він зустрічався із В. Жуковським, котрий, до речі, перекладав тоді «Одіссею» Гомера, і М. Гоголь прекрасно знав про це, деякий час живучи на квартирі поета-перекладача. Більше того – він розглядав і свою творчу діяльність як своєрідне змагання із В. Жуковським. У квартирі М. Гоголя і М. Язикова в Римі збиралися російські художники та літератори, котрі жили тоді в Італії. Серед них був Олександр Іванов, з яким Гоголя єднали духовні шукання. Приходив на ці зустрічі й Григорій Павлович Галаган (маєток Галаганів був розташований неподалік від Василівки). Г. Галаган із М. Гоголем обговорювали сучасний стан народу і суспільства. Разом із О. Смирновою-Россет Гоголь бував у майстерні художника О. Іванова, а також на віллі княгині З. Волконської в Римі, яку називали „малим Ватиканом”, оскільки господиня переймалася релігійними шуканнями, згодом вона перейшла в католицизм, в її домі бували представники духовенства, а також відомі культурні діячі того часу, в тому числі В. Жуковський, П. В'яземський, К. Брюллов і М. Гоголь. Одного разу на віллі З. Волконської було влаштовано читання п'єси Гоголя „Ревізор” на користь українського художника Івана Шаповалова, котрий потерпав від злиднів.

У Рим М. Гоголю надіслали брошуру К.С. Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова или Мертвые души» (1842). Костянтин Аксаков – син Сергія Аксакова, у маєтку якого в Абрамцево неподалік від Москви М. Гоголь любив бувати, там він читав «Мертві душі». Тісні зв'язки із сімейством Аксакових зігривали письменника у найтяжчі для нього роки. К. Аксаков із захопленням відгукнувся на перший том «Мертвих душ». І хоча його емоційний відгук сам М. Гоголь сприйняв досить стримано (він не любив, щоб його хвалили, до того ж твір був ще не завершений, тому зарано було давати остаточні оцінки), К. Аксаков мав рацію. Його батько Сергій Аксаков підтримав сина: «Вы знаете, милый друг, что я не допустил бы Константина печатать восторженный вздор; напротив, эта статья указывает истинную точку, с которой надобно смотреть на ваше творение...» [1, с. 159]. К. Аксаков писав про те, що в «Мертвих душах» простежується відродження «древнего эпического созерцания», а це означає – широту, багатогранність зображення. «В поэме Гоголя является нам тот древний, гомеровский эпос; в ней возникает вновь его важный характер, его достоинство и широкообъемлющий размер» [4, с. 40]. К. Аксаков відзначив, що в поемі «Мертві душі» виявилися деякі особливості «Іліади», зокрема порівняння будь-якого предмета чи явища із власним життям і життям читачів. Ці переходи робили епос Гомера напрочуд сучасним, такий напрям обрав і Гоголь. Крім того, К. Аксаков підкреслив по-

вноту й конкретність зображення дійсності. «Да, очень у немногих: только у Гомера и Шекспира мы встречаем то же; только Гомер, Шекспир и Гоголь обладают этой тайной искусства...» [4, с. 46]. Звісно, сучасник М. Гоголя значно перебільшував значення поеми письменника, але разом з тим він напрочуд точно зрозумів своєрідність художнього підходу митця в «Мертвих душах». К. Аксаков чітко визначив і витоки епічного погляду М. Гоголя в поемі «Мертві душі»: «Еще одно обстоятельство сопряжено с явлением Гоголя: он из Малороссии. Глубоко в ней лежащий, художественный ее характер высказывается в ее многочисленных, мягких звуками песнях, живых и нежных, округленных в своих размерах; не таков характер великорусской песни... Теперь, с Гоголем, обозначился художественный характер Малороссии, из ее прекрасных малороссийских песен, ее прекрасного художественного начала, возник наконец русский гений... новый элемент искусства втек широко в жизнь искусства в России» [4, с. 47].

Під час роботи над «Мертвими душами» в Римі М. Гоголь сів переписувати повість «Тарас Бульба». Історія про запорожців знову й знову хвилювала уяву митця, особливо коли він був віддалений від батьківщини. М. Гоголь перечитує українські пісні, зібрані Михайлом Максимовичем, „Історію русів” Г. Кониського, „Опис України” Боплана. Між «Мертвими душами» й «Тарасом Бульбою» існує глибокий внутрішній зв'язок. У них виявився епічний погляд М. Гоголя на дійсність, а тому ще сучасники, зокрема С. Аксаков, відзначили, що «Мертві душі» й «Тарас Бульба» продовжували традиції епічних поем Гомера і Данте й резонували між собою.

У 1842 році М. Гоголь переписав майже всю повість «Тарас Бульба», залишив він майже незмінною першу главу, яка дуже сподобалась ще в 1835 році О. Пушкіну, він назвав її гідною В. Скотта, маючи на увазі, що історія показана М. Гоголем «одомашненою» у побуті, сімейних стосунках, звичаях запорожців. Про перероблену повість «Тарас Бульба» В. Белінський писав: «Но зачем же забывают, что тот же Гоголь написал «Тараса Бульбу», поэму, герои и второстепенные действующие лица которой – характеры высоко трагические? И между тем видно, что поэма эта написана тою же рукою, которою писаны «Ревизор» и «Мертвые души». В ней является та особенность, которая принадлежит только таланту Гоголя» [6, с. 300]. Особливість, про яку йдеться у висловлюванні В. Белінського, гарно пояснив сам М. Гоголь в «Авторській сповіді» – це поєднання «сили сміху» й «ліричної сили».

Спробуємо поглянути на повість «Тарас Бульба» з позиції традицій давніх епічних поем. Широту, багатогранність, пластичність характерів, що виявилися в поемах Гомера, ми знайдемо і в повісті М. Гоголя. Крім того, для античного світосприйняття напрочуд важливим було зображення історії в її конкретності, матеріальності. Те саме виявляється і в гоголівському творі, який неначе «оживлює» історію в конкретних образах. Антична золота «міра», золота «середина» присутня в композиції повісті «Тарас Бульба», причому тут золотою «серединою» є Русь, віра, народ. Стосовно цих понять формуються оцінки вчинків героїв.

У повісті знаходимо й риси середньовічного героїчного епосу, зокрема епосу лицарського. У зображенні Андрія акцентовано лицарські мотиви. Його обличчя змальовано як «свежее, кипящее здоровьем и юностью, прекрасное лицо рыцаря». В образі Андрія підкреслюється морально-етичний компонент лицарства – служіння прекрасній дамі, заради якої він готовий на все. Мотиви лицарства простежуються і

в зображенні козаків-запорозжців. Як і в герої середньовічного героїчного епосу, вони захищають свою землю й свою віру. Вся гама складних релігійних почуттів представлена в повісті «Тарас Бульба». Тема віри й боротьби за віру зближує повість із творами середньовічного героїчного епосу.

Утім, козаки уявляються М. Гоголю тепер уже не лише лицарями, а народом – прообразом тієї єдиної маси, якою б хотів бачити народ автор „Мертвих душ”. Якщо в „Мертвих душах” єдиним пророком і героєм, котрий збирає сили нації, є Гоголь, то в новій редакції „Тараса Бульби” цю роль бере на себе старий Тарас. Він не просто просить перед своїм смертним часом товаришів „погуляти хорошенько”, як він це робив раніше, але звертається до них неначе Нестор-літописець. У фіналі повісті, переписаному в Римі, Тарас у полум’ї вогнища кричить: «Постойте же, придет время, будет время, узнаете вы, что такое православная русская вера! Уже и теперь чувят дальние и близкие народы: подымается из Русской земли свой царь, и не будет в мире силы, которая бы не покори-лась ему!..» [2, с. 284]. Це був натяк на події 1612 року, коли перед загрозою польської навали і внутрішніх чвар Русь збрала нарешті сили й пішла на ворога. Саме всередині цієї доби, а точніше часу, що передував їй, бачить Гоголь тепер свого „Тараса Бульбу”.

У редакції „Миргорода” Тарас Бульба любив хорошу бійку, а в новій редакції він ставиться до слова, як до дії. Палкі промови Тараса – гімни на честь товариства, братства, гімни на честь широкої слов’янської душі – належать не стільки героєві, скільки самому М. Гоголю, котрий і на чужині серцем був із батьківщиною.

Тарас Бульба у збірці «Миргород» – тиран у сім’ї і тиран у війську, він їде на Січ, щоб відчутти свято бійки. В усьому проглядається нестримна пристрасть, любов до битви заради битви, стихія вільного гуляння. Новий Тарас у Гоголя – це той самий Тарас, але він уже набрався розуму, мудрості, у його сивій голові живе тепер досвід поколінь, до того ж він наділений автором великим красномовством. Він, як Ахілл у Гомера, звертається до свого війська. Таким уявлявся Ахілл сучасності М. Гоголю.

Разом з тим М. Гоголь не ідеалізує козаків. Він розуміє, що всі біди й негаразди Січі – від невлаштованості й відсутності порядку, від того, що козаки свавільні й нестримні, що вони не мали ще тієї монолітності, яка б могла з’єднати їх назавжди. Утім, Січ об’єднує почуття спільного лиха і спільного болю. А якщо народ має спільну мету, пише Гоголь, він – народ. Цією метою і переймається старий Тарас: «Так, стало быть, следует, чтобы про-падала даром козацкая сила, чтобы человек сгинул, как собака без доброго дела, чтобы ни отчизне, ни всему христианству не было без него никакой пользы? Так на что же мы живем, на какого черта мы живем?» [2, с. 282].

Цих слів не було в редакції „Миргорода”. Там про справу, що була б корисною для вітчизни й усього християнського світу, не було й мови. Там була війна, битва, переслідування татарина, помста ляхові. Там ідея слабо проглядала крізь хаос, і хаос був предметом захоплення. В новій редакції повісті „Тарас Бульба” цей хаос уже не тішить Гоголя. Він поетизує велику справу Січі – коли Січ перетворюється на єдину й розумну силу.

Гоголь вірить у чарівну, магічну силу слова, воно перетворює козаків, воно здатне зібрати розгублену масу й зробити її народом.

Військо мислить і говорить як одна людина. «И все, как будто сговорившись, мах-нули в одно время рукою... и все, что ни было старого и молодого, выпило за веру... И все козаки, до последнего в поле, выпили последний глоток» [2, с. 283].

Це єдине почуття змінює козаків, і воно робить із ними те, що не може з ними зробити ані жах, ані бажання поживи. Немає переживання, сильнішого за віру і за патріотизм, підкреслює Гоголь.

Історія, про яку розповідав Гоголь у редакції 1835 року, була історією сім'ї, доля Тараса і синів виставлялася на перший план. А в новій редакції з'являється ідея сім'ї-народу, недаремно козаки називають Тараса батьком, як Остап і Андрій. Уся Січ для козаків – одна велика сім'я, і в редакції 1842 року вона поповнюється новими іменами – Кукубенко, Степан Гуска, Бородатий, Балабан, Мосій Шило та інші. Якщо в першій редакції козаки-запорожці гинули на полі битви безіменними, то в новій редакції у кожного з'являється своє ім'я і кожному дається хвилинка на останнє слово.

„Тарас Бульба” – найбільш історичний твір М. Гоголя. Письменник залишився вірним духу історії, поставивши в центрі оповіді народ. Але разом з тим це і дуже особистісний твір митця, бо в повість він вклав самого себе – кров роду Гоголів, які мали славне минуле, а потім стали поміщиками і священиками. Гоголь не мислив себе без історичної пам'яті, вона жила не тільки його натхнення, але і його дух. Тому автор відчуває себе кровно причетним до тих подій, про які йдеться у творі. І Гоголь бере на себе відповідальність і за те, що відбувається в сучасній історії, тому в „Мертвих душах” він мріє про нове відродження не тільки кожної окремої душі, а й про відродження нації.

Гоголь і сам не знав до кінця, до якого доленосного відкриття від дійде в результаті роботи над поемою „Мертві душі”. Утім, йому був зрозумілий загальний напрям, який читач відчув у „Тарасі Бульбі”, – це воскресіння й об'єднання народу заради великої мети.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Аксаков С.Т. Собр. соч.: В 3-х тт. / С.Т. Аксаков. – М. : Художественная литература, 1986. – Т. 3. – 480 с.
2. Гоголь Н. Избранное / Н. Гоголь. – М. : Просвещение, 1986. – 400 с.
3. Гоголь без глянца / [сост., вступ. ст. П. Фокина]. – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2008. – 430 с.
4. Гоголь в русской литературной критике: Антология. – М. : Фортуна ЭЛ, 2008. – С. 16-36.
5. Вересаев В.В. Гоголь в жизни: Сист. свод подлин. Свидетельств современников / В.В. Вересаев. – Х. : Прапор, 1990. – 680 с.
6. Золотусский И. Гоголь / И. Золотусский. – М. : Молодая гвардия, 2007. – 484 с.
7. Манн Ю. Гоголь. Труды и дни: 1809-1845 / Ю. Манн. – М. : Аспект Пресс, 2004. – 813 с.
8. Московский наблюдатель. – 1835. – Ч. 1. – Кн. 2. – 165 с.



*Ольга Николенко*

#### ЭПИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД Н. ГОГОЛЯ В ПОВЕСТИ «ТАРАС БУЛЬБА»

В статье рассматриваются эпические традиции, которые проявились в повести Н. Гоголя „Тарас Бульба”. Автор анализирует две редакции произведения – 1835 и 1842 годов, устанавливает сходство и отличие между ними, а также с античным и средневековым эпосом. Повесть Н. Гоголя „Тарас Бульба” исследуется в тесной взаимосвязи с поэмой „Мертвые души”. Основное внимание уделено идейно-образной структуре „Тараса Бульбы”, жанровому и стилевому содержанию повести.

*Ключевые слова: эпос, жанровое содержание, повесть, традиция.*

*Olga Nikolenko*

#### THE EPIC VIEW OF N.GOGOL IN THE STORY “TARAS BULBA”

The article deals with the epic traditions in “Taras Bulba” by N.Gogol. Two editions of this artistic work of 1835 and 1842 are analysed. The similarity and differences between two editions are studied as well as between ancient and Medieval epos. “Taras Bulba” by N.Gogol is studied in the comparison with “Dead Souls”. The main attention is paid to the images of “Taras Bulba” and the ganre and style of the artistic work.

*Key words: epos, the content of ganre, story, tradition.*

ЗИНАИДА НАЕНКО, МИХАИЛ НАЕНКО  
(Киев)

**“ТЕНИ ЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ”  
М. КОЦЮБИНСКОГО  
И С. ПАРАДЖАНОВА:  
ЛИТЕРАТУРНАЯ ОСНОВА  
И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ВЕРСИЯ**

*Ключевые слова: литература, киноверсия, художественный образ, неоромантизм, импрессионизм, модернизм, шестидесятники.*

Рубеж XIX-XX веков в славянских литературах принято называть «серебряным». «Золото», мол, осталось там, где Пушкин, Мицкевич, Гоголь, Шевченко... Но для украинской тот рубеж в определённом смысле был продолжением «золотого». Именно тогда (фактически – в первое десятилетие XX-го века) она обогатилась тремя художественными шедеврами, ставшими впоследствии благодатным материалом для всех изящных искусств: театра, балета, живописи, скульптуры, кинематографии. Имеются в виду повесть О. Кобылянской “*В воскресенье утром зелье собирала*” (1909), драма-феерия Леси Украинки “*Лесная песня*” (1912) и повесть М. Коцюбинского “*Тени забытых предков*” (1911). Всё это – произведения неоромантизма или импрессионизма, которые (да ещё экспрессионизм В. Стефаника) были самыми мощными стилевыми течениями в украинском модернизме периода его становления. Повесть М. Коцюбинского, в частности, сразу же обратила на себя внимание российских писателей: М. Горький предлагал свою помощь в авторизованном переводе её на русский язык (об этом М. Коцюбинский сообщал в письме к жене в 1912 г.), а сам перевод повести (автор перевода – Ф. Волховский) напечатан в российском журнале “*Заветы*” (1912, кн. 1, 2, 3) в тот же год, что и публикация её в Украине в “*Литературно-научовому віснику*”, 1912, кн. 1, 2 [7, с. 473]. И романтизм, и неоромантизм (да ещё с импрессионистическими или экспрессионистическими «добавками») являются очень сложными стилями и для перевода на другие языки, и для воплощения их средствами смежных искусств. Гоголевского “*Тараса Бульбу*”, например, А. Довженко пытался экранизировать ещё в 1940 году (существует даже написанный им фактически режиссёрский сценарий), С. Бондарчук – через 30 лет (в обоих случаях запретительная карта ложилась якобы на антипольские мотивы в повести, которые, если судить трезво, по-научному, были у Гоголя не идеологическим, а чисто художественным приёмом), но осуществился этот замысел только в настоящее время режиссером Бортко, который (замысел), конечно, никак не заменяет того, что могли бы сделать А. Довженко или С. Бондарчук; не тот калибр таланта...

“*Тени забытых предков*” удалось переложить на язык кино на последнем этапе украинского неоромантизма-модернизма, точнее – в годы шестидесятництва. В 1965 году эту работу выполнили известные в кино советского периода режиссёр С. Параджанов и оператор Ю. Ильенко, которые вдохнули в повесть М. Коцюбинского поистине новую

жизнь. В зарубежном прокате (в частности – во Франции) фильм шёл под другим названием – “*Огненные кони*”; оно (другое название) появилось благодаря чисто кинематографической находке оператора и режиссёра (о чём – ниже). Здесь следует указать на сам факт гениального кинопрочтения литературного материала: кинофильм (снят по повести) явил целую эпоху в отечественном (а отчасти – и в зарубежном) кино, которая, с одной стороны, возродила традицию поэтического киноромантизма Довженко, с другой – утвердила доминанту авторского чувства и веру в силу зрительского образа, а с третьей – активизировала антисоветское диссидентство не только среди творческой интеллигенции в Украине, но и во всем тогдашнем СССР. Именно во время презентации фильма в Киеве прозвучали публичные протесты против начавшихся в середине 60-х годов арестов творческой интеллигенции (причастны к тем протестам были арестованные впоследствии критик И. Дзюба, поэт В. Стус, журналист В. Чорновил и др.), после чего фильм в СССР лёг на полку запрещённых почти на 20 лет. Режиссёр С. Параджанов вскоре тоже оказался за решёткой (1973-1977); обвинения ему предъявлялись самые невероятные, вплоть до увлечения нетрадиционной ориентацией, но на самом деле имелась в виду талантливая работа его над кинофильмом, который имел за рубежом неслыханный успех. Он получил наибольшее за годы СССР количество наград международного уровня: в частности, приз ФИПРЕССИ «За цвет, свет и спецэффекты» и «Серебряный южный крест» на Международном кинофестивале в Мар-дель-Плата, кубок Международного кинофестиваля в Риме, премию Британской киноакадемии за лучший иностранный фильм, золотую медаль Международного кинофестиваля в Салониках и др. Талантливые успехи, да ещё и художников из национальных периферий, советской властью, как известно, никогда не поощрялись. Доходило иногда до карательных мелочей: режиссёру, редактору и директору фильма объявлялись выговора за нарушение трудовой дисциплины и затягивание сроков работы ещё во время съёмок, киногруппу сознательно обеспечивали чисто совковой киноплёнкой со слабой чувствительностью, а после запрещения фильма (в конце 60-х) в «Кинословаре», изданном через 20 лет после выхода “*Теней...*” на экран, даже не упоминались ни такое понятие, как поэтическое кино, ни сам фильм. Не упоминали его и в дни празднования 50-летия киностудии имени А. Довженко в 1978 г., на которой он создавался. Думал ли классик украинской литературы М. Коцюбинский, что через каких-нибудь полвека после своей смерти его произведение станет причиной столь агрессивных репрессий против искусства и его создателей?

Повесть М. Коцюбинского, казалось, не несла в себе никакой идеологической крамолы; в ней речь шла о мифическом сознании карпатских гуцулов-украинцев, об их трудном (подчас – на грани смерти) выживании в условиях борьбы с суровой природой, с архаическим бытом, с языческими моральями. Прозаик не рассказал, а пропел в повести удивительную легенду о любви гуцульских Ромео и Джульетты (Ивана Палийчука и Марички Гутэнюк), а кинорежиссёр с оператором положили эту легенду на очень чувствительные ноты кинематографа; они увидели в любви и смерти героев фильма бессмертие самых глубоких чувств человеческих, представив их художественными средствами зрительного ряда как торжество добра над любым злом. Современный исследователь специфики кино Лариса Брюховецкая так пишет о философской концепции фильма: «...Извечный труд души, извечный поиск единства

человеческих душ, единства их с природой, то, к чему уже осознанно на искалеченной цивилизацией Земле порываются ныне её обитатели» [2, с. 40].

Повесть М. Коцюбинского очень кинематографична сама по себе: и во многих пейзажных зарисовках, и в словесных орнаментах, и особенно – в изображении конфликтных ситуаций, которые для мастеров кино были очень благодатным творческим материалом. С. Параджанов это увидел сразу по прочтении повести, хотя в трёх предыдущих своих фильмах он был вообще далёк от украинской проблематики, от модернистской стихии. Сработало, очевидно, генетическое родство режиссёра с психологией горных жителей; у всех горцев (из которых вышел С. Параджанов) она в принципе одинакова: что на Кавказе, что в Карпатах. Оставалось решить лишь проблему оператора: кто из шестидесятников сможет сделать кинокамеру темпераментной, как характер горцев, и кто сможет увидеть и передать на экране все цвета горной радуги? После чисто киношных пристрелок, остановка была сделана на личности Юрия Ильенко. Случай иногда играет не менее важную роль, чем закономерность; на первую встречу с Параджановым Ильенко пришёл со своей женой, актрисой Ларисой Кадочниковой. Режиссёр буквально заорал: так вот же не только оператор, но и исполнительница главной женской роли в фильме, роли Марички Гутэнюк! А с заглавной мужской ролью уже, кажется, было определено: конкурентов Ивану Миколайчуку, в то время очень молодому артисту, но впоследствии и талантливому режиссёру, не оказалось. Он, как и Параджанов, тоже был из стихии гор, хотя и не чисто карпатских, а близлежащих, буковинских.

Режиссёр и оператор, что стало впоследствии явным, характерами не совпадали: первый – вдумчивый, иногда с эпическим спокойствием философ, а второй – озорной и вспыльчивый, как динамит Нобеля. Во время споров, в принципе – творческих, доходило во время работы даже до дуэли; невероятно, но факт: Параджанов и Ильенко уже готовы были стреляться гуцульскими боевыми пистолетами. Помешало половодье: оно за одну ночь снесло мост, на котором должна была состояться дуэль. Секундантом, кстати, у Ильенко был директор киностудии имени А. Довженко Цвиркунов, а у Параджанова – вся режиссёрская группа фильма. Смирились, когда пересмотрели первую порцию проявленной плёнки. Обнялись, поцеловались и... продолжили, как вспоминает Ю. Ильенко, драться за каждый кадр фильма. Потому что чувствовали: рождается новая киноформа. А новое в искусстве без драк, как известно, ещё никогда не появлялось [8, с. 132-133].

На постоянное состязание режиссёра и оператора настраивало в определённом смысле и содержание экранизированной повести М. Коцюбинского. Она преисполнена не только идиллических пейзажей и нежной любви главных героев; в ней очень много борьбы за элементарное существование человека, борьбы нравов, борьбы родов (как известных в классическом искусстве Монтекки и Капулетти), борьбы между разделённой и неразделённой любовью. Первый сценарист фильма (известный прозаик И. Чэндэй) предложил было сочинение... о классовой борьбе среди гуцулов в духе чистейшего в те времена социалистического реализма. Это было, конечно, издевательством над искусством, и режиссёр с оператором примирились временно лишь тогда, когда предложенный сценарий выбросили в урну и условились снимать кино с чистого листа, т. е. – по повести М. Коцюбинского [4, с. 82]. А в ней, как было сказано,

много борьбы, но борьбы художественной; она нужна была неоромантику и импрессионисту Коцюбинскому для того, чтобы осуществить главный замысел модернизма: показать продвижение человека к апокалипсису, к катастрофе. Вот почему в повести (непонятно для Ивана и Марички – почему?) дают (в начале повести) один другому между глаз главы их родов (Гутенюк и Палийчук), а под конец произведения уже сам Иван (после гибели Марички он женится на немилой ему Палагне) рубит топором (*барткой* по-гуцульски) любовника Палагны Юру. И первый, и последний эпизоды – это сплошная кровь. Вот первый: ...*Тато* (Палийчук – авт.) *розмахнув бартку і вдарив плазом комусь по чолі, з якого бризнула кров, заляля лице, сорочку та пишній кептар* [6, с. 146]. Второй: Иван и Юра *посліпли обоє од хвилі гарячої крові, що заливала їм очі... Вони танцювали смертельний танець, оті червоні маски, з яких парувала гаряча кров* [6, с. 179]. Как передать на экране эту кровь? Натуральной крови, которая течёт по лицу и одежде, для кинематографа недостаточно, и потому оператор предлагает... *огненные кони*. Режиссер не сразу понял, что имеется в виду. Оператору пришлось объяснять: нужна в фильме не кровь, а образ крови. Пошли на ипподром, срисовали летящих коней, а они потом (в кинокадре) вылетают из красного пятна крови (оно расплзлось на весь экран), когда Гутенюк рубит лицо Иванова отца. Эта операторская находка и дала фильму новое название в зарубежном прокате – “*Огненные кони*”. Нам этот образ врезался в память настолько (презентация фильма совпала с нашим обучением на последнем и предпоследнем курсе университета), что через сорок лет я (Наенко М.К.) использовал его (по согласованию с оператором Ю. Ильенко) для графического оформления своей книги «Художественная литература Украины» (2008). Мне показалось, что в этом образе – вся история украинской литературы: её рубили сотни лет, но она периодически возрождалась и мчалась в будущее, словно огненная тройка лошадей.

Подобных операторских находок (подкреплённых тонкой работой замечательного художника Георгия Якутовича и композитора Мирослава Скорика) в фильме очень много: кадры в нём – в постоянном движении, цвет их почти всегда совпадает с психологическим настроением сюжета, а музыкальное сопровождение, сотканное из гуцульских народных мелодий, не «накладывается» на них, а органически из них вырастает. Имеем тот случай, о котором мечтал А. Довженко: цвет в фильме должен занимать место между словом и музыкой. В достижении этого немалую роль сыграли чисто технические изобретения 60-х годов: кинокамера из штатива почти целиком перешла в руки оператора, для работы с ней он конструировал всевозможные краны, летал на вертолёте и т. д. Для того времени всё это было необычным и почти шокирующим. Югославские операторы, просмотрев фильм, заявили, что таких чудес в своей жизни они никогда не видели, польских потрясло удивительное сочетание возможностей широкого экрана и стереофонического звука, а американский киновед Тимоти В. Джонсон заметил, что создатели фильма сумели изобразить то, что абсолютно неподвластно чисто словесному изображению [2, с. 39, 42, 49].

Речь шла как будто бы о внешней эстетизации киноискусства. Оператор Ю. Ильенко в одном из интервью подчеркнул, что она (эстетизация) была не ахти каким откровением лично его и режиссёра С. Параджанова. Она базировалась на уже существующих открытиях советских операторов – Урусевского, Волчека, Екельчика,

Демуцкого и, конечно же, Анатолия Дмитриевича Головни... В шутку я (Ю. Ильенко) придумал для себя такую классификацию: в творчестве есть открытия, но есть и закрытия. Лично для оператора это было закрытие, т. е. обобщение ранее известного [5]. Возникает лишь вопрос, благодаря чему стало возможным это обобщение и почему оно так шокировало советских чиновников от кино?

М. Коцюбинский создавал *“Тени забытых предков”* в тот период модернизма, когда главный его тезис об апокалипсисе (или катастрофе) существовал только теоретически. Героиня повести О. Кобылянской *“В воскресенье утром зелье собирала”* убивает своего предателя-любимого путём отравления, гибнет героиня Леси Украинки в *“Лесной песне”* потому, что ей тоже изменил любимый человек, а Иван в *“Тенях забытых предков”* гибнет от того, что ему просто нет жизни без любимой Марички. Всё это символизировало приближение катастрофы, но украинским ранним модернистам представлялось в виде сказки, легенды, мифа. Даже похорон Ивана передан в повести М. Коцюбинского как какая-то сказка: плач за погибшим перерастает во всеобщее веселье и любовные игры односельчан. *“Про тіло забули, – читаем в повести. – Тільки три баби лишилися при нім та скорботно дивилися скляними очима, як по жовтім застиглім обличчі лазила муха.*

*Молодиці липли до гри. З очима, в яких ще не встигло згаснуть смертельне світло і затертись образ мерця, вони охоче йшли цілуватись, байдужі до (своїх – авт.) чоловіків, які так само обіймали та тулили чужих жінок.*

*Дзвінки поцілунки лунали по хаті і сплітались з плачем сумної трембіти, що все ознаймляла далекі гори про смерть на самотній кичері“ [6, с. 190].*

Всё это, напоминая, воспринималось как сказка, как только теоретическое предчувствие какой-то катастрофы. Но вот в 20-30-х годах XX века эта катастрофа стала практической явью: расстреляно или доведено до гибели в советских концлагерях целое поколение писателей, художников, кинематографистов. Двумя голодоморами истреблено всё, имеющее хозяйскую жилку, сельское население. И в обычной жизни, и в искусстве говорить об этом запрещалось. Только в 60-х годах (во времена так называемой хрущёвской оттепели) появилась некая возможность о чём-то сказать, но не прямо, а преимущественно языком искусства. Фильм *“Тени забытых предков”* использовал именно такой язык. Повесть украинского классика открыла пространство для эстетической дерзости молодых киномастеров; почти интуитивно они пришли к новеллистической композиции фильма (это было изобретением ещё «старого» романтизма – новеллистические «Мёртвые души» Н. Гоголя, вставные новеллы в романах Ф. Достоевского и др.); эстетизация, визуальное превращение природы и человека в повести, а затем – средствами кино, демонстрировали неприятие плоской, как мычание, действительности. Особенно раздражали советских чиновников от кино акценты на возможном преодолении апокалипсиса. В финале фильма С. Параджанова и Ю. Ильенко, как и в повести М. Коцюбинского, есть упоминаемый карнавал во время похорон Ивана и – рыдание трембит, но кроме них – из каждого оконного стёклышка в фильме смотрели в зал на зрителей четверо... радостных и задумчивых детских личика. Их взгляды источали вопросительную надежду на лучшее будущее человечества, которое, оказывается, может наступить не только по указанию тогдашних партийных властей, но и прийти естественным, чисто человеческим путём... Об

этом свидетельствовала и главная метафора повести М. Коцюбинского, которому удалось достичь самой высокой вершины искусства: на ней (как заметил в своё время Э.-М. Рильке) смерть (всем смертям на зло!) равняется жизни, а жизнь – смерти. Для советского строя это была невообразимая крамола; ведь он воспринимал смерть как только борьбу со всем негодным ему...

И ещё одно, последнее, замечание. Фильм подтвердил вечную молодость романтизма, который характерен для украинского (и не только!) художественного мышления и который способен (оказывается) к возрождению на разных этапах эстетического развития человека и в разных видах искусства. Не случайно ведь М. Горький в своих воспоминаниях о М. Коцюбинском подчеркнул следующую его (Коцюбинского) мысль: романтизм – наиболее человеческое чувство; он преувеличивает, конечно, но преувеличивает именно добрые начала в человеке и свидетельствует о том, как велика жажда добра в людях [6, с. 103]. М. Горький с М. Коцюбинским «не знали», конечно, что речь шла не о «старом» романтизме, а о «новом» (неоромантизме), который был одним из художественных стилей раннего модернизма; также шестидесятники не всегда осознавали, что возрождают неоромантизм в качестве стиля на последнем этапе модернизма. Всё это делалось (почти по-фрейдовски) интуитивно, подсознательно, но – верно. Современному, постмодернистскому искусству, если чего-то и недостаёт, так это – романтизма. И потому, как заметил П. Басинский, одолевает «стойкое ощущение надвигающегося (а может, уже наступившего) литературного дефолта» [1]. Но это уже тема для другого разговора.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Басинский П.* Литературный дефолт / П. Басинский // Литературная газета. – 2004. – 14-20 января.
2. *Брюховецька Л.* Кіносвіт Юрія Ілленка / Л. Брюховецька – К. : Задруга, 2006. – 288 с.
3. *Горький М.* Собр. соч. : В. 30 т. / М. Горький – М. : Худож. Лит., 1949 –Т. 14. : Повести, рассказы, очерки, заметки из дневника, воспоминания. 1921-1924. – 1951. – 332 с.
4. *Ілленко Ю.* Доповідна апостолові Петру: В 3 кн. Кн. 3 / Ю. Ілленко – Тернопіль, 2008.
5. *Ільєнко Ю.* Воображаемое інтерв'ю / Ю. Ільєнко // Искусство кино. – 1972. – № 11.
6. *Коцюбинський М.* Твори : в 6 т. / М. Коцюбинський. – К. : АН УРСР, 1961–1962. – Т.3. – 1961. – 482 с.
7. *Коцюбинський М.* Твори : в 6 т. / М. Коцюбинський. – К. : АН УРСР, 1961–1962. – Т.6. – 1962. – 492 с.
8. *Параджанов С.* Коллаж на тле автопортрета / С. Параджанов – К. ; Нижний Новгород, 2005.

*Зінаїда Наєнко, Михайло Наєнко*

«ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» М. КОЦЮБІНСЬКОГО І С. ПАРАДЖАНОВА:  
ЛІТЕРАТУРНА ОСНОВА Й КІНЕМАТОГРАФІЧНА ВЕРСІЯ

Стаття присвячена унікальному явищу в літературі і кіно XX століття: написану на початку XX ст. повість М. Коцюбинського режисер С. Параджанов екранізував у середині того ж століття і вдруге зробив її явищем світового мистецтва. Цього разу – в значно більших масштабах, які стали можливими завдяки потужному рухові в мистецтві XX ст., що дістало ім'я шістдесятництва. Автори статті зіставляють літературну основу повісті і її кінематографічну версію, знаходять у них спільне й відмінне, що зумовлене художньою специфікою двох видів мистецтв.

*Ключові слова: література, кіноверсія, художній образ, неоромантизм, імпресіонізм, модернізм, шістдесятники.*

*Zinayida Nayenko, Mikhailo Nayenko*

“TINI ZABUTYH PREDKIV” BY M.KOTSYUBYNSKY AND S.PARADZHANOV:  
ARTISTIC PLOT AND FILM VERSION

The article centers on Comparative analysis of M. Kotsubinsky's “Shadows of forgotten fathers” and S. Paradjanov's film version.

*Key words: literature, film version, neoromantism, impressionism, image, modernism, postmodernism.*



ЛЮДМИЛА ДЕРЕЗА  
(Полтава)

## **ТРАНСФОРМАЦІЯ ПРИНЦИПІВ НАРОДНОЇ КАЗКИ У „ВЕЧЕРАХ НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ” М.В. ГОГОЛЯ**

*Ключові слова: фольклорна казка, літературна казка, трансформація, мотив, синтез, оповідач, розповідач.*

Російській літературній казці доби романтизму було притаманне прагнення до оволодіння типовою для народної казки поетикою і перенесенням її на літературну основу. Цей процес здійснювався в декількох напрямках:

— *збереження* фольклорного сюжету чи окремих його мотивів. При цьому зберігалася замкнутість просторово-часових відношень, а також традиційна для чарівної казки система персонажів і казкова топіка;

— *елімінація* (відкидання) несуттєвих, з точки зору поетики романтизму, елементів чарівної казки (зачинів, кінцівок, другорядних персонажів) при збереженні її основних мотивів;

— *трансформація* окремих елементів чарівної казки (зміна композиційної структури фольклорної казки і функцій персонажів, поглиблення психологічних характеристик традиційних казкових персонажів).

Процес трансформації елементів фольклорної казки був надзвичайно продуктивним і розмаїтим, що привело не тільки до прямого використання народної творчості різними письменниками, а й насамперед до формування нового жанру – авторської казки.

Спробуємо з’ясувати, як відбився цей процес у творчості М.Гоголя, оскільки його „Вечера на хуторі близ Диканьки” є одними з найбільш цікавих з точки зору використання письменником казкової поетики.

Формування жанру літературної казки виявилось особливою сторінкою в історії освоєння казкової традиції російськими письменниками ХІХ століття. Врешті-решт це привело до появи особливої художньої форми в російській літературі (казки М. Вагнера, М. Салтикова-Щедріна). Але способи взаємозв’язку казкового фольклору і літератури цим не вичерпувалися. Паралельно зі становленням літературної казки розвивається процес уведення елементів казкового фольклору в художню тканину літературних творів, які розповідали про цілком побутові історії і звичайних людей, сучасників автора.

Народній казці властива наявність оповідача (його зазвичай називають скazitелем), який уводить слухачів у незвичайний світ, на початку казки налаштовуючи їх на сприйняття незвичайних пригод казкових персонажів, а затим повертаючи до реального світу. Процес трансформації торкнувся саме цього образу, оскільки у літературній казці є оповідач зі своїм внутрішнім світом, особливим світосприйняттям і світовідчуттям, який виявляється в різних формах.

Як відомо, оцінки гоголівських повістей були далеко не однозначними. Дехто із сучасників Гоголя сприйняв і визначив їх як помітне явище в літературі (наприклад, В. Одоєвський, М. Надеждин, О. Пушкін), інші неприяно писали про „Вечера”, висміюючи Рудого Панька за недоліки творчої фантазії (Ф. Булгарін), за зовнішнє наслідування Вальтера Скотта (М. Полевой).

Головне ж, що, власне, забезпечило успіх повістям Гоголя, можна віднайти у словах В. Белінського: „Вспомните его „Утопленницу”, его „Ночь перед рождеством” и его „Заколдованное место”, в которых народно-фантастическое так чудесно сливается в художественном произведении с народным – действительным, что оба эти элемента образуют собой конкретную поэтическую действительность, в которой никак не узнаешь, что в ней был и что сказка, но все поневоле принимаешь за был” [1, с. 509]. Інакше кажучи, критик говорить про принципово нове існування казкового жанру в творчості М. Гоголя.

Дослідники також не мають одноставної думки щодо визначення гоголівських принципів обробки фольклорного матеріалу. Дехто говорив про пряме запозичення фольклорних мотивів (Р. Чудаков) [6], інші акцентували увагу на комбінованому використанні традиційних казкових мотивів, образів, ситуацій (С. Єлеонський) [5]. Якщо повністю погоджуватися з тими чи іншими дослідниками, то навряд чи можливо говорити про новаторство Гоголя у використанні казкових традицій, і в такому сенсі Гоголь не відрізнятиметься принципово від Пушкіна і його послідовників. Новаторство Гоголя криється не в тому, що він створює власні казки (та й чи варто ці твори називати казками?), а в тому, що, говорячи словами Белінського, „бувальщина” і „казка” у гоголівських повістях мають загальний характер достовірності і розрізнити їх досить важко. Досягається це не тільки особливим ставленням Гоголя до фольклору, але й особливою позицією письменника, яка визначила структуру його повістей, про що детально йдеться у дослідженнях Г. Гуковського, А. Янушкевича, В. Виноградова [див.: 1; 4; 6; 7].

З одного боку, Гоголь виявився дуже сприйнятливим до казкової традиції, яка склалася в російській літературі того часу, сприймаючи її, з іншого боку, з оглядкою на своїх попередників. І таким чином письменник робить наступний крок у її розвитку. Він уводить казковий фольклор у реалістичний шар своєї творчості, не перетворюючи її при цьому в казкову. Казка у Гоголя проникає в живу реальну дійсність як один із своєрідних аспектів її сприйняття „племенем поющим и пляшущим”. Тому для більшості героїв „Вечеров” казка – не вимисел оповідача, а складова самого життя. Вона може ввірватися в особисту долю будь-якої людини, як вривається в долю героїв гоголівських повістей. Змішування „бувальщин і небилиць” у єдиній реалістичній оповіді забезпечується введенням оригінальної фігури персонажа-оповідача, а він у гоголівських повістях, як відомо, багатолікий.

Звернімося до першої частини „Вечеров”, де „паничу в гороховом кафтане” належать дві повісті: „Сорочинская ярмарка” и „Майская ночь”. Автор, як не важко помітити, досить уміло маніпулює мовленням свого оповідача. У багатьох сценах його роль зведена до мінімуму, і він лише короткими репліками коментує хід дії, яка розвивається самостійно. Тому оповідач опиняється у становищі спостерігача. Інакше кажучи, він відділений від того світу, який сам створює, дивлячись на нього відсторонено.

Сюжетна схема обох повістей відповідає казковому канону. У першій повісті „Сорочинская ярмарка” панич, за законами казкової традиції, розповідає про злу мачуху, покірного чоловіка і пасербицю. Як і в чарівній казці, зла мачуха перешкоджає шлюбу пасербиці, але ця перешкода долається за допомогою чарівного помічника (цигана), і дія завершується весіллям. Казковий сюжет про злу мачуху і пасербицю доповнюється сюжетом про „невірну дружину”: Хівря, намагаючись зрадити чоловікові з поповичем, потрапляє, як і в казці, у дуже незручне становище, усе більше дискредитує себе. У повісті „Майская ночь” шлюбу Ганни і Левка перешкоджає батько, а чарівною помічницею виявляється легендарна панночка. Казкові сюжети доповнюються переказами про червону свитку („Сорочинская ярмарка”) і про панночку („Майская ночь”). Таке відтворення казкового канону вказує на наближеність повістей до казкової традиції. Але досить цікавою є позиція оповідача. Він не просто вірить у те, про що розповідає, але й уважає за потрібне покращити й підсилити народну основу історій, які переказує, літературно обробляючи їх. Так у повістях виникає два плани – книжний, який бере свій початок від розповідача, і фольклорний, як більш глибокий, достеменно народний, що бере свій початок від автора. Варто зазначити, що одна справа – використання в повістях таких фольклорних персонажів, як зла мачуха, пасербиця, відьма, чорт, утопленниця, інша – не народне, а, швидше, їх літературне сприйняття: „разряженная сожительница медленно выступавшего супруга” [2, с. 69], „медленный сожитель”, який „хладнокровно принимал мятежные речи разгневанной супруги” [2, с. 70].

Складається враження, що оповідач, звертаючись до фольклорних сюжетів, намагається реформувати народну традицію, інтерпретуючи її в книжному дусі. Невипадково істинно народні перекази розповідають люди з народу: у „Сорочинской ярмарке” це кум Черевика, в „Майской ночи” – красивий Левко. До речі, його зовнішній вигляд, характер і вчинки виказують в ньому меткого персонажа українських народних казок. Крім сюжетних мотивів, у переказах часто використовуються народнопоетичні формули: „Будешь ли ты меня нежить по-старому, батьку, когда возьмешь другую жену?” – „Буду, моя дочка, еще крепче прежнего стану прижимать тебя к сердцу! Буду, моя дочка, еще ярче стану дарить серьги и монисты” [3, с. 111-112]; постійні епитети і сравнения: „ясная панночка, белая как снег”; епічні повтори: „Хороша была молодая жена. Румяна и бела собою была молодая жена” [3, с. 112]. Але ці народні перекази контрастують з мовленням панича, яке їх обрамлює. На це вказують порівняння, метафори і слова, семантика яких близька до романтичної. Наприклад: „пруд, угрюмо обставленный темным кленовым лесом” і подібний до „бессмертного старца”; „огромный огненный месяц величественно стал вырезываться из земли. Еще половина его была под землею, а уже весь мир исполнялся какого-то торжественного света” [3, с. 113]. Тому описи казкової природи дії ніби розчиняються в літературному викладі оповіді. Контраст між фольклорним і книжним способами оповіді досягається завдяки наявності двох смислових планів – оповідача й автора. При цьому в повістях можна виокремити два типи оповідача. Перший – „панич в гороховом кафтане” – перебуває в опозиції до автора, а другий – людина з народу – є його союзником.

Оскільки мовлення панича в багатьох сценах зведене до мінімуму, і він перебуває в позиції стороннього спостерігача, це багато в чому визначає своєрідність

його оповідної манери. У повній мірі вона виявляється в описах часу дії, обстановки, природи. Наприклад, „Сорочинская ярмарка”, як відомо, відкривається екзотичною картиною літнього полудня: „Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно-жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное, и голубой, неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих!” [2, с. 66]. Виконуючи функцію своєрідної приказки (за якою слідує зачин: „Такою роскошью блистал один из дней жаркого августа тысячу восемьсот... восемьсот... Да, лет тридцать будет назад тому, когда дорога, верст за десять до местечка Сорочинец, кипела народом...” [2, с. 67]), що плавно переключає пейзажну замальовку на сюжетну дію, цей опис не має конкретних часових чи локальних ознак. Привертає увагу урочиста, декламаційна інтонація мовлення, яке передає піднесений стан оповідача і вказує на незвичайність того, про що він розповідає. У цьому романтичному описі на першому плані – ефектні деталі: ізумруди, топази, яхонти ефірних комах тощо. Такий же характер пейзажів зберігається і в „Майской ночи”. Ці пейзажі умовні, вони не мають конкретних меж. Однак, з одного боку, прикмети української природи подані узагальнено, перебільшено, через романтичне сприйняття оповідача. З іншого – у чергуванні картин дня, вечора й ночі проглядаються не важливі для оповідача, але важливі для символічного підтексту ознаки даної місцевості: „серые стога сена”, „снопы хлеба”, „горы дынь, арбузов и тыкв” тощо. В „Майской ночи” – це „дремлющее на возвышении село”, „толпы хат”. Безумовно, вони належать не оповідачеві-паничу, а самому автору повісті. Ховаючись за оповідачем, автор так конструє його мовлення, що всі пейзажні картини виглядають однорідно і не вступають у суперечність до того моменту, доки сприймаються в системі традиційної романтичної поетики. Але як тільки читач намагатиметься відтворити у своїй уяві реальні картини і реальних людей, він відразу зверне увагу на дивні поєднання, наприклад, слова „купола” з означенням „сладострастные”. Така смислова і стилістична несумісність в одній картині є авторським прийомом розмежування двох планів. У результаті цього проводиться різка межа між істинним автором „Вечеров” і одним із їх оповідачів. Інакше кажучи, „паніч в гороховом кафтане” дуже часто не заглиблюється в глибокий, серйозний зміст того, про що розповідає, і, таким чином, оповідач сам виявляється об’єктом авторської характеристики й оцінки.

Оповідь паніча у „Вечерах” має й іншу подвійність: його стиль будується на контрасті піднесеного і комічного. Наприклад, у повісті „Майская ночь” за описом „божественной ночи” слідує розповідь про п’яного Каленика. Змальовуючи оповідача, автор прагне побачити в ньому творця, який розповідає „вычурно да хитро, как в печатных книгах”, тобто навіть не самобутнього романтика, а людину, котра викладає свою оповідь за поширеним шаблоном.

„Сорочинская ярмарка” завершується розповіддю про бучне весілля: „... все обратилось, волею и неволею к единству и перешло в согласие... Все несло, все танцевало” [2, с. 91]. Словом, казковий пир на весь світ. Уперше цей казковий мотив з’являється в „Предисловии”, де він співвідноситься з образом Диканьки в цілому, позначаючи, за асоціацією з казкою, загальне щастя і добробут. Але паніч, як установлено нами, – оповідач, котрий дивиться на змальований ним світ відсторонено,

усе більше віддаляючись від нього: „Гром, хохот, песни слышались все тише и тише. Смычок умирал, слабея и теряя неясные звуки в пустоте воздуха... все стало пусто и глухо” [2, с. 91]. Для панича ця прекрасна ідилія – тільки мрія, точніше, – не більше, ніж казка.

Для автора й оповідача іншого типу, який не є опонентом автора, казкова основа – не екзотична вигадка, а сама життєва реальність. Так, наприклад, викладаючи народний переказ про червону свитку, кум Черевика щиро вірить в існування диявольського промислу. У підсумку фантастичне виростає на наших очах із самої дійсності. Реальність і казка зливаються воедино настільки, що між ними важко провести межу. Фантастичними помічниками виявляються звичайні цигани, які не тільки реанімують народну казку, але й відіграють в ній одну із основних функцій, нейтралізуючи інтриги злої мачухи.

Красень Левко з „Майской ночи” також вірить у легендарну історію про панночку настільки, що вона і справді оживає і приходять йому на допомогу, правда, тільки уві сні. Таким чином, Левко з оповідача перетворюється на героя фантастичної історії, яка є продовженням його власної розповіді. І хоча розповідь Левка будується відповідно до фольклорно-казкового канону (тричі звертається панночка до Левка зі словами „Парубок, найди мне мою мачеху!” [3, с. 131], доки той не погоджується), у ній не можна не помітити певної штучної конструктивності. Ситуація змінилась: місце оповідача з народу зайняв „панич”. Про те, що саме він розповідає сон парубка, свідчить різка зміна стилю оповіді. У ній з’являються романтизовані описи ландшафту, панночки. На відміну від Левка, „панич” не вірить в те, про що розповідає.. Тому абсолютно виправдано і закономірно, що „панночка” і Левко ніби міняються ролями, і Левко перетворюється в легендарного помічника гнаної пасербиці.

Обидві повісті мають щасливу кінцівку, й оповідач залишається наодинці із собою. Все завершується фінальним монологом. Наприклад, у повісті „Сорочинская ярмарка”: „Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселое? В собственном эхе слышит уже он грусть и пустынно и дико внемлет ему. Не так ли резвые други бурной больной юности, по одиночке, один за другим, теряются по свету и оставляют старинного брата их?” [2, с. 92]. Це звучить дивно з уст оповідача – „панича”, бо співзвучно тому символічному змісту, який вкладається не ним, а скоріше самим письменником. Якщо для „панича” народно-поетична основа – усього лише екзотика, то для Гоголя вона має глибокий сенс. Тому штучний романтизм оповідача звучить у фіналі неочікувано трагічно. І звернення до читача: „Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему” [2, с. 92], – підкреслено дисонує з мотивами казкового світу, народного свята і загального добробуту. Інакше кажучи, автор підкреслює, як далека сучасна йому дійсність від справжнього ідеалу, який у своєму первозданному вигляді зберігся лише в народній філософії. Цей контраст між істинним ідеалом і дійсністю переноситься, як нам здається, у контекст усього гоголівського циклу.

Отже, Гоголь здійснив синтез фольклорного і літературного начал, увівши казку в літературно-художню систему і використавши її як одне із джерел своєї творчості. Письменник змістив казку з часових позицій, повернув її обличчям до повсякденного життя народу і суспільства. Він з великою повагою ставився до власне казки,

ніде і ні в чому не порушуючи її нормативності, одночасно розробляючи „грань” між таємним і реальним поза межами її жанрових канонів і спираючись на відкрите казкою співвідношення суцього – належного.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Виноградов В.В.* Поэтика русской литературы / Виноградов В.В. – М.: Наука, 1976. – 250 с.
2. *Гоголь Н.В.* Вечера на хуторе близ Диканьки / Н. Гоголь – М.: Художественная литература, 1984 (Сочинения: в 8-и т. / Н. Гоголь: т. 1).
3. *Гоголь Н.В.* Майская ночь, или Утопленница / Н. Гоголь – М.: Художественная литература, 1984 (Сочинения: в 8-и т. / Н. Гоголь: т. 1).
4. *Гуковский Г.А.* Реализм Гоголя / Григорий Александрович Гуковский. – М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. – 250 с.
5. *Елеонский С.Ф.* Литература и народное творчество / Сергей Федорович Елеонский. – М.: Учпедгиз, 1956. – 160 с. (Пособие для учителя).
6. *Янушкевич А.С.* Особенности прозаического цикла в русской литературе 30-х гг. XIX века / А.С. Янушкевич // Сборник трудов молодых ученых. – Томск: Издание ТГУ, 1971. – С. 1–22.
7. *Янушкевич А.С.* Эпическое начало в „Вечерах на хуторе близ Диканьки” Н.В. Гоголя / А.С. Янушкевич // Сборник трудов молодых ученых. – Томск: Издание ТГУ, 1971. – С. 38–68.

*Людмила Дереза*

### ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРИНЦИПОВ НАРОДНОЙ СКАЗКИ В «ВЕЧЕРАХ НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ» Н.В. ГОГОЛЯ

В предложенной статье рассматриваются проблемы трансформации фольклорного материала в „Вечерах на хуторе близ Диканьки” Н.В. Гоголя. При этом внимание сосредоточено на особенностях построения повествования, исследовании роли повествователя и рассказчика в гоголевском произведении, выявлении соотношения фольклорного и литературного начал и механизма трансформации народнопоэтических произведений в повестях писателя.

*Ключевые слова:* фольклорная сказка, литературная сказка, трансформация, мотив, синтез, повествователь, рассказчик.

*Ljudmila Dereza*

### THE TRANSFORMATION OF THE PRINCIPLES OF FOLK FAIRY TALE IN “EVENINGS ON A FARM NEAR DIKANKA” BY N.GOGOL

The article deals with transformation of folk material in „Evenings on a Farm near Dikanka” by N.V. Gogol. Main attention is paid to the specific composition of tale, studying the role of story-teller and narrator in Gogol’s work. The correlation of folk and literary origins is cleared up as well the transformation of folk and poetic works in the stories by this writer.

*Key words:* folk fairy-tale, literary fairy-tale, transformation, motive, synthesis, story-teller, narrator.

ОЛЕНА КОБЗАР  
(Полтава)

## ПОЕТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ «МІЩАНСЬКОЇ ТРАГЕДІЇ» «МАРІЯ МАГДАЛИНА»

*Ключові слова: поетичний реалізм, міф, міфопоетика, трансформація, трагедія.*

Термін «поетичний (буржуазний) реалізм» увів у науковий ужиток німецький письменник Отто Людвіг (1813-1865), позначаючи ним художній доробок тих письменників, у творах яких відкрите відображення дійсності поєднувалося зі сталими культурними цінностями ідеалізму. Поетичним цей різновид реалізму називався тому, що при всіх своїх прагненнях правдивого відображення дійсності він не зрікався стильових принципів романтизму. Дійсний, існуючий світ відображався не безпосередньо, а підпорядковувався творчій фантазії: «er schafft die Welt noch einmal» (він створює світ заново), висуваючи на перше місце «die objektive Wahrheit in den Dingen» (об'єктивну правду речей) [6, с. 208]. Твори поетичного реалізму представляють поетику існуючого, а не бажаного, люди в них зображені такими, якими вони є, а не такими, якими повинні бути. Поетичний реалізм пройшов певні етапи розвитку до буржуазного зображення дійсності, персонажами якого стали не представники вищих прошарків людського суспільства, а люди середнього класу. Поняття «буржуазний реалізм» указує на те, що діючі особи реалістичних творів належать до класу буржуазії. За змістом твори цього напрямку актуалізують життєвостверджувальну, оптимістичну проблематику, хоча не уникають і темних сторін життя, як-то різноманітних жахів, вад чи хвороб, надають перевагу індивідуальному, характерному і наближеному до реальності. Саме драмою поетичного (буржуазного) реалізму дослідники називають «міщанську трагедію» Фрідріха Геббеля «Марія Магдалина» (1844), відзначаючи, що в ній драматург «безпосередньо підключається до тієї загальноєвропейської духовної течії, яка вела від реалізму середини століття до натуралізму його останніх десятиліть» [2, с. 33].

Фрідріх Геббель – поет, новеліст, драматург, філософ, один з найвідоміших німецьких митців постромантичного періоду, сучасник Г.Кляйста, Л.Тіка, Г.Граббе, Г.Лаубе та Р.Вагнера. Драматург і теоретик літератури на кшталт Шіллера, популярний театральний діяч свого часу, Геббель, на жаль, залишився поза увагою українських літературознавців. Більшість праць із теоретичних, естетичних та історичних проблем творчого спадку письменника написано німецькими дослідниками, є окремі розвідки російських літературознавців. Серед них найбільш вагомими є книги Е.Георгі «Трагедії Ф.Геббеля за їх ідейним змістом» (1911), Е.Ланштайна «Етика і містика у світогляді Ф.Геббеля» (1912), Г.Кройцера «Геббель і Кляйст» (1961), Л.Люткехауза «Геббель: драма – історія – сучасний стан світу» (1978), Х.Грундмана «Ф.Геббель. Нові студії творів і впливу» (1982), Ф.Кайзера «Фрідріх Геббель. Історична інтерпретація драматичних творів» (1984), вступні статті С.Адріанова («Фридрих Геббель и его трагедии») (1933) та А.Карельського («Фридрих Геббель») (1978) до російськомовних видань

творів письменника. У 1963 році було опубліковане зібрання літературних розвідок німецьких учених «Геббель у новому світлі», в передмові до якого йшлося про те, що ще не зроблений «історично-соціологічний аналіз» творчості багатьох важливих авторів XIX століття, серед яких також і Фрідріх Геббель. Таким чином, відкрите широке поле діяльності для нових дослідників художнього доробку німецького письменника, творчість якого залишається актуальною і в наші дні.

Поруч з іншими історичними чи міфологічними драмами німецького письменника буржуазна трагедія із символічною назвою є єдиною п'єсою, написаною на сучасному авторові матеріалі, дійовими особами якої є представники класу дрібної буржуазії з їхніми проблемами, цінностями, устремліннями. Для чого Геббелю, схильному до міфологічно-історичних сюжетів з їх філософсько-етичним трактуванням, необхідно було написати таку п'єсу? Передусім для ілюстрації чи підтвердження власної теорії драми. На відміну від Лессінга і Шіллера, Геббель уважав, що в справжній буржуазній драмі не тільки дійові особи, а й конфлікт і трагізм, що випливає з нього, мають уособлювати міщанське середовище, а не походити з міжкласових протиріч чи протистоянь. Зокрема, у «Передмові до «Марії Магдалини»», яку можна розглядати як програмну теоретичну роботу, драматург відмічає, що жанр міщанської трагедії в Німеччині дискредитовано внаслідок двох несприятливих обставин. По-перше, його створювали не з внутрішніх, властивих лише йому елементів (замкнута незгідливість, що визначає взаємні відносини індивідів, та крайня обмеженість їхнього життєвого кола, що призводять до фатальної односторонності життя), а на суто зовнішніх моментах, на кшталт відсутності грошей, голоду чи зіткнення третього стану з першим чи другим у любовних стосунках. Письменник констатує, що в результаті таких зіткнень, звичайно, трапляється багато сумного, але нічого власне трагічного; «бо трагічне від початку повинне виступати як безумовна необхідність, як щось таке, що не можна обійти, що, як смерть, закладено разом із життям» [5, с.110]. По-друге, міщанська драма, на думку Геббеля, дискредитувала себе ще й тому, що драматурги, опускаючись до народу, часто або облагороджують «простих людей», змушуючи їх говорити гарні слова із власного лексикону, або, навпаки, знижують їх ще більше, ніж вони є насправді, зображаючи закоснілу тупість. Цими двома недоречностями автор пояснює поширену упередженість проти міщанської трагедії, та не виправдовує її, вважаючи, що винний в цьому не сам жанр, а «бездарні ремісники, які схалтурили» [5, с.112]. Бо, якщо в героїчній трагедії вагомість сюжету і серйозність роздумів здатні певною мірою переkritи формальні недоліки, то в міщанській трагедії все залежить від того, чи «замкнеться коло трагічної форми», тобто чи вона досягне того моменту, де глядач уже не співчуватиме долі одиначної особистості, оскільки вона зіллється із загальнолюдою долею. У цьому пункті повинна актуалізуватися необхідність того, щоб результат конфлікту, обов'язково відмінний від примирення, бо йому характерна принципова невирішеність, був досягнутий саме обраним автором шляхом. У трагедії «Марія Магдалина» Геббель намагається уникнути вказаних помилок, співвідносячи фабулу п'єси з моральними силами, що стоять на задньому плані – сім'єю, шлюбом, мораллю, з їх позитивними та негативними сторонами.

Спочатку письменник мав намір назвати п'єсу «Клара» – за ім'ям головної героїні, в руслі традиції Шіллерової «Луїзи», про що свідчить лаконічний запис у що-



деннику на початку 1839 року: «Драматизувати Клару». У нотатках від грудня 1841 року Геббель ще раз зазначає свій намір написати міщанську трагедію, реалізувати який він почне лише у березні 1843 року. У листі до З.Енглендера драматург розповідає про те, як виник задум написати п'єсу, яка б відображала реальні життєві ситуації та суспільні відносини, автентичний простір і персонажів: «В основі «Марії Магдалини» лежить подія, свідком якої я був у Мюнхені, коли квартирував у столяра, якого навіть і звали Антоном. Я бачив, як зразу потьмарився весь цей шанований бюргерський дім, коли жандарми забрали легковажного сина...» Справді, у квітні 1837 року Геббель мешкав у будинку столяра Антона Шварца, сина якого було заарештовано за підозрою у крадіжці, а потім звільнено через відсутність доказів злочину. У письменника склалися близькі стосунки з дочкою господаря будинку – Йозефою (Беппі, як називали її близькі), яка дуже хотіла вийти за нього заміж. Оскільки Геббель не був готовим до такого кроку і з цієї ж причини нещодавно розлучився зі своєю гамбурзькою коханою Емілією Ленсінг, він залишив гостинний будинок. Тому в бюргерській драмі знайшли своє відображення як багатий життєвий досвід письменника, який сам походив з цього середовища, так і його власне тогочасне заперечення традиційної міщанської моралі і сімейності. У цьому драматург радикально розходився з Шіллером, котрий прославляв міщанські чесноти і традиційну сім'ю, ідеалізуючи прогресивне в його часи бюргерство, яке виступало тоді проти дворянства. Через півстоліття нова історична ситуація, коли буржуазія стала реакційною силою через її розшарування та занепад, вимагала від Геббеля критики міщанських устоїв, розкриття їх повної нежиттєздатності. У результаті, за словами С.Адріанова, вийшла «міцно злагоджена реалістична драма, що змальовує яскраву картину безнадійного розпаду дрібнобуржуазного побуту», в якій автору вдалося подолати вплив не лише Шіллерової, але й романтичної традиції [1, с.47].

Працюючи над п'єсою, Геббель вирішив змінити її назву з традиційної (за ім'ям головної героїні), на символічну, про що він писав у листі до берлінської драматичної актриси Августи Штіх-Крелінгер від 14 грудня 1843 року: «Назва, під якою я її надрукую, ім'я, під яким я введу героїню в коло жіночих образів, яке відкривають «Юдїть» і «Геновева», – «Марія Магдалина». Це ще одна ланка у задуманому мною ланцюгу трагедій, мета якого – зобразити світ і людину в її відношеннях до природи і до морального закону, як істинного, так і хибного» [4, с.602]. Нова назва твору «Марія Магдалина» (німецька «Maria Magdalene» – є звичайною друкарською помилкою) акцентує її міфопоетичний (біблійний) контекст. Про Марію з галілейського міста Магдали згадується в усіх чотирьох Євангеліях (Мф. 27:56, 61; Мар. 15:40-41; Лук. 7: 39-48; Ів.19:25): блудниця, вона була зцілена Ісусом Христом від злих духів, із вдячності за що приєдналась до групи благочестивих жінок, які всюди супроводжували Спасителя у його земному житті. Під час смертної кари Ісуса Марія Магдалина разом з іншими жінками стояла біля хреста, була присутня при його погребінні, їй першій з'явився Господь після Свого воскресіння, про що вона перша повідомила Його учнів. У драмі Геббеля, названій за ім'ям цієї видатної жінки, серед значної кількості алюзій та ремінісценцій з Біблії ми не знаходимо більше жодних натяків на неї. Тому в першу чергу нашу увагу привертає до себе не сам образ блудниці, яка розкалася і сльозами та покорою вимолила в Ісуса прощення, а суспільна атмосфера, в якій вона жила. На-

вряд чи ми можемо порівняти бідну, роздавлену життям Клару, яка згодна пов'язати своє життя з нелюбимим чоловіком і бути йому замість собаки для побиття чи шура, якого треба травити, з Марією, яка рішуче змінює власне життя. Більш прямі асоціації виникають з її оточенням. Адже фарисеї як носії релігійних традицій не лише самі зневажливо відвернулися від грішниці, але й були впевненими, що Спаситель також не повинен торкатися її. В образі біблійних фарисеїв віддзеркалилося буржуазне суспільство, яке у драмі так само повело себе щодо Клари: всіма покинута, вона була приречена на загальний осуд та ізоляцію. Батько дівчини добре знав це, адже такими були його власні переконання: він сам ніколи не подавав грішникові руки, бо вважав це ницим для своєї гідності. Тому пережити таку ганьбу чоловік не міг, йому краще було самому вчинити тяжкий гріх – самогубство, що демонструє нещирість віри, за яку він так ратує перед сім'єю, ніж постійно відчувати зневагу оточення.

З іншого боку, вже назва драми, де, за визначенням автора, життя представлено у всій своїй надломленості, несе у собі ідею, в якій «життя віднайде свою втрачену єдність» («es (das Leben) die verlorne Einheit wiederfindet») [5, с.95]. Такою ідеєю виступає християнська заповідь всещирості, яку втілює образ грішниці Марії Магдалини, яка розкаялася і була помилувана Ісусом Христом. Саме такі відносини, за переконаннями Геббеля, повинні бути основою в гуманному суспільстві.

Дія п'єси, яка, за винятком 1-6 сцен третього акту, відбувається в будинку столяра Антона, починається стрімко, як і в інших драмах Геббеля. З першої дії автор знайомить глядачів з головними персонажами п'єси та їхніми проблемами, накреслює провідні лінії конфлікту: руйнівний вплив закріплених моральних норм суспільства, що відмирає, на живі людські долі. Зав'язкою виступає символічна картина, в якій мати, що тільки-но видужала від важкої хвороби, одягла перед дочкою свою весільну сукню, білизна якої повинна бути для неї прикладом бездоганної моралі – її життєвого ідеалу, а разом з тим і обов'язку, адже дівчина незабаром одружується. Одночасно святкове вбрання на смертельно хворій жінці акцентує невідворотний взаємозв'язок головних етапів людського життя, близькість його кульмінації і кінця: весілля і смерті, коли біла сукня перетворюється у саван. Дочка Клара від такої демонстрації лише ніяковіє, вона не може розповісти матері про свою біду, про те, що наречений змусив її порушити існуючий моральний закон і вступити з ним у інтимні стосунки ще до шлюбу, щоб міцніше прив'язати до себе. Тому бездоганна білизна весільної сукні ріже їй очі, наче голки на куші троянди, за які вночі зачепилася її сукня, та Клара знає, що страшне зізнання може вбити її матір. Близькість смерті символізує і наступна картина, в якій мати, що йде у весільній сукні до церкви, проходить біля цвинтаря і кидає букет квітів у нещодавно вириту могилу, нібито залишаючи її за собою. Неминучість катастрофи, що призведе до смерті персонажів, відчутна з першої сцени, у ході розвитку сюжету трагедії лише посилюється.

Таким чином, зображений у п'єсі історичний перехід у середині XIX століття від застарілого патріархального ладу до нової динамічної буржуазної формації несе в собі руйнівні сили. Усі дійові особи драми не в змозі уникнути трагічної ситуації, коли у жорстокому конфлікті стикаються «старі» і «нові» моральні норми, стають жертвами цих суспільних змін. В образі головної героїні п'єси Клари автор акцентує носія діючого морального закону, в якому вона народилася і жила, а порушивши який, сама

виголосила і виконала власний вирок. Така поведінка зумовлена переважно покорою і приниженням: щоб зберегти життя батькові, дівчина готова занепасти себе, заради шлюбу без кохання, який вберіг би її від ганьби, вона пішла б на будь-який компроміс. Не роздумуючи, вона вирішує у разі самогубства пожертвувати також майбутнім життям, що є безперечним свідченням ворожого ставлення суспільства до людей. У п'єсі йдеться не про особисте щастя чи почуття задоволення, а про виконання непорушних моральних заповідей, порушення яких карається ізоляцією і смертю. Дрібнобуржуазне суспільство виступає для людей не рідною домівкою, де б вони почували себе безпечно, а гетто з панівною міщанською мораллю, в якому кожен має право жити лише доти, доки він підкоряється існуючим законам. Клара – грішниця, якій немає прощення, саме гріхи поєднують її з Марією Магдалиною, ім'ям якої названа драма. Але, на відміну від свого прототипу, Клара не зустрічає Бога, який великодушно пробачив би їй гріхи і помилював її. Як би вона не калялася, сучасне їй суспільство відмовило їй у будь-якому шансі на спокуту.

Кларина мати, навпроти, прожила чесне, гідне життя, головний зміст якого склали праця і соціальна відповідальність, економія і старанність у домашньому господарстві та виховання дітей у пошані до Бога. Її життєвий шлях, як і більшості жінок її класу, тихо і непомітно, без будь-яких індивідуальних особливостей, проходив між весіллям і смертю. Головне, на що мати зважала все своє життя, це залишатися правильною і бездоганною в очах власного чоловіка та інших, безкомпромісно слідувати суспільним чеснотам та моралі. При цьому її особистий самотній розвиток нікого не цікавив, він ніяк не був передбачений моральними нормами буржуазного суспільства. Жінка, згідно із заповідями, присвятила себе своїй сім'ї, шануючи чоловіка та виховуючи дітей слухняними Богу і батькам. Не маючи особистих інтересів чи вподобань, вона жила життям своєї родини, своїх дітей. Тому її несподівана хвороба саме у той час, коли дочка зробила невиправну помилку, підкорившись волі свого прагматичного нареченого, була символічною. Не приносить матері втіхи і її син Карл, бо вона не знаходить у ньому любові і співчуття, йому потрібні від неї лише гроші на те, щоб гарно провести вільний час. Та вона закриває на це очі, живе ілюзією того, що її хлопчик виріс гідним громадянином, як вона його виховувала, захищає його від батьківських докорів. Та коли до її хати заходять судові виконавці з обшуком через обвинувачення Карла у крадіжці коштовностей, серце матері не витримує, і вона у ту ж хвилину падає замертво.

Господар дому – столяр Антон – яскравий представник класу дрібної буржуазії, носій непохитної честі та моральних чеснот. Сутність свого життя він убачає у пошані людей, яку заробляє чесною працею та бездоганною репутацією, тому і жити може лише в умовах загальної поваги та схвалення. Майстер Антон несе повну відповідальність за свою сім'ю, за все, як добре, так і зле, що роблять його діти, оскільки саме в них віддзеркалюються моральні устої, що панують у сім'ї. Непорядна поведінка, вихід за межі дозволеного одразу ж кинуть тінь на бездоганну батьківську репутацію, тому він так і опікується справами своїх дітей. Та не сама родина стала цінністю життя майстра Антона, а те, як сприймають її інші, що призвело до фальші у сімейних стосунках. Крім того, Геббель зображає як батька, так і матір надзвичайно релігійними людьми, які постійно відвідують церкву і цитують біблійні слова та історії, вважають незаперечними всі цінності, проголошені Святим Писанням, як і непорушними його заборони.

Та показна набожність вступає у непримириме протиріччя з їхньою нехристиянською черствістю, нездатністю до прощення і розуміння інших. Старі принципи патріархальної моралі у житті родини превалюють над біблійною заповіддю любові, що з трагічною неминучістю приводить їхню сім'ю до катастрофи. Саме у розкритті цієї трагічної невідворотності, за задумом автора, і полягає провідна ідея драми. Так, мати, хоча і пережила важку хворобу через гріхопадіння дочки, невдовзі помирає від сорому та горя, коли їх сина звинуватили у злочині, не дочекавшись вироку слідства, адже життя, на її думку, минуло даремно. Через свою порядність майстер Антон віддав усі гроші, щоб урятувати від самогубства через банкрутство свого вчителя, залишивши тим самим власну дочку без посагу, через що наречений за першої ж можливості відмовився від неї. Ще не знаючи, що дочка чекає дитину, батько попередив її, що розраховує на її порядність і не переживе ніяких позашлюбних стосунків, а швидше накладе на себе руки. Це зізнання змусило Клару принизливо просити нареченого Леонгарда одружитися з нею, обіцяти покійно терпіти будь-яке ставлення до себе, будь-які знущання. Така позиція шокує нареченого, який сподівався на кохання та гроші дівчини. Він змушений їй відмовити. У Клари не залишилося вибору, окрім як стрибнути в колодязь, забравши з собою у безодню смерті ненароджену дитину, як і батькові надії та власну ганьбу. Її давній друг, який колись через навчання, а зараз через її зв'язок з Леонгардом не зміг одружитися з Кларою, вирішив помститися віроломному зрадникові за її сплюндровану честь, убив його у чесній дуелі, отримавши при цьому смертельну рану. Коли батько дівчини дізнається про всі ці події, він не може дати собі ради, адже його міщанський світогляд зруйновано, і він більше не розуміє цього світу. Моральні норми, яких він так ретельно дотримувався у своєму житті, зруйнували його сім'ю: дружина і дочка померли, син подався шукати кращої долі. Безпорадний і ізольований, він залишається у кінці п'єси наодинці з новим життям, якого він не розуміє, що для нього рівнозначне смерті.

Дійові особи п'єси статичні, у розвитку характерів відсутня будь-яка внутрішня динаміка, всі персонажі від початку п'єси виступають сформованими особистостями, не отримуючи у ході розвитку сюжету ніяких нових рис. Адже завдання драматурга – засудити міщанство за те, що воно складається з «індивідів, нездатних ні на яку діалектику», що і призведе до загибелі класу.

Драма, названа за ім'ям персонажа з Нового Заповіту, і у подальшому містить багато біблійних алюзій та ремінісценцій. Уже в першій сцені мати говорить про сім дів із Євангелії, до яких Бог не був таким милостивим, як до неї. Це алюзія на біблійну історію про п'ять розумних та п'ять нерозумних дів, які чекали свого небесного Нареченого, причому перші названі розумними, оскільки вони заздалегідь забезпечили достатньо олії для своїх лампад, щоб дочекатися Господа, який забрав їх на весільний банкет. Іншим олії не вистачило, і вони побігли її докупляти, а коли повернулися, двері до весільної зали були вже зачинені (Мф.25, 1-13). Той факт, що мати плутає кількість нерозумних дів, хоча, за її словами, Клара лише вчора ввечері читала їй цю історію, не випадковий. На думку автора, у буржуазному суспільстві, незважаючи на його показну побожність, не половина людей не готова до зустрічі зі Спасителем, а більшість (за біблійним каноном 7 – повнота). Натомість мати вірить у те, що Бог відстрочив її смерть, щоб дати їй можливість «гідно обрядитися до небесного вінця», та це, як ми далі бачимо, лише ілюзія, бо вона помре після першої ж сутички із законами суспільства. У

четвертій сцені Леонгард, плануючи майбутнє подружнє життя, бажає своїй нареченій бути «простою як голуб», тоді як він буде «мудрим як змії», щоб утілити євангельський вислів про те, що «чоловік і жінка – єдине ціле» [3, с.127]. Наступна ремарка: «Сміється» свідчить про сарказм указаних слів, оскільки вони є прихованою алюзією на текст, що їм передує, а саме: «Ось, Я посилаю вас, як овець серед вовків. Отже, будьте благородні, як змії, і безхитрісні, як голуби» (Мф.10, 16). У реальному житті Клара у взаєминах з Леонгардом та її суспільством опиняється, як вівця серед вовків, без шансу на виживання. На біблійні міфи посилаються персонажі і в сцені невдалого сватання Леонгарда до Клари, коли батько, натякаючи на відсутність посагу в нареченої, згадує праотця Адама, який «узяв Єву, хоча вона була зовсім голою і босою і навіть не мала фігового листка» [3, с.132]. Леонгард, натомість, апелює до історії Якова, який хоч і любив Рахіль, та сім років тяжко працював, щоб її домогтися, радів також і багатому посагу, яке отримав за дружиною. Таким чином, використання міфологічних образів і сюжетів та їх трансформація призводять до створення індивідуально-авторського міфу, що дозволяє драматургу створити певну багатоплановість зображення, коли актуальні проблеми розглядаються на тлі духовних цінностей культури.

У трагедії «Марія Магдалина» Геббель не використовує «вічних» категорій, характерних для більшості його творів, діяльність його «етичного центру» втілилася у реальний життєвий процес. Тим самим автор досяг того, про що писав у своїх теоретичних роздумах про драму: через картину індивідуальних борінь розкрився «всесвітньо-історичний зміст», для цього не знадобилися ніякі містичні чи логічні премудрості. Система індивідуальних образів отримала символічний смисл, «хвилюючий анекдот» розширився до значення соціальної трагедії – трагедії вмираючого класу. Але, як і будь-яка справжня трагедія, «Марія Магдалина» не залишає відчуття безнадійного песимізму, незважаючи на загальну похмурість дії. Крах персонажів під ярмом «закоснілість» викликає необхідність створення нових, вільних форм буття, провісником якого у задушливій атмосфері п'єси виступає син майстра Антона – Карл, який виривається з сімейних тенет і їде за море у пошуках кращого, незалежного життя. Трагедія Геббеля «Марія Магдалина» – нове слово в еволюції німецької драми. Автор відродив занепалий літературний жанр і намітив шлях, по якому піде його розвиток в останній чверті XIX століття, коли Ібсен і Гауптман розширяють рамки Геббелевої концепції і відобразять розпад усього буржуазного суспільства.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Адрианов С.А.* Фридрих Геббель и его трагедии / С.А.Адрианов // Геббель Ф. Трагедии. – М.-Л.: Художественная литература, 1936. – С.3-45.
2. *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии / Н.Я.Берковский. – Л.: Художественная литература, 1973. – 568 с.
3. *Геббель Ф.* Избранное. В 2-х т. / Фридрих Геббель : [пер. с нем. Предисловие и коммент. А. Карельского]. – Т.1. – М.: Искусство, 1978. – 639 с.
4. *Геббель Ф.* Избранное. В 2-х т. / Фридрих Геббель : [пер. с нем. Предисловие и коммент. А. Карельского]. – Т.2. – М.: Искусство, 1978. – 672 с.
5. *Hebbel F.* Dramen / Friedrich Hebbel. – Bindlach: Gondrom Verlag, 1995. – 486 S.
6. *Rösch H.* Grundlagen, Stiele, Gestalten der deutschen Literatur / Hoffmann Rösch. – Frankfurt am Mein: Hirschgraben Verlag, 1975.– S. 227-229.

7. Rötzer H. Geschichte der deutschen Literatur. Epochen. Autoren. Werke / Hans Gerd Rötzer. – Bamberg: C.C. Büchners Verlag, 2002. – 504 S.

*Елена Кобзарь*

#### ПОЭТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ «МЕЩАНСКОЙ ТРАГЕДИИ» «МАРИЯ МАГДАЛИНА»

В статье рассматривается мещанская трагедия Ф.Гebbеля «Мария Магдалина» как образец поэтического реализма. Отмечается, что использование мифологических образов и сюжетов, модификация традиционных мифологических моделей способствуют созданию авторского мифа, многоплановости произведения, когда актуальные проблемы рассматриваются с позиций вечных ценностей духовной культуры.

*Ключевые слова: поэтический реализм, миф, мифопоэтика, трансформация, трагедия.*

*Olena Kobzar*

#### THE POETIC REALISM OF “BOURGEOIS TRAGEDY” OF “MARIA MAGDALINA”

The bourgeois tragedy of Frederic Gebbel “Marie Magdalene” is examined in the article as the example of poetical realism. It is marked that the use of mythological images and motives, modification of author’s myth is an instrumental education in the play of many levels structure of the play. The issue of different modern distance (past, real and future) from position of eternal values of spiritual culture is examined in the play too.

*Key words: poetical realism, myth, mythological model, transformation, tragedy.*

ОЛЬГА ОРЛОВА  
(Полтава)

## СПРИЙНЯТТЯ ПОВЕДІНКОВОЇ ОРІЄНТАЦІЇ ГЕРОЇВ ОПОВІДАННЯ В.КОРОЛЕНКА «ЧЕРКЕС»

*Ключові слова: герой, поведінкова орієнтація, поведінкова характеристика, вестерн.*

Герої сибірських оповідань В.Короленка народжувалися під впливом життєвих вражень від побаченого та почутого в період заслання. Сучасники давали прямо протилежні оцінки героям та авторській позиції в оповіданнях письменника. Д.Мережковський цінував прозу Короленка за «здорову моральну енергію» [5, с.45], проте для К.Чуковського ця «благообразність» «була занадто позитивною» [7, с.181]. Тенденція до натуралізації та водночас до ідеалізації героїв Короленка простежується й сьогодні. Як вважають дослідники, письменник у цей період творчості наслідував реалістичні тенденції народників у створенні характеру героя-«шукача» (Г.Бялий, Г.Юсупов, І.Московкіна, Т.Свербілова). Наратор багатьох оповідань цього циклу («Яшка», «Федір Безприютний», «Черкес», «Марусина заїмка», «Останній промінь») – політичний в'язень, що сповідує народницькі ідеали, але письменник часто віддає право на розповідь персонажам іншого зразка. Бродяги, вбивці, жандарми, п'яниці стають героями-розповідачами, змінюючи ідейні та естетичні акценти оповіді в творах «Чудна», «Сон Макара», «Убивця». Маргінальних героїв вважають романтизованими героями межі століть (В.Камінський, Т.Маєвська) і навіть модерновими (що у свій час різко заперечував письменник). Сам В.Короленко, міркуючи над власними художніми позиціями, писав про синтез романтизму та натуралізму – «цих крайніх проявів реалізму». Синтез художніх принципів дозволяв письменнику передати особистісні морально-етичні пошуки цього періоду, коли народницькі ідеї, які він сповідував, перевірялися суворими життєвими випробуваннями та зустрічами з носіями інших систем цінностей.

Питання типології героїв дискутуються ще й тому, що часто до уваги беруться насамперед загальні тенденції авторських симпатій-антипатій без урахування внутрішньої логіки розвитку персонажів, підказані траєкторіями поведінки героїв, яка об'єктивізує внутрішню сутність персонажа й вияскравлює художню манеру письменника.

Традиційно поведінка героя розглядається як складник портрета: «Літературний портрет передбачає словесне зображення зовнішності персонажа, а також словесне зображення його дій і вчинків» [1, с.10-11]. Словесне зображення дій і вчинків або форми поведінки персонажа активно використовувалося Д. Ліхачовим, Г. Винокуром [2] при з'ясуванні позицій персонажів та автора-творця. У літературному творі поведінкова характеристика – це система взаємопов'язаних між собою рухів, поз, жестів, які характеризують героїв. Пластичні образи й картини вказують на зміни свідомості й підсвідомості персонажів, розкривають авторське ставлення до них та читацьке сприйняття. З окремих динамічних деталей вибудовується поведінкова орієнтація персонажів, коли

читач очікує від них певних учинків. Уважається, що поведінка та портрет взаємодіють між собою як статичний та динамічний варіанти характеристик. «Поведінкові характеристики багатократні та варіативні», – пише В.Халізев, – вони позначають зовнішні та внутрішні зміни у житті героя» [8, с.186]. Особливо значущою поведінковою орієнтацією героїв стає у малих літературних формах, де динаміка дії скута межами твору, й окремі рухи, пози, жести набувають узагальнюючого змісту, керуючи читацьким сприйняттям.

Оповідання «Черкес» має сюжет вестерна, якщо вважати головними рисами цього жанру авантюри пригоди «дикого» суспільства, де діють закони сили, зброї та спритності. Ідея нападу на людину із золотом – класична зав'язка для вестернів, присутня вона і в творі В.Короленка. Закони жанру диктують відповідні засоби зображення, тому в оповіданні динамічні поведінкові характеристики домінують над описами. Портрети героїв оповіді автор заміняє рухами, діями та позами. Змовникам з оповідання «Черкес» не вистачило головного – сміливості у поєдинку із черкесом. Поєдинку, власне, і не відбулося, була лише словесна та психологічна підготовка до нього.

Головна фігура першої частини (до зустрічі із черкесом) оповідання – це унтер-офіцер Чепурніков. Узагалі жандармів двоє, вони супроводжують політичного арештанта до Якутська, від імені якого та під пильним оком якого ведеться спостереження за подіями та поведінкою учасників пригоди.

Оповідь починається роздратованими фразами жандарма Чепурнікова, він злиться на великі габарити та здоровий сон свого напарника, котрий своєю масою просто вичавлює інших з маленької кібитки. «Я не видал лица жандармского унтер-офицера Чепурникова, произносившего злым голосом эти слова, но ясно представлял себе его сердитое выражение и даже сверкающий глубокою враждою глаз...» [3, с.221]. Оцінка зроблена – злий і ворожий, автор навмисно не описує героя, залишаючи простір для уяви читача. Так само відбувається із другим персонажем, виписаним із легким і добрим гумором. Добродушний Пушних (прізвище має явно іронічний підтекст) мовчки зносить усі випадки проти себе, зокрема проти своєї повноти.

«Бессовестные вы такие чурбаны!» – говорив Чепурніков. Но, в сущности, все мы понимали, что совесть тут ни при чем. Особенно же когда, проехав версты полторы, Пушных засыпал, как камень, – тут же вступали в силу положительно одни физические законы: Пушных, как тело наиболее грузное, опускался на дно повозки, вытесняя нас кверху [3, с.223]. Закон виштовхування легшого важчим, продемонстрований на початку розповіді, стане головним ідейним центром твору, коли порівнюватиметься не вага тіл, а вага людського духу.

Розповідач за допомогою жестів і відповідних поз у тісному просторі дорожньої кібитки намалював динамічну картину стосунків персонажів. Мізерна боротьба із сонним тілом за зайвий сантиметр простору характеризує жандарма Чепурнікова як здатного і на більш підлі вчинки. Головна інтрига попереду, але читач уже підготовлений до розвитку дії у такому руслі. Автор надав читачеві поведінкову та ідейну орієнтацію.

Основна дія оповідання розгортається на станції. У теплій кімнаті від втоми герой-розповідач плуває реальність і сон, його увага зупиняється на типовому для по-



штових станцій малюнку на біблійну тему. Авторський голос звучить у ліричному відступі – зверненні до зображення старця. Ця зосередженість на вічній темі героя-оповідача ставить його в особливе положення, далеке від інтриги, затримання, золота. Він свідомо виключає все це зі свого життя словами: «Почтенный старец! Он столько раз и так радушно встречал меня своим благословляющим жестом, что я положительно привязался к нему и, входя в любую станцию, утомленный угрюмыми приленскими видами, тот час же разыскивал его глазами. И в ту же минуту я стремился к нему под защиту. Тут ли он?.. Да, он тут, и, значит, у меня есть добрый знакомый в этом далеком и неприветливом краю, в этом маленьком домике с полосатыми столбами, приютившемся у подножия угрюмых и мрачных хребтов» [3,с.225]. Зображення батька та блудного сина, які так схвилювали автора, подані, до речі, не через опис, а через єдиний жест старого – кресне знамення, яким він зустрічає своє грішне дитя. Цей рух свідчить про єдність обраної автором пластичної розповіді, коли головним стає не описова, а динамічна, не портретна, а поведінкова характеристика героїв.

На станції з'являється новий персонаж – писар, котрий був ініціатором плану захоплення золота. Поведінка писаря Гаврилова так коментується розповідачем: «движения его не лишены были некоторой торжественности. Видно, что жизнь на станции и общение с «проезжающими господами» способствовала развитию в нем некоторых возвышенных склонностей». Так з'являється мотив підробленої, фальшивої поведінки, гри персонажем певної поведінкової ролі. За словами Ю.Лотмана, у романтичного героя «поведінка не впливає з органічних потреб особистості і не створює з нею єдиного цілого, а «обирається» як роль або костюм і немов одягається на людину» [4, с.361]. Романтизована поведінка писаря посилюється яскравими, виразними чорними очима, у яких бачиться «человеческая мечта о счастья» і які нагадують сухотного. Але романтизм Гаврилова, як і його поведінка, – підроблений, роль романтичного крадія виявилася завелика для станційного болісного писаря.

Розповідь про підготовку до нападу на черкеса ведеться розповідачем у пограничному стані між сном і пильнуванням: «Этот шепот, важный вид говоривших, застывшие взгляды и загадочные слова казались мне продолжением какого-то бессвязного сна...» Оповідь усе більше набуває нереального характеру: плутається оповідач, змовники втратили межу між мріями та нездійсненим нападом, вони вже поділили шкіру невбитого ведмеда.

Поява черкеса, «страстно ожидаемого и все же так неожиданно нагрянувшего», – це водночас кульмінація та розв'язка дії. Горе-змовники не приготували навіть револьверів, тому нападу не відбулося, але поведінкова характеристика кожного персонажа в такій ситуації набула логічного завершення. Німа сцена зустрічі черкеса гідна порівнянню із гоголівською фінальною сценою «Ревізора». Кожен з учасників події має свою позу або жест. Першим визначається оповідач, котрий ще раніше відповів категоричною відмовою від участі в нападі. Він демонстративно поклав руки за голову – це поза спостерігача, який обрав нейтралітет. Пушних, якого ніхто не посвятив у плани, але від якого вимагають найцентральнішої ролі, стоїть рачки посеред кімнати. Чепурніков сидить на краєчку стільця «в позе, облачавшей готовность воспользоваться благоприятной минутой». Писар сховався за конторкою.

Черкес – справжній романтичний герой, не тільки за походженням, а й за роллю, яку він зіграв в оповіданні. Черкес у німій сцені – єдиний рухливий і живий персонаж, котрий одним своїм виглядом змусив відступити людей, якими заволоділа жага здобичі: «Из темных сеней его *фигура выступила с отчетливой резкостью*. . . Свет ударил ему в глаза: *он прижмурился*, как кошка, и, увидев форменные шинели, мгновенно *отшатнулся*. Я заметил, как выражение вражды и частию испуга *промелькнуло* в его черных глазах, странно *загоревшихся* под седыми бровями. Мне показалось, что я уловил также оттенок печали, который можно заметить в глазах травленного зверя, внезапно попавшего в засаду. Затем он как-то *инстинктивно выпрямился*, быстрым и привычным движением *тронул ручку кинжала*. . .» [3, с.233]. Зміна поведінки черкеса зображується кінематографічно – зміною ракурсів і планів. Читач бачить і фігуру горця, і вираз очей, і руку на кинджалі. Письменник досяг високої майстерності в зображенні групової напруженої сцени. Ми бачимо водночас усіх персонажів, уявляючи їхні почуття й бажання. Найвищий момент напруження цілком відповідає класичному закону Г.Лессінга, котрий уважав плідним тільки такий момент, що залишає вільне поле уяви. Читацьке сприйняття ще раніше отримало імпульс від окремих жестів, рухів, інтонацій – поведінковою орієнтацією персонажів та розповідача, й фінальною сценою лише продовжує та завершує характеристику героїв.

В оповіданні В.Короленка пластика рухів домінує над описовістю. Поведінка героя, подана у вигляді промовистого жесту або пози, домислюється читачем. Вільна уява, спрямована певним рухом, доповнює авторську розповідь про життя черкеса, про його подальшу долю, про майбутнє й минуле розповідача, писаря. Прочухан сонному супутнику Чепурнікова, хропіння Ушних, руки під головою розповідача, гра черкеса із ручкою кинджала – ці виразні орієнтири поведінки не тільки характеризують героїв, вони прояснюють ідею твору. На початку оповідання своїм природно здоровим сном жандарм вичавлює супутників з повозки. Так само без особливих зусиль, силою природи й духу черкес «вичавив» зі свого життя змовників.

Поведінкова орієнтація, яка фіксується в рухах, позах, жестах героїв – важливий аспект характеристики персонажів та виявлення авторської позиції у творах малих епічних жанрів. Майстерність В.Короленка полягає в органічному поєднанні словесних і пластичних образів у створенні динамічної та етично обумовленої поведінкової характеристики героїв оповідання, прозорі для читацького сприйняття.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андронникова М.И. От прототипа к образу: К проблеме портрета в литературе и кино / М.И. Андронникова – М. : Наука, 1974. – 200 с.
2. Винокур Г.О. Биография и культура // О языке художественной литературы: [учеб. пособ. для филолог. вузов] / Г. Винокур. – М. : Высшая школа, 1991. – С. 75-102.
3. Короленко В.Г. Черкес / В. Короленко. – М. : Художественная литература, 1952. – (Сочинения: в 10 т. / В.Короленко; – Т. 1: Повести и рассказы). – 1953. – С. 221-240.
4. Лотман Ю. О русской литературе // Избранные статьи и исследования (1958-1993) / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство, 1997. – 848 с.
5. Мережковский Д. Рассказы Вл. Короленко // Акрополь: Избранные литературно-критические статьи / Д. Мережковский. – М.: Художественная литература, 1991. – С. 245-270.
6. Хализев В.Е. Формы поведения // Теория литературы: [учеб. для вузов] / В.Е.Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – С.184-194.

7. *Чуковский К.* Владимир Короленко как художник / К. Чуковский. – М. : Правда, 1990. – (Сочинения: в 2 т. / К.Чуковский; Т.2: Критические рассказы). – С. 180-196.

*Ольга Орлова*

ВОСПРИЯТИЕ ПОВЕДЕНЧЕСКОЙ ОРИЕНТАЦИИ ГЕРОЕВ РАССКАЗА В. КОРОЛЕНКО «ЧЕРКЕС»

В статье анализируется динамика поведения персонажей рассказа северного цикла В.Короленко. Поведенческая ориентация рассматривается как использование автором жестов, поз, движений, раскрывающих характер персонажей.

*Ключевые слова: герой, поведенческая ориентация, поведенческая характеристика, вестерн.*

*Olga Orlova*

THE PERCEPTION OF HEROES'S BEHAVIOR ORIENTATION IN "CHERKES" BY V.KOROLENKO

The heroes of the stories in the north cycle by V.Korolenko are analyzed in dynamics of behaviour of the characters. Orientation of behavior is considered as the author's use of gestures, poses, movements revealing character of the heroes.

*Key words: hero, orientation of behavior, characteristic of behavior; western.*

ТЕТЯНА КОНЄВА, НАТАЛІЯ ТАРАСОВА  
(Полтава)

## ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ М.ГОРЬКОГО НА ПОЛТАВЩИНІ

*Ключові слова: М.Горький, Полтавщина, Мануйлівка, громадська та літературна діяльність, «Ярмарок у Голтві».*

Полтавщина займає важливе місце у житті і творчій долі Максима Горького. Документально доведено, що письменник на Полтавщині перебував декілька разів. Уперше познайомився він з полтавським краєм та його жителями при безпосередній зустрічі з ними влітку 1891 року. Зі сходу на південний захід пройшов він тоді всю Україну, був у Харкові, Ізюмі, Полтаві, на батьківщині Гоголя – в Сорочинцях, у Лубнах, в Переяславі, в Києві, на Хортиці, в Миколаєві та Одесі. Десятки українських сіл відвідав він.

Симпатії до Полтавщини зміцніли у Горького в 1897-1898 роках, коли він, знов завітавши на Україну вже відомим письменником, оселився і жив у селі Мануйлівці. 10 травня 1897 року на запрошення місцевої поміщиці Олександри Андріївни Орловської приїздить він з родиною у Мануйлівку на п'ять з половиною місяців. У Мануйлівці Олексій Максимович швидко зблизився із селянами, цікавився їхнім життям і побутом, вивчав українську мову. Вже на третій день свого перебування в селі він був присутній на екзаменах у місцевій школі. З ініціативи Горького у Мануйлівці були створені жіноча і чоловіча недільні школи. Разом із учителями і лікарем О.М.Орловським Горький організував хор, до репертуару якого входили українські і російські пісні. З українських пісень йому особливо подобались «Рече та стогне Дніпр широкий», «За світ встали козаченьки», «Гарбуз білий качається» та інші, а селян Мануйлівки він навчив співати російську «Дубинушку». Пізніше Горький згадував: «Я люблю чарующие мелодии украинской народной песни, волнующую красоту украинской музыки, прекрасный украинский язык» [3, с.10].

У Мануйлівці М.Горький організував народний театр, де акторами були місцеві жителі і вчителі школи. Олексій Максимович був і режисером, й актором. Селяни самі собі шили костюми, готували реквізит. Ставилися п'єси російських та українських авторів: «Мартин Боруля» І.К.Карпенка-Карого, «Назар Стодоля» Т.Г.Шевченка, «Свои люди – сочтёмся» О.М.Островського. Через багато років письменник згадає мануйлівський театр у листі до І.Ф.Єрофєєва [3, с.10].

Своїм захопленням театром Горький полонив багатьох мануйлівців. Після від'їзду письменника самодіяльний театр продовжував працювати, а в 1907 році він був закритий під тиском влади.

Улітку 1898 року Мануйлівку відвідала трупа Карпенка-Карого. Корифей українського театру зацікавився грою селянина Якова Бородіна і запропонував йому стати професійним актором, однак той не погодився залишити своє село.

29 червня 1897 року Олексій Максимович побував на ярмарку у селі Голтва, де придбав вишитий рушник та українську плахту. Письменник згадував пізніше про чудове враження від відвідування українського ярмарку: його захопила гра кобзарів, бандуристів, лірників [3, с.11].

У червні 1900 року М.Горький знову приїздить до Мануйлівки. Мануйлівці зустріли його з великою радістю, цікавились здоров'ям, творчими здобутками, просили повернутися до постановки п'єс. І в цей приїзд письменник багато уваги приділяє театру. В листі до Чехова 1900 року, розповідаючи про своє перебування в Мануйлівці, Горький писав, що «хохли» при читанні ним п'єси «В овраге» плакали [6, с.30].

Мануйлівка посідає чільне місце у біографії Горького, особливо у його контактах з Україною. У Мануйлівці Горький ще більше захопився літературою України, саме тут письменник глибше познайомився з поезією Шевченка. В листі до І.Єрофєєва від 29 березня 1933 року він згадував, що вперше познайомився з творами Шевченка юнаком, це було в кінці 80-х років у Казані. Потім влітку 97 та 98-го років, мешкаючи в Мануйлівці Кременчуцького повіту, він читав Шевченка українською мовою «тамтешнім селянам. Вірші Шевченка йому дуже сподобалися. А також він писав про свій намір видати Гулака-Артемовського, Основ'яненка, Котляревського [8, с.25-26]. Найбільший інтерес викликала знаменита «Енеїда» нашого земляка. ««Енеїду», — читаємо в одному з листів, датованих 1928 роком, — одержав і передав «Academi'ї». Потрібна буде стаття про Котляревського та його місце в історії української літератури» [5, с.228].

Відчуваючи до української літератури «особенную слабость», «род недуга» [5, с.226], Горький спрямовував думки російських письменників до перекладання української художньої літератури на російську мову і намагався сприяти виданню якомога більшої кількості перекладів творів українських письменників, працюючи у видавництві «Парус», очолюючи видавництво «Знание», входячи до редакції журналу «Жизнь». На початку ХХ ст. саме завдяки турботам Горького російський читач зміг уперше прочитати в перекладах твори Т. Шевченка, М. Коцюбинського, І. Франка, О. Кобилянської, В. Стефаніка, Л. Українки. Горький популяризував українську літературу своїми статтями та висловлюваннями про неї.

Перебування М. Горького влітку 1897 р. на Полтавщині було особливо плідним. У Мануйлівці письменник закінчує чудове оповідання «Мальва», яке звідси й відправляє у «Северный вестник», починає працювати над першим романом «Фома Гордеев». Як зазначає Л.Хінкулов, початок роботи над «Фомой Гордеевым» датується 1898 р., однак уже в статті Б.В. Михайловського «Роман «Фома Гордеев» зазначається більш точно: «Фома Гордеев» писався Горьким з осені 1897 р., ще під час перебування в Мануйлівці...» [9, с.42].

У цей час він створює «Коновалова» та, відвідавши 29 червня 1897 р. ярмарок у селищі Голтва (стародавній козацькій фортеці на лівому березі Псла), пише «Ярмарок у Голтві», який талановито відтворює український побут, характери та чудовий український гумор, що викликає захоплення у Л. Толстого, А. Чехова. Яскраве, колоритне оповідання своєрідно продовжило традиції гоголівських «Вечорів на хуторі біля Диканьки» і потім увійшло до всіх зібрань творів письменника. У 1911 році воно було надруковане у Києві окремим виданням (переклад українською мовою Михайла Данька). Пізніше, перебуваючи в Італії на Капрі, Горький ознайомився з цим перекладом і дав йому схвальний відзив.

Оповідання «Ярмарок у Голтві» позбавлене сюжету і складається з окремих жанрових сцен і характеристик. Уже саме описання Голтви просякнуте у

Горького великою теплою і симпатією: «Местечко Голтва стоить на високої площаді, видвинувшейся в луга, как мыс в море. С трех сторон обрезанная капризным течением Псла...» [1, с.89]; з Голтви відкриваються широкі горизонти: «белые хатки, утопающие в зелени тополей, слив і черешен», «пять глав деревянной церкви..., золотые кресты которой отражают снопы солнечных лучей»; на схід розкинулись поля, серед них «пышные, зеленые левады»; вдалині на випасах стада – «как игрушечные»; вода Псла «блестит на солнце серебром»... [1, с.89].

Усі описи розраховані на те, щоб викликати в читача любов до зображуваного. І – немов заключний акорд – авторський захоплений вигук: «Густо засеяна людьми благодатная земля Украины!» [1, с.89].

Лаконічно і поетично письменник подає загальну картину ярмарку: «Всюду толкутся, спорят и «грегочут» «чоловіки», горохом рассыпаются бойкие речи «жінок»... [1, с.89-90].

«— Деготь московский, аличный, фабричный, аккуратный, аппаратный, пахучий, тягучий! Шесть копеек кварта, пятнадцать четверть! — возгласает черниговец, восседающий на телеге...

— А, мабуть, и по пять за кварту продадите? — справляется у дегтярника «чоловік» в необычайно широких штанах и в соломенной шляпе на голове.

— Тпру-у! По пять не могу, хозяину на шесть копеек присягал...

— А, мабуть, можно по пять?..

— Слушай, дядько, продам тебе по пять, не говори только никому... Не скажешь?

— Ни, не скажу...

— Ну, давай баклажку...

— Та мені того вашого дегтя не треба, бо я вже купив... И теж по шість копійек и теж у вас... Я спросив вас за тім, що, мабуть, вы теперь дешевле віддаєте цей деготь.

Дегтярник молча отвертывается, трогает лошадь и едет между возов, возгласая о своем товаре... «Чоловік» провожает его взглядом и говорит другому, раскинувшись на возу:

— Коли б я не куповав кварталы дегтя утром, була б в мене копійка лишня в кишени...» [1, с.93-94].

Влучно і з глибокою симпатією змальовує Горький характери українців у сцені торгівлі худобою:

«Чоловіки», приехавшие продавать скот или руно, лежат под возами, скрываясь от солнца и ожидая покупателей. «Чоловіки» покупающие расхаживают между возами, высматривая скот и шагая через ноги продавцов, разбросанные на земле...

— Скільки за цю пару просите? — спрашивает покупатель пространство...

Из-под воза раздается неторопливый ответ:

— Девяносто рублів...

— И то гроші! — говорит покупатель и отходит или спрашивает:

— А чого ж бы вам, дядько, цілу сотнягу не просить?

— Та вже мені більш того, скільки треба, — не треба грошів. А коли вы вже такой добрый, то давайте и усю сотню — я візьму...

— Спасибо вам... А скільки ж бы ділом узяли?

— Та вже так, щоб не довго балакати, візьму я з вас... дев'яносто рублів...

Начинається торг. «Чоловіки» не торопяться, – это совсем не в их характере, – и продавец вылезает из-под воза не ранее того, как убедится, что покупатель серьезный... Все делается медленно, но основательно, вдумчиво. Ядреной и крутой ругани великоруссов, от которой дух в груди спирает и глаза на лоб лезут, не слышно, – ее заменяет меткий юмор, щедро украшающий речи. Не слышно и великорусского «тыканья» [1, с.94-95].

Створюючи образи, характери, колізії народного життя, письменник майстерно використовує українську лексику. «В діалогізованій мові епізоду особливо виділяються слова з додатковим лексичним навантаженням: сотнягу замість «сотню», балакати в значенні «говорити». Паралельно вживається російське рублів і українське грошів з діалектним закінченням -ів. Тонко передана специфіка українського гумору, в якому продавець і покупець не поступаються один одному (порада просити «цілу сотнягу» і заключна фраза відповіді продавця) [2, с.93]. Спокійний, розмірений тон розмови, з так званою «хитринкою», добродушність та відсутність «тикання» («вы такой добрый», «спасибо вам» тощо) не затримують художньо оповіді й емоційного впливу на читача, а навпаки, сприяють руху оповіді та розкривають важливу особливість українського характеру – неквапливість, обґрунтованість думок і дій, наявність у мові підтексту.

Здатність делікатно поглузувати над неосвіченим у житейських справах покупцем, те, що звичайно називають лукавим гумором, ще яскравіше розкривається у наступній мініатюрній сцені: «Сивий дід», з яким безвусий хлопець торгується за пару молоденьких бичків, так, наприклад, вичитує покупцеві:

« — Здається мені, что вы, хлопча, раненько маткину цицьку на люльку зміняли, бо разума у рычах ваших не бачу я...

— Та як же, діду! Вони і некрасиві – ось роги якіе...

— А хіба ж вы рогами пахати будете? Так й купуйте ж собі козлів: у них рога красивейши...» [1, с.94-95]. Як і в попередній сцені, тут використовується шаноблива форма звертання, проте у вустах «сивого діда», котрий звертається до безвусого покупця на «ви», ця шанобливість є очевидною насмішкою. «Повчально-комічна спрямованість мови поважного українця підсилюється просторіччям маткину цицьку, що стоїть поряд зі зменшувальною формою прислівника раненько, і ввічливою порадою купувати «козлів» («у них рога красивейши...»). Прикметник красивейши, виходячи з логіки діалогу, являє собою у даному випадку не найвищий ступінь російського прикметника «красивый», а поєднує у собі форми вищого ступеня двох мов (красивее і красивіші). Правильні дієслівні форми української мови (здається, зміняли, пахати будете, купуйте), українські флексії кличного відмінка іменників чоловічого роду (хлопча, діду), майже натуралістично передані жести та інтонації торговців підкреслюють простоту звернення і водночас розширюють зображувальні засоби оповідання» [2, с.93-94].

Нові фарби знаходить письменник, змальовуючи сцену чвар і примирення «жінки» зі сп'янілим «чоловіком». Неможливо не погодитися з Леонідом Хінкуловим, який уважає, що в цій сцені «відбилися не тільки безпосередні спостереження пись-

менника, але й відомі літературні традиції української класики, хоча б сцена з комедії С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» (сцена Одарки й Івана Карася – «Відкіля се ти узявся...»)» [9, с.85].

«Жінка», размахивая руками, как поломанная мельница крыльями, бранит своего «чоловіка». Он сидит на земле, упираясь в нее руками, и блаженно улыбается. Нос у него красный, сияющий, шапка на затылке, ворот рубахи развязался, и солнце бьет ему прямо в грудь и лицо.

— Голодранец ты! Хиба ж морді твоїй не стыдно? Э-э, шибеник! Візьму кнут, та як учну стегать...

— О-е-на! Утыхо-о-омырся-а! – тянет «чоловік», подмигивая жінке. - Слухай... Я и тобі пивкварти купив.

— О-о! – стонет жінка. – Бесстыжи очи!

Наклоняясь к мужу, она с великим трудом приподнимает его с земли и старается засунуть это расслабленное хмелем тело под воз» [1, с.96].

Серед виражальних засобів, які зустрічаються у цьому уривку, виділяється експресивна лексика: голодранец, шибеник, морда, бесстыжи очи. Уперше в оповіданні згадується власне ім'я. Горький узагалі не називає імен своїх героїв, окрім двох випадків (Олена, Онисим), що вказує на збірний характер образу українця у творі. Гумористичного забарвлення набуває розтягнуте утыхо-о-омырся-а розслабленого «чоловіка». Гумор підсилюється у тому місці, де сп'янілий «чоловік», стукнувшись головою об колесо воза, застерігає жінку: «У кармані штанів скляниця... то як бы и... и вона не побилась... э?» [1, с. 97].

Українська лексика використовується Горьким в етнографічних замальовках з метою створення національного колориту, вдачі і звичаїв місцевого населення. Вона виражає «назви предметів побуту, національних реалій, обстановки (макітра, борщ, півкварти, посудина, хусточка, кишень), поняття товарних і суспільних відносин (гроші, карбованець, копійка, сотняга, купувати, дядько, пан – у шанобливому звертанні, москаль – у значенні «росіянин», добрий чоловік), проявляється у вираженні емоційних особливостей (о, лишечко; ой, мати пречистая; голодранець, шибеник, морда, раненько та ін.), представлена у вигляді фразеологізмів, граматичного ладу мови, простомовних одиниць (бісів син, маткина цицька, звісно, значиться), фольклорних одиниць» [2, с.91]. Відмічений лексичний матеріал у діалогах постає перед читачем з вуст самих героїв оповідання. В авторській мові зустрічається незначна частина українізмів. Це назви і поняття: помешкання (хатки – у початковій картині загального краєвиду Голтви), статі і віку героїв (чоловік, жінка, дід, хлопець), духовного життя народу (сопілка, танцювати, гопак), соціальних і національних відносин (пан – у значенні «господар», «поміщик»; вольності козачі, хохол). Особливу роль у мові автора відіграють функціонально вагомі слова і вислови: погост, дідові могили, лицар. Лексичний склад, граматична форма і синтаксичний лад української мови у Горького дуже близькі до літературних норм, що пояснюється як знанням української літературної мови, так і впливом розмовної мови.

Письменник намагається передати мову своїх героїв максимально природно і в епізодах продажу беззубого коня, глиняного посуду з Опішні та ін. Наприклад, панночка, розглядаючи глиняний посуд, запитує:



« – Скільки грошей?  
 – За що? – осведомляється продавець, возлежаний под возом на брюхе.  
 – А за макитру...  
 – Тридцять п'ять копійек...  
 – О, лишечко! та то дуже дорого!  
 – Хиба ж?  
 – А звісно! Вон она не равна та корява...  
 – А що ж вы, пани, с цієї макитры стрелять хочете, чи що? Зачім ей буты равной? Не ружье вона, а макитра.  
 – Та воно вірно... Ще и не гладка вона, та и тускла яка-то...  
 – Так же то зеркало гладко та блестяще, зеркало, а не макитра...  
 – Вона и дребезжит...  
 – О? То значитя – в ней дірка е.  
 – То-то е дірка...  
 – Так вже світ устроен, пани, что у ним усе діряво... Вон и у вас, пани, хусточка з діркою» [1, с.98-99].

Не тільки м'яким природним українським гумором просякнута ця сцена. В розмову побутового плану автор вносить оціночний момент суспільного характеру. Слова про товар межують з філософськими роздумами про «дирявість» світу в цілому. До речі, мотив соціальної неупорядкованості світу чітко вимальовується у сцені розмови чоловіків з поміщиками, з панами. «Пани, – зазначає Горький, – зустрічаються с «чоловіками» с чувством собственного достоинства, и в разговоре с паном у хохла сквозь внешнюю почитательность пробивается не одна нотка пренебрежения. Видно, что пан давно уже определен как «ненужна козявка у пчелином рои» [1, с.95].

Усі сцени зв'язані між собою в єдине композиційне ціле прагненням письменника охопити різні сторони галасливого, строкатого ярмаркового життя, з тим щоб створити загальну картину великого торгу. В кожній сцені письменник, як правило, розкриває типові позитивні риси характеру українських селян, зображає їхні звичаї. При цьому Горький показує не лише те, як продавець і покупець, торгуючись, б'ють один одного по руках, моляться по десять разів і більше на церкву, розходяться і знову сходяться й інше, але й те, як український селянин реагує на швидку мову росіян-продавців. Слухаючи, наприклад, скоромовки-пропозиції гостробородого ярославця, котрий торгує гребінцями, ножиками, книжками, милом і не мовчить жодної секунди, зазиваючи все нових і нових ярмарківців, полтавець-покупець, регочучи, підсумовує: «...ось він, цей москаль, нехай ему, бісову сыну, гадюка у глотку влізе... Він зовсім як та молотила роботає. Добромучоловіку у мисяць стільки не казати, як він у час кажет...» [1, с.98]. Незважаючи на зовнішню грубість, образні вислови українця добродушні, зичливі. Ярославця названо побутовуючим у народі словом москаль. Інша назва (бісову сыну), як і афористичне побажання «нехай ему... гадюка у глотку влізе», своєрідно виражає захоплення українця ярославською скоромовкою.

У кожній сцені ярмарку Горький розкриває глибоко національні риси менталітету українського селянина. Вдале використання української фразеології допомагає письменнику відтінити специфічні особливості образного мислення своїх героїв і в інших сценах оповідання.

«Конів купувати – як жінку вибирати» [1, с.92], – каже циган обманутому ним селянину перефразоване українське прислів'я (в прямому значенні прислів'я підкреслює важливість вибору дружини). «А де ж у тебе очи були?» [1, с.92], – докоряє селянину сивий старий. Однакові за змістом, але різні за емоційною напругою фразеологізми «нехай бог тебе судити» і «триста трясців тобі у боці» [1, с. 93] підкреслюють безсилля обманутого змінити хід справи, і його злість не стільки на цигана, скільки на себе за те, що піддався обману.

«Коли б я не куповав кварта дегтя утром, була б в мене копійка лишня в кишені...» [1, с.93-94], – жалкує про свою поспішність інший покупець.

«Крепчайший табак! Чорт курил – дымом жінку уморил» [1, с.97], – чується завзятий заклик продавця.

«От це добрый табачино, коли з его жінки мрут! – зауважує Солопій Черевик [1, с.97].

Згадка героя сорочинського ярмарку Солопія Черевика підкреслює зв'язок твору Горького з традиціями Гоголя. Хоча ситуації, дійові особи «Ярмарку у Голтві» і їхня мова мають свою художню специфіку, неможливо не помітити в них продовження реалістичного підходу до зображення української дійсності.

У заключній частині твору письменник змальовує картину літнього вечора, яка поступово змінює наповнений галасом ярмарковий день. Відчувається, що митець ще перебуває у полоні багатоголосого гомону ярмарку. В оповідання непомітно влітається народнопісенний матеріал, який примушує читача замислитись над сумно-тужливою піснею сліпого музиканта, з одного боку, і вільною піснею молоді, що лине від цвинтаря, з другого. «Господа, сим восхва-а-лим и возблагодарим творца на-а-шего, – поет слепой, аккомпанируя себе на звучном инструменте. Густые и успокаивающие ноты печально вьются в воздухе над головами молитвенно настроенных людей, покрытых потом и пылью. Иные шепчут что-то – видно, как шевелятся их губы, иные вздыхают... Большинство немо, неподвижно и глубоко серьезно.

А со стороны погоста несется удалая песня, исполняемая могучим хором молодых голосов: «Гей-гей!» – гремит припев.

Слышно, что эта песня складывалась в широкой степи, верхом на конях, во время похода, старыми свободолюбивыми «лицарями», проливавшими свою бурю и горячую кровь «за віру християнську та вольності козачи» [1, с.100-101].

Сумний мотив пісні сліпого, в якому звучать молитовні нотки, заглушується «завзятою піснею» могутнього хору молодих голосів. У пісні звучить хвала відвазі, натиску в сутичці з ворогом, у ній звучить віра в майбутнє. І не дивно: пісня, про яку йде мова в оповіданні Горького, – це, безперечно, «Ой на горі та женці жнуть».

«Зміст антитези, протиставлення сумної пісні сліпого завзятій пісні молоді, – простий і гострий: не сум, не глибокі зітхання, не покора й нерухомість – доля українського народу, а продовження, розвиток героїчних традицій волелюбних лицарів, які славить у своїх піснях молодь, славить там, біля цвинтаря, близько від «дідівських могил» [4, с.196-197]. У той же час степова пісня передає авторське співчуття трагічній долі українського народу.

Пейзажна замальовка, яка завершує оповідання, як і героїчна народна пісня, викликає у читача відчуття сили і натхнення:

«Кое-где уже вспыхнули огоньки костров, и вокруг них видны фигурки людей, красноватые в блеске огня. Приятной свежестью веет с лугов, где Псел, тёмный, красивый и быстрый, стремительно спешит к Днепру и с ним – в море. Вспыхивают звезды...» [1, с.101].

Вечірній пейзаж при всій своїй соковитій, яскравій «романтичності» ніскільки не «умовний»: він точно відтворює саме українську природу і саме вказану в оповіданні місцевість.

Як бачимо, оповідання «Ярмарок у Голтві» просякнуте любов'ю письменника до «благодатной земли Украины», до її чудової природи, до її працелюбного народу. Використання українізмів, гумору, залучення етнографічного і фольклорного матеріалу допомогло Горькому створити у межах російської літератури образ квітучої Полтавщини та її щиросердних жителів.

У пам'ять про перебування М.Горького на Полтавщині у 1938 році тут був відкритий народний музей письменника, який у 1939 році став державним.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Горький М. Ярмарка в Голтве / Максим Горький // Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. – Т. 3. – Рассказы 1896 – 1899. – М.: Издательство художественной литературы, 1950. – С. 89-102.
2. Калашник В.С. Украинизмы в очерке А.М.Горького «Ярмарка в Голтве» / В.С.Калашник // Вестник Харьковского университета. – № 36. Серия филологическая. – Выпуск 4. – Харьков: Издательство Харьковского университета имени А.М.Горького, 1968. – С. 90-96.
3. Мануйловский литературно-мемориальный музей А.М.Горького. Путеводитель / [авт. текста А.Я.Мокиенко]. – Харьков: Прапор, 1984. – 30 с.
4. Мацай О. Україна в ранніх творах Горького // Велика дружба. Максим Горький у зв'язках з українським народом, його культурою і літературою. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1959. – С. 176-203.
5. Пархоменко М.О. М.Горький і дожовтнева українська література // Велика дружба. Максим Горький у зв'язках з українським народом, його культурою і літературою. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1959. – С. 221-258.
6. Пиксанов Н.К. Горький и национальные литературы / Пиксанов Н.К. – М.: ОГИЗ. Государственное издательство художественной литературы, 1946. – 320 с.
7. Полищук Ф.О. М.Горький і українська народна творчість // Велика дружба. Максим Горький у зв'язках з українським народом, його культурою і літературою. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1959. – С. 203-221.
8. Творчество Горького 90-х годов // Русская литература XX века. Дооктябрьский период: [учебник / под общей ред. проф. Крука И.Т. и чл.-кор. АН УССР Крутиковой Н.Е.]. – К.: Вища школа, 1977. – С. 19-38.
9. Хінкулов Л. Україна в житті і творчості М.Горького / Хінкулов Л. – К.: Радянський письменник, 1963. – 197 с.

*Татьяна Конева, Наталия Тарасова*

### ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ М. ГОРЬКОГО НА ПОЛТАВЩИНЕ

В статье рассматриваются творческие связи М.Горького с Полтавщиной. В частности,

освещается общественная и литературная деятельность писателя во время пребывания его в с. Мануйловка. Значительное внимание уделяется украинским мотивам в рассказе «Ярмарка в Голтве».

*Ключевые слова: М.Горький, Полтавщина, Мануйловка, общественная и литературная деятельность, «Ярмарка в Голтве».*

*Tetyana Konieva, Nataliya Tarasova*

#### THE CREATIVE ACTIVITY OF M.GORKIY IN POLTAVA REGION

In this article the creative connections of M.Gorkiy to Poltava region are under review. In particular, social and literary activities of the writer during his stay in Manuylovka village are elucidated. Much attention is paid to Poltava motifs in the short story «The Fair in Goltva».

*Key words: M.Gorkiy, Poltava region, Manuylovka, social and literary activities, «The Fair in Goltva».*

МАРИНА ЗУЄНКО  
(Полтава)

## ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ЛІРИКИ БОРИСА ЧИЧИБАБІНА

*Ключові слова: жанр, жанрова домінанта, жанрова константа, жанрові модифікатори.*

Особливістю стилю Б.Чичибабіна є синкретизм, поєднання традицій і художніх тенденцій літературного розвитку ХХ століття: звернення до жанрової системи бароко, класицизму, реалізму, романтизму, біблійних жанрів та ін. Жанр у творчості Б.Чичибабіна неповторно індивідуальний, відрізняється особливим поєднанням, зламом жанрових ознак, що сприяє його трансформації і дає новий імпульс розвитку. Слушним є визначення ліричних жанрів Б.Іванюка: „Жанр – вид змістовної форми, яка зумовлює цілісність ліричних творів, що визначається єдністю теми, композиції та мовленнєвого стилю” [1, с.7]. Про те, що жанрові ознаки були суттєвими для творчої індивідуальності Б.Чичибабіна, свідчать авторські жанрові визначення. Він називає свої твори піснями („Песенка на все времена”), думами („Дума на похмелье”), баладами („Кишиневская баллада”), сонетами („Сонет Марине”), цикли „Сонеты к картинкам”, „Из сонетов любимой”, „Политические сонеты”, які входять до однойменної збірки „82 сонета и 28 стихотворений о любви”), елегіями („Судакские элегии”, „Элегия февральского снега” та ін.), одами („Ода русской водке”, „Ода воробью”, „Ода” та ін.), стансами („Весенние стансы”), епіталамами („Эпиталама – свадебная песнь”).

Варто відзначити звернення Б.Чичибабіна до поетів класичної школи. Митець глибоко поринає у зміст самого слова, замислюється над його образними можливостями, що й відбилося на характері метафорики. Поет прагне вживати слова без особливих метафоричних ефектів. Він удається до образів, які позначають предмети, які в щоденному вжитку втрачили своє образне значення і набувають нових відтінків лише в поетичному контексті. Задля такої мети він звеличує образи природи – кульбабу, тополь, горобця, предмети речового світу, звертаючись до жанру оди. У жанрі він модифікує зміст, виражає піднесені почуття щодо земних істот і речей, через які виразно проступає авторське ставлення до вічності й безсмертя, життя і смерті.

Б.Чичибабіна турбувало прагнення людей видавати бажане за дійсне, і це наклало відбиток на жанрову форму оди в творчості митця. Б.Чичибабін присвячував свої оди предметам і явищам природи з повсякденного життя, що не характерно для даного жанру. У своїх одах Б.Чичибабін використовував просту розмовну мову без стилізації під високий стиль. В „Оде одуванчику” (1992) ліричний герой перевтілюється в кульбабу, поет у кожній строфі посилює свою позицію, наводячи аргументовані докази на користь Божої подоби людини.

*Чтоб в отечестве дыры не штопать,  
Божий образ в себе не забыть,  
тем цветком на земле хорошо быть,  
человеком не хочется быть [2, с. 381].*

Інтерес митця до найзагальніших питань буття людини породжував художньо-філософську рефлексію. Ліки від душевних хвороб людини письменник убачав в образах природи і в предметах, які є втіленням пам'яті часу. Митець віднаходить їхнє призначення у проповіді моральності, яку черпає в природі, культурі і в повсякденних речах, зображуючи їх у гіперболізованому стилі. Це допомогло йому поступово звільнитися від зроблених, підігнаних, припасованих, позбавлених ліричного чуття ранніх од типу „Ода тракторному”, відійти від дескриптивного, описового принципу до смислової асоціативності ідей та образів. Оди Б.Чичибабіна переважно мають повчальний характер. У них відтворені деякі композиційно-стильові особливості од М.Ломоносова. Ода Б.Чичибабіна складається з трьох частин: вступ до теми, основна частина і завершення. Ода митця написана чотири-п'ятистопним ямбом. Проте поет відступає від нормативного характеру класицистичної поетики, зокрема порушує жанровий регламент у доборі тем. Б.Чичибабін уславлює не державних діячів, які мали суспільне значення, а „національних героїв”, які складають образ російської дійсності ХХ століття, залишаючись, на думку митця, останніми атрибутами національної ідентичності (горобець, тополя, російська горілка). В „Оде воробью” звичайного міського горобця представлено як своєрідну метафору тогочасного життя людини, увиразнюючи кризу духовності, прагматизм життя. Б.Чичибабін дотримується стилю, що відповідає високій жанровій настанові оди, відбиваючи власну ліричну причетність до об'єкта уславлення.

*А мы бродяги, мы пираты,—  
и в нас воробышек шалит,  
но служба души тяжелит,  
и плохо то, что не пернаты.  
Тоска жива, о воробы,  
кто скажет вам слова любви? [2, с.241].*

Завершення оди у Б.Чичибабіна – це сентенція, яка є композиційно-стильовою константою художніх творів митця. В останньому чотиривірші „Оды воробью” письменник оголошує поетичний вирок літературі ХХ століття, іронізуючи над стильовими тенденціями доби.

*Кто сложит оду воробьям,  
галдящим под любым окошком,  
безродным псам, бездомным кошкам,  
ромашкам пустырей и ям?  
Поэты вымерли, как туры,—  
и больше нет литературы [2, с.241].*

В одах Б.Чичибабіна звеличені повсякденні образи межують з вічністю, утвержуючи національну самобутність ліричного героя.

У своїй творчості Б.Чичибабін неодноразово звертався до жанру елегії. У вірші „Судакские элегии” (1974, 1982) домінує атрибутика романтичної елегії з інтонаціями стриманої муки. Водночас помітним є відхід від традиційних рамок

жанру, поет конкретизує художню дійсність гамірними звуками й реаліями дикої природи:

*Чу! Скачут дельфины! Вот бести. Ух ты,  
как пляшут! А кто ж музыкант?  
То розовым заревом в синие бухты  
смеется закат [2, с. 226].*

Елегії Б.Чичибабіна мають медитативний характер, поет постулює до власної індивідуальності. Журливі настрої в „Елегии февральского снега” переплетені з почуттям радості. В „Элегии Белого озера” домінують морально-філософські мотиви. В елегіях Б.Чичибабіна провідними є теми людина і природа, людина і мистецтво. Стильовою домінантою елегій Б.Чичибабіна є інтенсивність внутрішнього переживання ліричного героя. Мотив тужливого смутку в осягненні навколишнього світу в елегіях Б.Чичибабіна змінюється мотивами радості від довершеності і краси природи. Динамічні пейзажі в елегіях Б.Чичибабіна ніби оживають під пером митця. Картини природи у творах письменника надзвичайно мінливі, він зображує не тільки трагічні, а й прекрасні сторони життя. Поетичний лад вірша, ритмомелодика, образ безперервного руху дає читачеві світлу надію, віру у диво відродження людської духовності, світової гармонії. Елегії Б.Чичибабіна суголосні пориванням поета, розчарованості в суспільних процесах і скорботі від власного безсилля у боротьбі з бездуховністю суспільства.

*Ах, я не воин никакой,  
игрок на лире я,  
и пусть споет за упокой  
речная лилия [2, с.286].*

Художник в елегіях прагне злиття з усім, що є на землі, він намагається його осмислити широко й повно настільки, наскільки є багатограним буття. І в цьому розмаїтому бутті він починає шукати вищий сенс, що призводить його до самозосередження і споглядання, занурення у внутрішній світ і початку власного діалогу з Богом. Елегії Б.Чичибабіна мають особистісний характер і водночас виходять за межі особистісного. Найчастіше системоутворюючим підґрунтям у творчості Б.Чичибабіна виступала не так назва жанру або архетипічні для елегії за часів античності мотиви, ситуації, образи, як індивідуальний художній стиль поета. Він, власне, і перетворює на елегійний увесь художній світ твору.

Значну частину у творчому доробку митця займають вірші-посвяти. Г.Померанц у листах до Б.Чичибабіна відзначив жанрові пріоритети митця: „Вы искренни и ищите искренней дружбы скорее, чем восхищения, и Вас тянет к жанру „Послания к друзьям”, а не к оде, скажем, и только любовь вызывает Вас на сонеты” [3, с.150]. Для вірша-посвяти, вірша-дружніх послань автор обирає різні форми: сонета („Сонет Марине”), вірша-подорожі („Путешествие к Гоголю”), молитви („Молитва за Мыколу”). У даних жанрових формах Б.Чичибабін акцентує увагу

не на зображенні, а на вираженні, тобто відчуття переважає над зображенням. У художньому просторі Б.Чичибабіна є чимало поезій, присвячених громадським діячам, письменникам, акторам, художникам, друзям: О.Гріну, С.Єсеніну, Л.Костенко, Ф.Кривіну, К.Паустовському, Д.Славичу, Л.Толстому, Т.Шевченку та ін. Деякі з них („На вечную жизнь Л.Е.Пинского”, „На годовщину смерти Л.Темина”, „На могиле Волошина”, „Памяти А.Твардовского”, „Памяти друга”) містять усі жанротворчі ознаки поминальника.

Жанр поминальника зумовлений фольклорними традиціями шанування пам'яті померлого. Поминальник присвячений конкретному реальному померлому, частіше за все митцю слова. Домінуючим пафосом поминальника є елегійний. У поминальниках Б.Чичибабіна можна виділити “жанрові вкраплення” філософської лірики. Крім традиційних мотивів смерті, швидкоплинності життя, нагадування сучасникам про пройдений життєвий шлях, Б.Чичибабін звертається до філософських проблем безпам'ятства, бездуховності людини ХХ століття, які резонують до теми віршів про роль поета і поезії в суспільстві. У вірші “Памяти А.Твардовского” (1971) митець замислюється про долю поетів, невизнання митців за життя, забуття. Б.Чичибабін переконаний, що стан культури, духовності в країні жалюгідний. За словами поета, моральне обличчя народу вимірюється ставленням до героїв, подвижників. У зрілій поезії Б.Чичибабіна наголошено на зникненні зв'язку поколінь, у віршах цього періоду народ не є хранителем пам'яті і духовності. У художній палітрі письменника сучасний світ і світ культури не перетинаються.

*Вошло в закон, что на Руси  
при жизни нет жителя поэтам,  
о чем другом, но не об этом  
у черта за душу проси...  
Бесстыдство смотрит с торжеством.  
Земля твой прах сыновний примет,  
А там Маршак тебя обнимет,  
«Голубчик, – скажет, – с Рождеством!..»  
До кома в горле жаль того нам,  
кто был эпохи эталоном –  
и вот, унижен, слеп и наг,  
лежал в гробу при орденах... [2, с.55].*

У віршах-посвятах Б.Чичибабіна Г.Померанц убачає пушкінську традицію, але не стилізацію під неї. Звернення до даного жанру зумовлене автобіографічними чинниками – автор мав багато друзів у різних містах і щиро поцінував людей, з якими насправді товаришував, або тих визначних людей, якими захоплювався, яких уважав своїми духовними наставниками. Г.Померанц пояснював схильність до даного жанру індивідуальними рисами характеру митця: „У вас есть склонность возродить „послание К...”, дружеское стихотворение, которое почти исчезло в ХХ в., среди замкнувшихся в себе эгоцентриков. И это не стилизация, а средство душ; душевная щедрость, Ваш главный талант, необычайно редкий. В города сейчас многие влюбляются. Но вы



в почти каждом находите друга. И это придает Вашим стихам какую-то уникальность, неподражаемость” [3, с.136]. Об’єктами віршів-посвят є переважно письменники, до яких митець відчуває прихильність, думки яких він поділяє. Темою даних віршів є людина і мистецтво, просвітницька роль поетів у соціумі.

Таким чином, Б.Чичибабін прагнув оновлювати жанри, експериментував, але для нього важливим був не сам спосіб вираження ліричного відчуття, а емоційна сила художнього слова. Синтез філософічності та ліризму сприяв поглибленню жанрового змісту поетичної творчості Б.Чичибабіна, універсалізації проблематики, новаторським трансформаціям поезики. Творчий шлях Б.Чичибабіна – це постійний жанрово-стильовий пошук. Обрані поетом жанри резонували до соціальних, історичних та духовних випробувань ХХ століття.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Білітюк Л.А. Жанр і зміст художнього твору як проблема / Л.А. Білітюк. – Луцьк: Волинський держ. ун-т ім. Лесі Українки, 1998. – 31с.
2. Чичибабин Б.А. В стихах и прозе / Борис Алексеевич Чичибабин. – Харьков: Фолио, 2002. – 463 с.
3. Чичибабин Б.А. Письма / [сост. Карась-Чичибабина Л.С.]. – Харьков: Фолио, 2002. – 462 с.

*Марина Зуенко*

#### ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИРИКИ БОРИСА ЧИЧИБАБИНА

В статье проанализированы жанровые доминанты лирики Б.Чичибабина, рассмотрены их жанровые модификаторы. Прослежена эволюция жанров писателя от раннего до позднего творчества. В статье подчеркиваются особенности константных жанров Б.Чичибабина, таких как сонеты, элегии, оды. Особенное внимание уделено авторским жанровым новообразованиям – сонету-молитве, сонету-картинке и др.

*Ключевые слова: жанр, жанровая доминанта, жанровая константа, жанровые модификаторы.*

*Маруна Зуенко*

#### THE GENERIC PECULIARITIES OF THE LYRICS BY B.CHICHIBABIN

The article deals with the dominants of genre in B.Chichibabin’s poetry as well as genre modifications. The evolution of writer’s genres from the earliest till the latest period is studied. The peculiarities of constant genres of B.Chichibabin are studied such as sonnets, elegies, odes. The main attention is paid to the genre innovations such as sonnet- pray sonnet-picture and others.

*Key words: genre, generic dominant, generic constant, generic modifications.*

ЛАРИСА ДОРОШЕНКО, НАТАЛІЯ МАРЧЕНКО  
(Полтава)

## ТРАДИЦІЇ Л.М. ТОЛСТОГО У ТВОРЧОСТІ ЛЕОНІДА БРАЗОВА

*Ключові слова: місія, традиція, спадщина, спадкоємність, герой, персонаж, оповідач, напрямок, батальний, контекст, пейзаж, психологізм, персоніфікація.*

«Час розкидати каміння, і час збирати каміння» – цей вислів якнайкраще відображає сучасний стан української культури. Протягом століть Україна не мала державної незалежності, тому вітчизняні митці змушені були відстоювати своє право на творчість. Вони були приречені писати у власній країні потайки чи «до шухляди», відчуваючи себе другорядними на рідній землі, або емігрувати і на чужині, як не парадоксально це звучить, розвивати вітчизняну культуру. Зараз перед науковцями постала надзвичайно важлива культурологічна місія – написати справжню історію українського народу, зібрати докупи все те, що зробили наші предки для збереження ідентичності українського національного духу. Сьогодні ми переживаємо період відродження української національної культури: висвітлюються невідомі сторінки історичного минулого України, виходять із небуття незаслужено забуті чи донедавна не відомі широкому загалу читачів імена представників української творчої інтелігенції. Але чомусь цей процес торкнувся переважно митців дожовтневого періоду, Срібного століття, емігрантської когорти. Чомусь стало «немодним» звертатися до радянського періоду розвитку літературного процесу, бо то були «часи тоталітаризму», панування в мистецтві «комуністичної ідеології», а в літературі – «штучного методу соціалістичного реалізму». А чи не виливаємо ми, як свого часу висловився відомий критик Д. Писарев, разом із брудною водою і дитину? Адже у XX столітті протягом періоду «брежнєвського застою», коли в надрах радянського суспільства почали зростати зерна вольності, непокори, прагнення народів Радянського Союзу до демократії і національної незалежності, засяяли яскравими зірками імена Ч. Айтматова, В. Бикова, П. Загребельного, В. Сосюри, В. Шукшина, О. Вампілова та багатьох інших визнаних світом видатних поетів, прозаїків, драматургів. У шістдесяті роки XX століття ми стали свідками незвичайного вибуху поезії, у сімдесяті-вісімдесяті – прози та драматургії. Це змусило весь світ заговорити про «феномен радянської літератури». У політиці цей час був дійсно періодом застою та стагнації, у літературі – початком справжнього відродження. Власне, саме діячі мистецтва цього періоду першими наголосили на необхідності корінних змін у суспільстві у зв'язку з поступовою деградацією духовного життя.

Але цей період історії вітчизняної культури ще не посів належного місця в наукових працях та підручниках. Сьогодні настав час віддати належне не тільки тим, хто на чужині зберігав і розвивав наше культурне надбання, але й тим, хто зробив свій вагомий внесок у духовну скарбницю української нації, працюючи в нелегких умовах свавілля політичної цензури. Серед них чільне місце повинен посісти і полтавський письменник Леонід Бразов (Леонід Петрович Безобразов).

Подібно до провідних письменників другої половини ХХ століття Ч. Айтматова, В. Бикова, В. Распутіна, Леонід Бразов зображував людські долі в контексті історичних реалій того часу. Події, які розгортаються на сторінках його творів, відбуваються не у столиці чи якомусь мегаполісі, а в глибинці, у провінції, де менш відчутний вплив чужинських культур, де проростає народне коріння, шанують національні традиції, де, зрештою, і сконцентрована справжня національна культура. Місце дії – Україна, головні герої – українці. Ми не чуємо мовного суржику, характерного для східних околиць України, звучить кришталево чиста літературна українська мова, викохана Котляревським та Шевченком.

Доля Леоніда Петровича була нерозривно пов'язана з долею рідної країни. Не оминуло його й воєнне лихоліття Великої Вітчизняної. Він добровольцем у перші дні війни вступив до лав захисників Вітчизни. Пройшовши війну від її трагічного початку і до переможних салютів, отримав тяжке поранення і залишився фізичним інвалідом на все життя. Ми не помилилися, використавши означення «фізичний», бо багато хто не витримав випробування жорстокою кривавою бійнею і на все життя залишився «духовним», «моральним» калікою. Війна не спопелила душу Леоніда Бразова. Вона ще більше загострила в ньому суто людську жагу до життя, почуття захоплення бездонною синню неба, мирним шелестом дерев, прагнення творити красу. Саме війна спонукала його до літературної творчості. За допомогою своїх літературних героїв, зовні таких звичайних, але водночас надзвичайно особливих з їхньою історичною місією, яку вони з честю виконали перед усім світом, письменник намагається звернутися до нащадків, достукатися до кожного серця, щоб люди ніколи не забували про те, що вони люди, що лише доброта і любов творять на землі справжні дива. Звертаючись до молоді, для якої «роки воєнного лихоліття – сива історія», письменник пише: «Історію Вітчизняної війни треба писати наново, і не під керівництвом тих, хто очолював редколегії виданих томів. Їхнє місце повинні зайняти вчені, які моляться одному богові – правді. Фронтівикам навряд чи діждатися таких творів, але бодай наступні покоління мусять усвідомити, над яким проваллям стояла країна і хто її порятував» [3, с.8].

Коли Леонід Бразов увійшов у літературу, воєнна проза мала вже певні традиції: класична (від Гомера до Толстого), радянська (від О.Серафимовича до О.Фадєєва) та історико-документальна, що виникає на ґрунті надзвичайно популярної в шістдесяті роки мемуарно-біографічної літератури (представники – І. Стаднюк, Ю. Бондарєв). Леонід Бразов був прихильником першої, класичної, традиції. Найбільш яскраво в його «воєнних творах» виявляються «толстовські традиції»: реалізм із романтичною тенденцією, гуманізм, психологізм, зображення історичних подій через призму духовного життя людини. Найчастіше герої його творів, подібні до героїв «Війни та миру» Л.М. Толстого, проходять випробування буденністю (мирним життям) і війною, коли перед загрозою знищення людина не може прикидатися, коли виявляється її справжня сутність (повість «Перший гарт», романи «Коли погасла блискавиця», «Пороги», «Так далеко, так близько»). Подібно до Толстого, Леонід Бразов зображує війну «без стягів» і «барабанного дробу», а «у крові» та «стражданнях». Війна – це трагедія не лише для країни, а й для кожної окремої людини. Щоб підкреслити антилюдську суть війни, письменник показує її руйнівну силу на тлі мирно кві-

туючої природи. Йде жорстокий, кривавий бій, герой повісті «Недописані сторінки» знепритомнів і тут «... щось капнуло йому на лоба – ніжно, ласкаво, як наче вуста материнські доторкнулися. Михайло опритомнів. Над ним тріпотіла листям молоденька берізка. Якесь пташина, ховаючись у верхів'ї, виспівувала безтурботно. Звідки вона тут узялася, стрілянини не злякавшись?» [2, с. 277]. Читаємо ці рядки і мимоволі згадуємо епізод із «Севастопольських оповідань» Л.М. Толстого, коли дитина робить свої перші в житті кроки на чудовому, завітчаному маками полі і раптом нашттовхується на спотворене війною людське тіло.

Мабуть, не випадково Леонід Петрович обирає для головного героя своєї першої повоєнної повісті «Перший гарт» (в останній редакції повість має назву «В ті далекі дні») ім'я Андрій. Хоча Андрій Перекоп Бразова і Андрій Болконський Толстого різні за соціальним станом і живуть у різні історичні епохи, духовно вони споріднені. Як і для далекого тезки, для нашого Андрія не виникає питання: іти боротися з ворогом чи скористатися належною йому, як сільському вчителю, бронєю та зберегти своє життя: «Суворо допитувався (Андрій – авт.) у самого себе: чому рвешся в армію, на фронт? Може, лише тому, щоб забути (Андрій підозрював кохану дівчину в зраді – авт.)? І з полегшенням відчув: ні, Батьківщина в небезпеці, треба її захищати, і це головне» [2, с. 11]. Як це співзвучно з висловом Андрія Болконського: «Ворог прийшов на мою землю, і я повинен знищити його». Виникає ще одна змістова паралель. Так само, як і поранений Андрій Болконський на полі Аустерліца, контужений Андрій Перекоп бачить над собою безкрає небо: «Опритомнівши, хотів відразу ж підвестися, але холодна земля притягувала до себе так, що відірватися від неї не було сил. По тілу розлилася непереборна слабкість, всю його істоту охопила дивна млявість. Не хотілося нікого ні бачити, ні чути. Лежати ось так, втопивши очі в хмари, які важко сунули кудись на захід, нічого не згадувати, ні про що не думати, заснути і спати доти, аж поки знову запанує навколо ласкава польова тиша, а в чистому небі сяятиме сонце» [2, с. 68].

На прикладі прози О. Серафимовича, О. Фадєєва, О. Малишкіна та багатьох інших більш-менш відомих радянських письменників 30-50 років ХХ ст. читач звик оцінювати моральні якості героя залежно від його соціального стану: якщо персонаж мав дворянське, «куркульське» походження або був білогвардійцем, то йому віри не було. Він деякий час міг прикидатися чесною, порядною людиною, але все одно обов'язково, потрапивши в екстремальну ситуацію, зрадить Батьківщину, свій народ.

Слід зазначити, що Л.П. Бразов до 90-х років ХХ століття також підтримував соціальність як фактор, що обумовлює поведінку людини. Він ідеалізував селянство, вважаючи його, на відміну від дворянства, носієм чистої, незаплямованої егоїзмом, користолюбством, кар'єризмом душі. Долею своїх героїв він стверджував, що поведінка людини залежить від генетичної пам'яті, сімейного виховання, соціально-політичного середовища її існування. Та вже у повісті «Тимко» дворянин, колишній білогвардієць Боніфатій Мурзенко виявляється чесною, порядною людиною. Натомість його дружина, селянка за походженням, а також робітник Пилип Рубайло згодні заради грошей на будь-який злочин. У повісті «Перший гарт» бригадир колгоспу Микола Грицюк, боячись за своє життя, нехтує на передовій обов'язком вартового, що призводить до загибелі товаришів, і вирішує залишитися на окупованій території; зоотехнік Прус співпрацює з окупантами. У мирні часи це були звичайні люди, може,

лише більш егоїстичні, які мріяли про легке, безтурботне життя та великі гроші. Але для більшості героїв Леоніда Бразова, як і для більшості радянських людей, не було іншого вибору, як іти і захищати свою Батьківщину.

Як і Л.М. Толстого, Л. Бразова завжди хвилювала проблема людського щастя. Коли людина задоволена своєю долею, що потрібно для цього робити, які моральні якості виховувати? Ця проблема найбільш повно розкривається в повісті-хроніці «Такий довгий шлях». Повість складається з чотирьох частин, що мимоволі нагадує автобіографічну трилогію Л.М. Толстого «Дитинство» – «Отроцтво» – «Юність». Відомо, що Лев Толстой мав задум написати не трилогію, а тетралогію, яка б охоплювала всі чотири етапи становлення особистості: дитинство, отроцтво, юність, молодість. У дитинстві людина пізнає людей, які її оточують, в отроцтві – навколишній світ, в юності починає формуватися світогляд, особистість прагне знайти своє місце в суспільстві, а в молодості вона вже обирає свій життєвий шлях. Але Л.М. Толстой не здійснив свій задум, хоча після закінчення трилогії він ще залишався в літературі майже півстоліття. Однак класик так і не зміг до кінця збагнути сенс життя, зрозуміти, який шлях має обрати людина, щоб не відчувати себе зайвою, почуватися на своєму місці, не вступати в конфлікт із власною совістю, не брехати, не чинити всупереч канонам християнської моралі.

На відміну від автобіографічної трилогії Л.М. Толстого сюжетно-фабульна основа повісті Леоніда Бразова побудована не на вікових етапах розвитку людини, а збігається з доленосними періодами в житті країни: громадянська війна, мирне довоєнне життя, Велика Вітчизняна війна. За тривалістю та історичною важливістю подій, які художньо відтворені письменником (з 20-х років до 41-го року ХХ століття), твір можна назвати епохальним.

Разом з автором ми спостерігаємо за фізичним, психічним та моральним становленням і формуванням особистості. У першому розділі головному героєві Тимку вісім років, у другому – п'ятнадцять, у третьому – двадцять і в четвертому – двадцять п'ять. На перших сторінках повісті хлопець пізнає світ, у якому люди поділяються на добрих і злих, де є герої (робітник Степан Журавель) і вороги (сім'я «білого» офіцера Боніфация Герасимовича). На останніх сторінках Тиміш Гринчук – доросла людина, яка вмє дорожити дружбою, вірно і палко кохати, не вагаючись жодної хвилини, йде захищати свою рідну землю. Щоб посилити психологічний вплив на читача, автор обирає для кожної частини свою, особливу, манеру оповіді, у якій домінують суб'єктивні форми, спрямовані на саморозкриття героя: авторська розповідь від третьої особи в першій частині переходить у другій частині до головного героя Тимоша, його змінює кохана дівчина Гринчука Катя (III частина) і закінчується оповідання авторською мовою. Це багатоголосся дає можливість наочно виявити моральний стрижень людини, котрий автор убачає в єдності власної долі з долею Батьківщини і народу. «Адже ніщо людей так не єднає, – устами одного з героїв роману «Живим не байдуже» стверджує автор, – як служіння Вітчизні в найважчі для неї дні, коли кожен з особливою силою відчуває себе її крихітною, але невіддільною часткою. Отож, згуртуємося навколо неї, зводимося стіною, як сини круг матері, ладні швидше загинути, ніж допустити, щоб над нею поглумилися» [1, с.401].

Саме це почуття змушує людину залишатися з рідною країною в найбільш складний, вирішальний для неї час. Особливої актуальності ця думка набуває в наші

часи, коли тисячі українських громадян виїжджають у пошуках кращої долі за кордон замість того, щоб відроджувати власну країну, зробити її придатною для життя наступних поколінь. І саме це становить моральну домінанту творчості Леоніда Бразова, націлену на майбутнє.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Бразов Л. Живим не байдуже: [роман] / Леонід Бразов. – К.: Радян. письменник, 1978. – 424 [1] с. – (Першотвір).*
2. *Бразов Л. Пороги: [повість] / Леонід Бразов. – К.: Радян. письменник, 1972. – 330 [1] с. – (Першотвір).*
3. *Бразов Леонід. Батько [зб. наук. праць / наук. ред. Бразова Л.Л.]. – Полтава: АСМІ, 2006. – 408 с.*

*Лариса Дорошенко, Наталя Марченко*

### ТРАДИЦИИ Л.Н. ТОЛСТОГО В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕОНИДА БРАЗОВА

Пришло время написать научно обоснованную историю украинской литературы, в которой достойное место занимает писатель Леонид Бразов. Продолжая традиции Л.Н. Толстого, он воссоздаёт историческую действительность через призму духовного мира человека. Отличительные черты его поэтики – историзм, глубокий психологизм, моральная направленность, что придаёт особую актуальность его творчеству в наши дни.

*Ключевые слова: миссия, традиция, наследие, преемственность, герой, персонаж, рассказчик, направление, батальный, контекст, пейзаж, психологизм, персонификация.*

*Larysa Doroshenko, Nataliya Marchenko*

### THE TRADITIONS OF L.N.TOLSTOY IN THE L.BRAZOV'S CREATIVE WORK

There has come the time to write scientifically proved history of the Ukrainian literature in which the writer Leonid Brazov occupies the worthy place. Continuing L.N. Tolstoy's traditions, he recreates the historical validity through the prism of the person's inner world. The distinctive features of his poetics are historicism, deep psychologism, moral orientation that gives a special relevancy to his creativity today.

*Key words: mission, tradition, heritage, continuity, hero, character, story-teller, direction, battle, context, landscape, psychologism, personification.*

ЛЮДМИЛА КОРНЄВА  
(Полтава)

## ПРО ДЕЯКІ ТИПОЛОГІЧНІ РИСИ УКРАЇНСЬКОГО АНЕКДОТУ

*Ключові слова: анекдот, фольклор, кліше, фонові знання, стереотип, національне світосприйняття.*

Анекдот – коротке жартівливе оповідання про яку-небудь смішну подію – є унікальним явищем культури. Своїми витокami він пов’язаний з візантійською історією, де анекдотом називали старі рукописи, що видавалися вперше (грецьке *anekdotos* – “неопублікований, невиданий”). У вітчизняному дворянському середовищі анекдот поширюється у XVIII столітті як новий жанр світської бесіди і являє собою коротку, смішну, часто повчальну історію чи подію із життя історичної особистості: *Коли Пруський принц гостював у Петербурзі, йшов безперервний дощ. Цар дуже шкодував, на що Нарішкін зауважив: “Принаймні принц не скаже, що ви його приймали сухо”.*

Класичний вишуканий літературний анекдот у кінці XIX століття під впливом загального процесу демократизації став масовим та більш різноманітним за тематикою, але протягом досить тривалого часу вважався вульгарним. Ситуація змінилася у двадцятих роках XX століття, коли анекдот перетворився в поширений жанр повсякденної комунікації (у тому числі й серед інтелектуальної еліти), переважно антирадянський за суттю. Це пояснювалося тим, що в тоталітарній державі анекдот “був своєрідним клапаном, який дозволяв хоча б частково послабити ідеологічний прес, давав вихід стихійному протесту народних мас. Певним чином гумор компенсував відсутність політичних свобод” [4, с.143]. Недаремно офіційна радянська культура називала анекдот пережитком минулого та міщанським жанром.

У нас час анекдот продовжує бути популярним, формується їх корпус, добре відомий більшості носіїв мови. Ці анекдоти можна віднести до прецедентних текстів, фрази з яких переходять у розряд крилатих слів та виразів (“*Маю час та натхнення*”; “*Наша Галя балувана*”; “*А я не боюся хом’ячків*” тощо). Крім того, в анекдотах знаходять специфічне відображення уявлення народу про навколишній світ. В.М.Телія вважає, що анекдот, як і прислів’я, є прескрипцією – стереотипом народної самосвідомості, який дає достатній простір для вибору з метою самоідентифікації [5]. А на думку деяких учених, анекдоти, в яких утилітарні цінності проголошуються не у вигляді сентенцій, а імпліцитно, взагалі заступили прислів’я, що тяжіють до відвертого дидактизму.

На жаль, анекдот як багатостороннє та інформативне явище культури ще до цього часу належним чином не оцінений і не досліджений. Загалом феномен анекдоту почав вивчатися зарубіжною наукою з початку XX століття після публікації в 1905 році роботи З.Фрейда “*Остроумие и его отношение к бессознательному*” [див.огляд літератури 1]. Активно долучаються до вивчення анекдоту російські вчені. Виходять друком ґрунтовні праці таких науковців, як О.Д.Шмельов і О.Я.Шмельова, Є.Курганов, присвячені історії анекдоту, його трансформаціям, основним жанровим особливостям.

Публікуються статті А.Ф.Білоусова, О.Ю.Маркової, Г.Г.Слишкіна, О.В.Смолицької, М.С.Кагана, В.В.Хіміка та ін., у яких розглядаються окремі лінгвістичні (місце і роль анекдоту в процесі комунікації; мовні особливості), літературознавчі (герої, гендерні особливості, конкретні тематичні угруповання), філософські (у 2002 році Санкт-Петербурзьке філософське товариство навіть провело круглий стіл, присвячений анекдоту як явищу культури) та психологічні аспекти проблеми анекдоту.

В українській науці вивчення анекдоту тільки починається, з'явилися окремі роботи, наприклад, А.Макарова (“Київський міський анекдот (історія та жанри 19 ст.)”), про анекдоти як жанр народної творчості згадується у статті О.Бріциної та І.Головахи “Карнавал революції”. Між тим, анекдот активно функціонує в українському суспільстві, оперативно реагує на його життя і відображає особливості менталітету нашого народу, його симпатії та антипатії.

Усе зазначене вище обумовлює актуальність комплексного дослідження анекдоту як явища національної культури. Мета нашої статті – розглянути жанрові особливості анекдоту та схарактеризувати специфіку вияву в ньому українського національного характеру.

Як ми вже зауважували, анекдот – це жанр фольклору, і його основні ознаки збігаються з тими, що притаманні цій формі народної творчості. По-перше, анекдот анонімний за своєю природою. Але якщо навіть він був придуманий мовцем, той відсторонювався від авторства, бо анекдот утрачав тоді об’єктивну силу народності. Крім того, для визначення фольклорності тексту більше значення має все ж таки не його походження, а те, що він починає жити в усній традиції. Це і є друга ознака анекдоту як жанру фольклору – усність його первинної форми: він розповідається, розігрується. По-третє, як і будь-який фольклорний жанр, багатократно відтворюється, передається від одного оповідача до іншого, що приводить до його варіативності. Ця варіативність або пов’язана з особливостями усної передачі змісту, або є наслідком зумисної імпровізації – оповідач покращує анекдот на власний смак чи пристосовує його до актуальної ситуації. Тому деякі анекдоти у процесі репродукції набувають різноманітних варіантів розвитку змісту, як і народні казки, бувальщини, пісні. Але від традиційних жанрів фольклору анекдот відрізняється своєю ситуативністю – це його четверта, головна риса. Анекдот регулярно, систематично й у великій кількості твориться, оперативно реагуючи на суспільно-політичні події та зміни в житті. Він не підлягає впорядкуванню “згори”, на нього не діють заборони, цензура. Як індикатор настроїв народу, анекдот послуговується відомим, тим, що легко пізнається, що є актуальним. Тому він народжується, живе й, застарівши, помирає. Так, наприклад, наприкінці 2008 року в умовах фінансової кризи з’явилася ціла низка анекдотів типу: – *Ох вже мені ця криза. – Як вас я розумію. – Ні, не розумієте. – Чудово розумію! – У вас же навіть депозиту немає! – Учора був...* І навпаки, застаріли цілі серії анекдотів: про дистрофіків, Кашпіровського, Брежнева, вірменське радіо тощо.

У той же час анекдот має і специфічні ознаки, які дозволяють виокремити його як особливий жанр фольклору. У ньому парадоксальним чином поєднуються зв’язок з дійсністю та вимисел. Зазвичай в анекдоті йдеться про неможливу чи маловірогідну в дійсності ситуацію, дійовими особами в ньому можуть виступати літературні чи кінематографічні герої. Але ці події та герої виявляються не просто вигаданими, фан-



тастичними, але й умисно іронічними, жартівливими чи глумливими імітаціями різноманітних реалій суспільного життя. Пародія на офіційну культуру – основна жанрова ознака анекдоту.

Оскільки анекдот – це не тільки пародія, а й критика чужого та несприйнятого, він часто буває некоректним, не відповідає етичним нормам. В анекдотах можуть насміятися з представників інших національностей, людей з фізичними вадами, історичних постатей, політичних діячів. Але, як ми зазначали, цей жанр стоїть поза заборонами, у своєрідній розширеній зоні моральності. Тому оповідач може цинічно й відверто говорити про будь-що, вживаючи навіть лайливі та брутальні вирази. За словами М.Бахтіна [3], це один із художніх засобів вираження гротескного реалізму, який особливо яскраво виявляється в епоху змін. Абсурдність, карикатурність, гіперболізація, чорний гумор анекдоту відображають осмислення безпорадності соціального й політичного механізмів суспільства. Недаремно філософ І.А.Тульпе назвав анекдот “життєстверджувальною наругою”.

Анекдот – це історія, що розповідається конфіденційно. Між оповідачем і слухачами повинне існувати взаєморозуміння або виявлятися бажання подолати бар’єр у спілкуванні. “Сеанс” анекдотів об’єднує людей, перетворює їх колектив, якщо, звичайно, вони мають спільні цінності, однаково сприймають світ. Недаремно анекдот завжди інтертекстуальний, тобто включається в інші тексти, породжується певною життєвою ситуацією і розповідається “до місця”.

Комунікативна мета розповідання анекдоту полягає перш за все в тому, щоб розвеселити слухачів, зняти напругу. Ці жартівливі оповіді нічому не навчають (принаймні експліцитно), не вирішують ніяких проблем, вони лише пропонують свій рецепт ставлення до проблеми – емоційна розрядка сміхом.

Анекдот належить до зображувальних жанрів, оскільки його розповідь – це своєрідна вистава, театр одного актора, який орієнтований на “глядачів”, тобто слухачів. Більш того, слухачі можуть долучатися до “розігрування” анекдоту: реагувати на питання смислове або риторичне (*Що означає випити на трьох по-африканськи, знаєте? Пауза. Двоє п’ють, третім заїдають*). Власне, будь-який анекдот потребує участі слухачів, бо реакція сміху – обов’язкова складова його завершення.

Театральність анекдоту, поєднання в ньому словесного і виконавського мистецтва, обумовлює його специфічну форму – це коротка розповідь. Її сюжетна структура традиційна: експозиція-зав’язка інтриги – розгортання дії – неочікувана швидка розв’язка, або “пуант” [6]. “Пуанту” звичайно передують пауза, яка “членує текст на дві нерівні частини. Ця пауза означає перелом у розгортанні анекдоту” [2, с.165], доводить очікування слухачів до напруження.

На нашу думку, сценічність анекдоту ще раз підкреслює його орієнтацію перш за все на усне відтворення. Письмовий запис не може передати повною мірою важливу для багатьох текстів акцентологічну структуру анекдоту: смислові паузи, прискорення або вповільнення темпу розповіді, обов’язкове інтонаційне виділення розв’язки, а в багатьох випадках і мовленнєву характеристику персонажів. Без усього цього анекдот утрачає значну частину комічного ефекту.

Таким чином, анекдот – це один із жанрів міського фольклору, який, за твердженням дослідників [6], є породженням міської культури, причому не її низів, а ін-

телектуальної еліти. Анекдот – це вияв культури того чи іншого народу, й одночасно – пародія на життя, на офіційну культуру. Такі його соціокультурні функції визначають і зміст анекдоту, і жанрові різновиди, і національну специфіку, й особливості гумору.

Тематика анекдоту охоплює три основні жанрові сфери – політичну, етичну й еротичну. Найбільш популярним залишається політичний анекдот, який в умовах свободи слова став, на нашу думку, більш іронічним і саркастичним. У ньому, як і раніше, висміюються політичні діячі, у тому числі й Президент, дії уряду та місцевої влади. Політичний анекдот може бути присвячений і політичному життю інших країн: *Америка пройшла довгий шлях: за півтора століття хижка дяді Тома виросла до барак Обама*.

Свобода слова вплинула й на еротичні анекдоти, оскільки звільнила суспільну свідомість від лицемірних заборон. Такі анекдоти можуть бути присвячені залицянню, першій шлюбній ночі, рутинному боку шлюбу, жінкам тощо. Дуже поширеним серед них є сюжет “повернувся чоловік з відрядження”: *Повернувся чоловік з відрядження, заходить у кімнату і бачить дружину з коханцем. Та закрила обличчя руками: “Ой, знову почнуться докори, підозри...”*

Найбільш численними за своєю тематикою є анекдоти, пов’язані з етичними проблемами, що охоплюють людські стосунки у всій різноманітності їх форм. Вони стають своєрідним художньо-іронічним дзеркалом буття, засобом самокритики. Саме ці анекдоти більшою мірою відображають картини національного побуту й національного характеру: *Режисер Львівського театру говорить акторові: “Покажи в очах радість”... “Ні, не вірю! Уяви, що в сусіда корова здохла!”... “Ну, це занадто. У тебе в очах радості на три корови, а може, й на тещу”*.

Героями всіх анекдотів, як ми зазначали, можуть бути не тільки реальні особистості та певні реальні типажі (інтелігент, військовий, студент, Вовочка тощо), а й герої фільмів, літературних творів, тварини. Багато з цих героїв упізнаються за допомогою різних видів кліше, найчастіше – мовленнєвого, наприклад, грузинський акцент і питальне ДА? в анекдотах про грузинів; порушення літературних норм і вживання ОДНАКО в анекдотах про чукчу. Зовнішність, одяг, певні аксесуари теж можуть бути типовими: окуляри й капелюх у інтелігента, велика кепка-аеродром у грузина. Своєрідним кліше є й набір якостей героя анекдоту: прямолінійна вульгарність поручика Ржевського, шокуюча безпосередність Вовочки, самоіронія єврея тощо. Саме наявність кліше робить можливим функціонування анекдоту в певному культурному середовищі, серед людей, що мають спільні фонові знання. Без цього розповідання анекдоту може призвести до комунікативної невдачі.

Зрозуміло, що спільні фонові знання мають носії однієї культури. Іноземець, погано знайомий з реаліями українського життя, навряд чи зрозуміє анекдот типу: *Українським домогосподаркам поки що важко уявити, як виглядають “ніжки Обама”*. Крім того, на розуміння анекдоту впливає й розуміння гумору, оскільки кожна нація жартує про своє й по-своєму. Американський гумор дещо примітивний, англійський – вишуканий, французький – грайливий, німецький – грубий. Хоча, звичайно, є анекдоти інтернаціональні, в них виявляються типові для фольклору “мандрівні сюжети”, які стоять поза національними відмінностями: *Реклама – засіб змусити людей потребувати того, про що вони раніше й не чули*.

Український етнос, як і всі інші, протиставляє себе всім іншим колективам людей, що знаходить відображення і в анекдоті. У “багатонаціональному” анекдоті представники різних націй – тільки фон для українця, що завжди виглядає кращим, розумнішим, більш життєздатним. Цінності інших народів, звичайно, при цьому принижуються, але українці й себе не тільки хвалять, а й підсміюються над собою: *Покликав Господь Бог до себе француза, американця та українця й каже: “Ось вам по коню, скачіть і можете набрати собі землі стільки, скільки захочете. Де зупинитесь, там буде межа”*. Француз їде не поспішаючи, побачив мальовничий краєвид, зупинився і розмірковує: *“Тут поставлю будинок, там розіб’ю виноградник, мені вистачить”*. Американець скакав півдня, зупинився, думає: *“Там буде моя ферма, ту землю здам в оренду, іншу – продам”*. Українець скакав три дні, загнав коня. Побіг і біг ще один день. Знемагаючи, падає на землю, знімає шапку, кидає поперед себе й каже: *“А то буде під помідори”*.

Багато учених, що торкалися так чи інакше проблем національного світовідчуття, відзначали таку рису українства, як індивідуалізм. Етнопсихолог В.Янів [7] твердить, що українець – це інтровертна людина із сильним відчуттям свого “Я”. Й анекдоти теж, підкреслюючи протиставлення українців колективі й суспільству, зображують їх дещо перебільшену хазяйновитість, навіть жадібність, замкненість на собі й певний егоїзм, невинну й добродушну хитрість.

У той же час українець співчуває ближньому, готовий йому допомогти, але неохоче спричиняється до успіху сильнішого, авторитет якого мав би визнати. Це добре видно в анекдотах про “нових українців”, які є іншими, чужими – особливою меншістю зі своїми звичаями та специфічною мовою. Їх висміюють прямолінійно, глузуючи, але справа тут не в прихованих заздрощах: у свідомості народу багатство, яке з неба впало, вступає у протиріччя з духовністю як чимось морально-етичним.

Невизнання авторитетів, консерватизм та інерційність як здатність зберігати усталені настанови і цінності національного буття виявляються в політичних анекдотах. Висміюючи політику та політиків, навіть незалежно від власних політичних уподобань, українець завжди залишається патріотом, людиною з почуттям власної гідності, зберігаючи при цьому критичний погляд на державу: *Що таке рай? Це старий англійський дім, китайська кухня, американська зарплата та українська дружина. Що таке пекло? Це стара китайська фанза, англійська кухня, українська зарплата та американська дружина*.

Поцінуючи дружину, українець часто робить її героїнею анекдотів. Цікаво, що українська ментальність, яку часто називають фемінною, сформувала сакралізований образ жінки-матері, берегині домашнього вогнища, тому в анекдотах над нею не жартують та не висміюють. Усі інші жінки змальовуються не дуже розумними, нетямущими, меркантильними, балакучими, інколи лінивими і зрадливими, з комплексами зайвої ваги і прожитих років (що типово й для анекдотів інших народів): *Оголошення про знайомство в газеті. “Красива, струнка брюнетка познайомиться із симпатичним юнаком. Мені 18 років і 134 місяці”*. Та незважаючи на підсміювання над жінками, чоловіки в анекдотах найчастіше підкоряються їм, дуже рідко наважуючись на бунт.

Українцям узагалі притаманна толерантність, у тому числі й у ставленні до інших народів. Звичайно, вони сприймаються через призму визначальних особливостей власного етносу, що приймаються за норму. Відповідно, риси, властиві іншим на-

родам, тракуються як відхилення від норми. Тому в українських анекдотах про інші національності ми маємо справу з етностереотипами, своєрідними масками, кліше. Грузини – люди помітні та галасливі, люблять похвалитися, до жінок ставляться “по-східному”; чукчі – діти природи, які й у місті продовжують жити за законами тундри, тому помилково видаються нерозумними; євреї, навпаки, розумні, хитрі й жадібні, цінують сім’ю, здатні до бізнесу, добре пристосовуються до життя. Побутують анекдоти про покірливих білорусів, недоумкуватих молдаван, стриманих і повільних естонців та фінів.

Та чи не найбільше розповідають українці анекдотів про росіян, що обумовлено історично. Мабуть, відголоском багатовікових, не завжди безхмарних стосунків, є зображення росіян п’яницями, лінивими, абсолютно байдужими до роботи, кар’єри, сім’ї та дітей, непрактичними і нетямущими. Іноді анекдоти про “москалів” дуже злі й навіть жорстокі, їх можна віднести до “чорного” гумору: *Ідуть два куми, побачили росіянина. – А давайте, куме, он того москаля поб’ємо! – пропонує один. – Давайте. Але якщо він нас поб’є?! – А нас за що?!* Подібні анекдоти свідчать, на жаль, про те, що вияви національної ворожнечі все ж таки існують. Але, на щастя, це не викликає війни, а реалізується через “шпилькові уколи” анекдотів, які є чудовим засобом зняття внутрішньої напруги. Крім того, пам’ятаймо, що одна з ознак цього жанру – гіперболізація, тому й почуття, і риси національного характеру як українців, так й інших народів, подаються в анекдотах у гротескному вигляді.

Анекдот – це унікальне і надзвичайно продуктивне явище української культури, найбільш масовий жанр фольклору, що має власні типологічні риси: стереотипи форми, змісту і комунікативного призначення. У ньому своєрідно, через філософське художньо-образне осмислення життя, відображаються особливості ментальності народу, його національний характер.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Архіпова А.С.* “Анекдот в зарубежных исследованиях XX века” // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. – Режим доступу: <http://www.ruthenia.ru/folklore/arhipova1.htm>. – Назва з екрана.
2. *Белоусов А.Ф.* “Вовочка” / А.Ф. Белоусов // Антимир русской культуры. Язык. Фольклор. Литература. – М. : Ладомир, 1996. – С. 165-184.
3. *Бріцина О.* Карнавал революції / О. Бріцина, І. Головаха // Критика. – 2005. – № 3. – С. 25-32.
4. *Иссерс О.С.* Анекдот и когнитивные операции рефреймирования / О.С. Иссерс, Н.А. Кузьмина // Памяти А.Б.Мордвинова. – Омск : Омский гос. ун-т, 2000. – С. 140-151.
5. *Телия В.Н.* Русская фразеология: семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В.Н. Телия. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 285 с.
6. *Шмелева Е.Я.* Русский анекдот: Текст и речевой жанр / Е.Я. Шмелева, А.Д. Шмелев. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 144 с.
7. *Янів В.* Нариси до історії української етнопсихології / Володимир Янів. – Мюнхен, 1993. – 341 с.

*Людмила Корнева*

#### О НЕКОТОРЫХ ТИПОЛОГИЧЕСКИХ ЧЕРТАХ УКРАИНСКОГО АНЕКДОТА

Статья посвящена проблеме анекдота как уникального и продуктивного явления культуры. Рассматриваются типологические и специфические признаки этого особого жанра городского фольклора, определяются его основные тематические группы, анализируются национальные особенности украинского анекдота.

*Ключевые слова: анекдот, фольклор, клише, фоновые знания, стереотип, национальное мировосприятие.*

*Ljudmila Kornieva*

#### ABOUT SOME TYPICAL FEATURES OF UKRAINIAN ANECDOTE

The article is devoted to the analysis of anecdote as an unique cultural phenomenon. Typological and characteristic features of this genre of urban folklore are revealed, the main thematic groups of anecdotes are singled out as well as national peculiarities of Ukrainian anecdotes are studied.

*Key words: anecdote, folklore, cliché, background knowledge, stereotype, national mentality.*

ТЕТЯНА КУШНІРОВА  
(Полтава)

## МОТИВ НОСТАЛЬГІЇ У РОМАНІ М.ПРУСТА «НА СВАННОВУ СТОРОНУ»

*Ключові слова: мотив, генезис, типологія, сюжет, образ.*

Творчість визначного французького письменника Марселя Пруста (1871-1922) здавна привертає увагу провідних літературознавців, оскільки він є зачинателем нового жанру модерністського психологічного роману ХХ століття. Значним доробком митця, що отримав світове визнання, є його багатотомний твір «У пошуках утраченого часу», робота над яким тривала з 1909 по 1922 рр. Критика неоднозначно зустріла епопею автора, декого із літераторів здивувала незвичайна манера письма митця. Радянські письменники суперечливо поставилися до творчості Пруста, наприклад М.Горький говорив: «Французи дійшли до Пруста, який писав про дурниці фразами по 30 рядків без крапок»; Б.Пастернак лише після закінчення «Доктора Живаго» детально перечитує доробок автора і дякує сестрі за твори зі словами: «Який дивовижний письменник!» Анна Ахматова стверджувала в нарисі «Амадео Модильяні», що три кити, на яких тримається ХХ століття, – Пруст, Джойс і Кафка – ще не існували як міфи, хоча і були живі як люди [3]. Французькі літературознавці більш стримані в оцінках. Андре Моруа, Клод Моріак розглядають доробок М.Пруста через призму художньої своєрідності. Наразі досить часто творчість митця аналізується з точки зору психоаналізу З.Фрейда (М.Міллер, Е.Джойс, Д.Фернандес), багато дослідників (М.Мамардашвілі, Ж.Дельоз) дають філософське потрактування тексту. Тобто, у полі зору літературознавців опинилися проблеми методу, жанру, стилю, образна система, але всебічного і ґрунтового аналізу мотивної структури на матеріалі творчості Марселя Пруста ще не було здійснено в сучасному літературознавстві. Тому ми маємо на меті у даній роботі виокремити основні мотиви митця, характерні для першої книги епопеї, акцентувати увагу на мотиві ностальгії та супутніх мотивах, дослідити їхню роль в еволюції художнього замислу, вплив на стиль та жанр.

Французький письменник Марсель Пруст (1871-1922) народився у забезпеченому сімействі професора медицини, отримав гарну освіту, закінчивши юридичний факультет у Сорбонні. З дитячих років він вирізнявся хворобливою уявою, витонченим сприйняттям порухів зовнішнього і внутрішнього світу. Тяжко захворівши астмою ще в дитинстві, у зрілі роки майже зовсім усамітнівся від суспільства у своїй оббитій пробковими щитами кімнаті, яка не пропускала звуків зовнішнього світу. Потерпаючи від хвороби, автор творить уночі свою славетну епопею «У пошуках утраченого часу» (1909-1922 рр.), яка відтворює душевні переживання автора.

Митець створює епопею внутрішнього світу людини, свідомість якої складається із духовних порухів та особистих вражень. Увага автора зосереджується не на відображенні реальних подій, а на звуках, кольорах, запахах – на тих «дрібницях», які складаються в образи, події. Розкриваючи реальний світ через пам'ять, уяву, М.Пруст створює «нову» реальність, новий світ. Головним для автора стає

відображення самого процесу його появи. Сюжет розгортається в пам'яті оповідача, наближеного до автора. У романі пам'ять стає тією силою, яка оживляє минуле, «втрачений час».

Особливо характерним для першої книги «На Сваннову сторону» є мотив ностальгії, який особливо гучно звучить у першій частині роману «Комбре». Сама епопея носить назву «У пошуках утраченого часу», що вже визначає напрямок думок автора. Митець повертається у минуле для того, щоб віднайти утрачений час, загублені можливості, і, за словами дослідниці Н.М.Горячої [1], істину.

У словнику іншомовних слів слово «ностальгія» (від гр. nostos – повернення додому й algos – страждання, біль) має два значення: сум за батьківщиною, за рідною домівкою і сум, туга за минулим, тим, що не можна повернути [6, с.765]. Друге визначення ширше, оскільки минуле стає предметом ностальгії не лише як час, що вже не повернеться, але і як місце, якого вже немає. Часто в уяві людини цей спомин настільки обростає фантазіями, що досить проблематично відрізнити реальність від фантазії. Марсель Пруст у першій частині «Комбре» першої книги епопеї відтворює свої враження від провінційного містечка, у якому йому доводилося бувати влітку в роки свого дитинства. Митець навмисно повертається до свого минулого, навіки втраченого, щоб віднайти те, що, на його думку, було загублене. Кожен спомин про місто наповнений ностальгічними нотками, які автором майстерно відтворюються за допомогою зорових замальовок: «Я припадав щоками до м'яких щік подушки, пухлих і свіжих, наче щоки дитинства» [5, с.5]. Автор занурюється у спогади, мандри думки: «І ось тут спогад – не про місце, де я був, а про ті місця, де жив раніше чи міг би жити, – спогад приходив до мене, як поміч згори, і витягував із небуття, звідки я не міг вибратися самотужки» [5, с.7]. Солодкі спомини дитинства не відпускають героя й нині, навіюючи ностальгічні роздуми.

Літній заміський відпочинок у Комбре автор згадує з особливою теплою, оскільки, на його думку, саме тут він може віднайти втрачений час. Недаремно саме тут виникає мотив гнізда. Герой часто уявляє себе у холодну годину, коли хочеться забитися десь у куточок і відсторонитися від усього світу. Таким собі кутком, гніздом бачиться оселя у Комбре: «... ось помешкання зимове, де, забравшись до ліжка, тицяєшся носом у кубельце, вимощене тобою із усякої всячини, – з вуха подушки, з верху ковдри, з ріжка шалі... а потім, зліпивши все це по-пташиному, на часину влаштуєшся там» [5, с.8]. Герой часто уявляє себе пташкою, яка шукає прихисток у недобру годину. То він бачить себе морською ластівкою, яка мостить собі кубелечко глибоко в кручі, в земному теплі, то – синичкою, що «вколисана вітерцем на кінчику сонячного паруса». Герой марить теплим містечком, «де так любо відчувати у холоднечу своє усамітнення». Мотив пташки вималюваний митцем у його уяві і свідчить про широкий поетичний талантизм, про мрію до вільного життя, духовної свободи.

Автор, описуючи принади життя у Комбре, свою розповідь будує на контрасті. Вдень герой відчуває щастя минувшини, вночі його долає тривога і страхи: «...моя думка, годинами силкуючись розтектися, піднятися вгору, аби влитися саме в цю форму кімнати й наповнити її величезну лійку, катувалася впродовж багатьох страшних ночей, а я лежав з розплющеними очима, з нашорошеними вухами, тамуючи серцебиття та подих...» [5, с.9]. Така затишна дитяча кімната ставала для героя під вечір, ще задовго до того, як він мав вклатися спати, «болісним середохрестям мук». Мотив сну

в митця розкривається традиційно. Художній простір прустівського тексту, особливо оповідь про Комбре, насичений мареннями, роздумами про минуле, манами. Минуле трактується крізь призму викривленої свідомості. Перелічені стани свідомості можна узагальнено назвати снами у широкому розумінні цього поняття. К.Г.Юнг визначав сон як „спонтанне самовідображення дійсності у підсвідомості, подане в символічній формі” [8, с.170]. Хоча самих снів ми не бачимо, але постійно спостерігаємо жах героя перед його зануренням у цей стан: «Я, поринаючи в сон, завиграшки переносився в незворотній мій ранній вік і мене знову піймали дитинні страхи...» [5, с.6]. Герой роману чутливий до переживань, найменша неприємність викликає у нього шквал емоцій. Наприклад, одного разу його мучили страхіття, коли йому наснився його дід, якого він боявся, оскільки той насмакав його за волосся. Часто герой не може заснути, його мучить безсоння, тоді його багата уява малює чудернацькі пейзажі, цікаві оповіді із життя тих чи інших персонажів (історія Голо і Женєв'єви Брабантської тощо). Герой страждає передовсім від безсоння або від передчуття нічних страждань, у які він занурюється із настанням темряви. Ще одна героїня, яка, за її словами, страждала безсонням, це тітка Левонія, в мастку якої гостювало сімейство головного героя. Вона всім говорила про те, що хронічно не спить, проте, залишаючись сама, поринала у забуття, яке супроводжувалося страхами. Головний герой одного разу стає свідком денного сну-жаху тітки, коли їй наснився її чоловік Октав, що вмовляє її вийти на прогулянку. З точки зору здорової людини такий страх недоречний, але враховуючи фізичний стан тітки Левонії, її фобія цілком зрозуміла.

Заглибитися у сон, за М.Прустом, означає відійти від реальності й позбавитися всіх земних уподобань, поринути в інший вимір, де основну роль відіграє підсвідомість, яка поступово згасає. Тому герої часто бояться заглибитися у цей стан, оскільки бояться відірватися від реальності. Тітка Левонія прекрасно знала, в якому стані перебуває, знала, що їй залишилось недовго існувати у цьому вимірі, тому панічно боялася заснути і всіляко намагалася оминати сон.

Портретна характеристика тітки стає ніби підтвердженням тлінності людського життя: «Наставляла під мої губи своє страдницьке чоло, бліде і змарніле, на яке цієї ранньої години ще не були накладені буклі й крізь які, наче колючки тернового вінця чи пацьорки рожанця, просвічувала арматура [5, с.43].

Предмети, які оточували тітку Левонію, теж несли в собі перші ознаки тління: сухі липові суцвіття у чаї, який заварював герой для тітки, стерті від часу фрески на стіні, які автор порівнює із догораючою свічкою, з якої повільно витікало життя; тітка розмочувала бісквіт в окропі, який мав запах відмерлого листя та засушеної трави.

Тобто, мотив сну, за Прустом, це ніби відхід від реальності, занурення у підсвідомість, і, як наслідок, повільна смерть, яка неодмінно чатує на людину. У сюжетному плані сон – це невід'ємна складова людського життя, яка чергується з активним існуванням, на фоні якого і розгортаються основні події оповіді.

Із мотивом сну тісно переплітається мотив нареченої. Головний герой часто відчуває присутність сторонньої особи у своєму просторі, яку він бачить омріяною нареченою. Дівчина приходить до нього у мареннях, коли він іще не спить, але вже відходить до сну, коли всі відчуття загострені, а душа бажає нових вражень. «Іноді, подібно до Єви з Адамового ребра, поки я дрімав, народжувалася жінка з мого незручно зігнутого стег-



на. Її творило передчуття близької насолоди, а мені ввижалося, що це мене потішає вона сама... Я ладен був все віддати, щоб побачити її ще раз... Потроху спогад про неї блякнув, я забував цю вимріяну дівчину» [5, с.6]. Герой поки що лише мріє про наречену, пізніше його марення знайдуть об'єкт поклоніння – Жильберту Сван, яку він випадково зустріне в полі. Мотив нареченої тісно вплітається в мотив ностальгії, оскільки «раннє дитинство хлопчика в Комбре вражаюче асексуальне» [7].

Предмет ностальгії завжди досить конкретний. Як правило, це можуть бути і зорові образи, може бути і звук, і смак, і навіть запах. Наприклад, бузкова спідниця бабусі, сукня матері із синього мусліну, обшита соломкою, сині вітражі церкви. Постійний спомин про поцілунок матері перед сном, про вечірні посиденьки та сімейні розмови, акцент на садові, де любив гуляти герой, читаючи книги Бергота, – ці об'єкти постійно в полі зору митця. Автор детально описує того чи іншого персонажа, даючи їм розлогі характеристики, досліджує психологічні портрети. Жодна дрібничка не сховається від гострого погляду автора. Але з розвитком сюжету стає зрозуміло, що це зовсім і не дрібничка, а ланцюжок, майстерно побудований автором. Так стається з уведенням в оповідь пана Свана, який у першій частині першого тому постає таким собі сусідом, якого радо приймають у маєтку героя. Автор дає коротку портретну замальовку: «Свана й справді впізнавали тільки з голосу, його горбуватий ніс, зелені очі, високе чоло, ясно-рудий чуб, зачесаний під Брессана – все це важко було розгледіти в темряві» [5, с.13]. Для автора ніби і не важливо, як герой виглядав насправді, хоча він і описує його, головне – його голос, його думки, судження з того чи іншого питання. Лише значно пізніше ми дізнаємося, що пан Сван був високоосвіченою людиною, знавцем мистецтва, музики, частим гостем знатних вельмож. Деталь, що рудий чуб зачесаний під Брессана (сучасний автору актор, який увів у моду нову зачіску бобриком), свідчить про те, що герой упевнений у собі та слідує за модою. Друга частина першого тому повністю присвячена незвичайному кохання пана Свана до Одетти де Кресі, де він розкривається зовсім з іншого боку. Тобто для автора була важливою кожна деталь, кожна фраза, кинута тим чи іншим героєм, оскільки вони, переплітаючись між собою, створюють складний і неповторний світ автора, індивідуальний за своїми стильовими особливостями.

Ураховуючи пояснення тлумачного словника, ностальгія визначається як туга. Якщо ж заглянути в словник епітетів російської мови, то «тузі» приписується аж 163 можливих епітети, тобто туга може бути і безнадійною, нестерпною, безвихідною, отруйною тощо, але і гордою, бунтівною, солодкою, чарівною і навіть щасливою [2, с.157]. Саме другий ряд епітетів, на наш погляд, визначає прустівську тугу «ностальгічного» типу. Ностальгія у М.Пруста – особливий вид екзистенціального стану людини, тобто такого стану, який є принципово важливим для осмислення власного життя, своєї долі, свого становища у світі, така собі моральна рефлексія (reflexio – лат. «повернення назад»). Таким чином, М.Пруст повертається назад, щоб переглянути своє життя, прорахувати можливі варіанти вчинків, спроектувати майбутнє. Він панічно шукає втрачений час, пошуки якого передбачають складну внутрішню роботу (спогади, інтелектуальні зусилля, творчу фантазію і т.д.).

Таким чином, у романі «На Сваннову сторону» М.Пруста важливого значення набувають виокремлені нами мотиви. Мотив ностальгії стає ключовим і таким, що відображає особливості творчого світовідчуття автора. Інші мотиви, як-от: мотив сну, мотив

гнізда, мотив нічного страху, мотив нареченої у структурі мотивної ієрархії залежать від мотиву ностальгії, оскільки всі вони подані через призму минувшини. Аналізовані нами мотиви набувають важливого значення, оскільки вони розкривають особливості світобачення героїв і стають стильовими домінантами всієї творчості М.Пруста.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Горяча Н.М.* «У пошуках утраченого часу» Марселя Пруста як роман про мистецтво та миття: епістемологія та поетика: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.10.01.04 «Зарубіжна література» / Н.М.Горяча. – К., 2003. – 20 с.
2. Краткий словарь эпитетов русского языка (учебное пособие) / [под ред. Н.В.Ведерникова]. – Ленинград: ЛГПИ им.А.И.Герцена, 1975. – 190 с.
3. *Кушнер А.* Наш Пруст / Александр Кушнер // Новый Мир. – 2001. – №8. – С.24-40.
4. *Новиков Е.В.* Ностальгия / Е.В.Новиков // Энергия. – 2006. – №1. – С.51-56.
5. *Пруст М.* У пошуках утраченого часу: в 7 т. – / Марсель Пруст; [пер. з фран. А.Перепада]. – К.: Юніверс, 1997. – Т.1: На Сваннову сторону: Роман. –1997. – 368 с.
6. Словник іншомовних слів [уклад.Л.О.Пустовіт та ін.]. – К.: Довіра, 2000. – 1018 с.
7. Фернандес Доминик. Дерево до корней. Психоанализ творчества / Доминик Фернандес; [пер. с фран. Д.Соловьева]. – Спб., 1998.
8. *Юнг К.-Г.* Психология бессознательного / К.-Г.Юнг. – М.: АСТ-КАНОН, 1998. – 400 с.
9. *Яхонтова М.А.* Литература Франции: 1917-1945 / М.А.Яхонтова, О.М.Соловьева // История зарубежной литературы XX века: 1917-1945. – М.: Просвещение, 1984. – С.18-57.

*Татьяна Кушнирова*

#### МОТИВ НОСТАЛЬГИИ В РОМАНЕ М. ПРУСТА «В НАПРАВЛЕНИИ СВАНА»

В статье рассматривается мотив ностальгии и сопутствующие ему мотивы сна, ночного страха, гнезда, невесты в романе М.Пруста «В направлении Свана». Прослеживается эволюция этих мотивов, их роль в развитии сюжета и в раскрытии внутреннего мира персонажей. Определяется генезис, автобиографичность, а также связь с литературными традициями.

*Ключевые слова: мотив, генезис, типология, сюжет, образ.*

*Tetiana Kushnirova*

#### THE MOTIVE OF NOSTALGIA IN THE NOVEL "SWANN'S WAY" BY M. PROUST

In this article it is examining the motives of nostalgia and motives of dream, nightly fear, nest, fiancée in the novel of M. Proust «Toward Swann». The evolution of the motive is studied in the article as well as it's role in revealing characters' inner world. The genesis of the motive and it's autobiographic and the connections with literary traditions are studied in the article.

*Key words: motive, genesis, typology, plot, image.*

СВІТЛАНА ПРОШЕНКО  
(Хмельницький)

## ОБРАЗНЕ ВТІЛЕННЯ ПРИРОДНИХ ЦИКЛІВ У ЛІРИЦІ ІНОКЕНТІЯ АННЕНСЬКОГО

*Ключові слова: мотив, природні цикли, екзистенціальна самотність, дисгармонія.*

Осмилення філософської категорії часу в її конкретній реалізації як природного часу має давню традицію в мистецтві. «Человек смотрелся в природу, как в зеркало, и в то же время находил ее в самом себе. Радостное пробуждение чувств и природы весной, печаль и осень или зима в природе – мотивы, сделавшиеся традиционными...» [7, с.12]. Мелетинський у книзі «Поэтика мифа» [3, с.110] проводить паралелі між природними (календарними) періодами, давніми міфами й архетипами образів, які збереглися у новітній літературі: захід сонця, осінь, смерть – міфи занепаду, смерті бога, насильницького занепаду та ізоляції героя; морок, зима, безвихідь – міфи тріумфу темних сил, повернення хаосу; зоря, весна – міфи про народження героя, його пробудження й воскресіння, відступ темряви, зими, смерті; zenit, літо, тріумф – міфи священного весілля, відвідування раю.

Традиційне міфологічне й історико-літературне вирішення теми «природного» й «людського» часу дає можливість простежити специфіку сприйняття природних циклів І.Анненським. Для вирішення цього завдання спеціального розгляду потребують відображені у ліриці митця пори року. Передовсім необхідно звернути увагу на поетику пір року, оскільки їхня художня семантика, на думку Ю.М. Лотмана, сприяє створенню філософської лірики, у якій, як правило, і розробляються теми співвідношення життя і смерті, часу й вічності. «Символика времени года – одна из наиболее общих и многообразных в смысловом отношении. Связанная с философией природы, идеей цикличности, символикой крестьянского труда, она является удобным языком для выражения самых общих метафизических понятий. Одновременно она легко втягивает в себя антитезы «естественной» деревенской и «искусственной» городской жизни и многие другие, являясь, по сути дела, одним из «универсальных культурных кодов» [2, с.83].

У поезії поступово формувалося уявлення про співвіднесеність природного часу й часу людського життя, характерне ще для фольклорно-міфологічної традиції: весна – народження, юність; літо – зрілість, розквіт життя; осінь – наближення старості; зима – старість, іноді смерть. Якщо враховувати, що відлік річного часу починається взимку (час сну, смерті природи), то весна набуває інших рис – пробудження, воскресіння, що є характерними для християнської культури.

У літературознавчій традиції має місце стійка тенденція взаємозалежності настрою ліричного героя зі станом природи. Часто така залежність поширюється й на пори року: весна – радість, перша любов, свіжість сприйняття світу; літо – прираість, іноді туга і життєва втома; осінь – сум, страх смерті, відчуття втрати; зима

– бадьорість духу, веселощі (це простежується передовсім у класичній російській поезії). Такі паралелі між станом природи й людським «я» проводяться в російській літературі наприкінці XVIII – початку XIX століття в поезії Г.Державіна, В.Жуковського, П.В'яземського, О.Пушкіна, Є.Баратинського та інших.

Тобто виокремлена нами проблема має глибоке підґрунтя, тому звернення до неї І.Анненського не є випадковим. Дослідники вказують на те, що поет особливої уваги в структурі поетичного часу надавав образам пір року. Наприклад, Г.В.Петрова у статті «О некоторых проблемах поэтики И.Ф. Анненского» стверджує, що «И.Анненскому свойственно стремление передать «необычное мгновение», увидеть «мир превращенный», своеобразную поступь природы. Отсюда его настойчивое возвращение к временам года, к приметам отдельных месяцев» [5, с.59].

Автор детально розглядає кожен природний цикл, виокремлює загальні закономірності, підкреслює символічні властивості. Наприклад, образ весни зустрічається в таких віршах і мікроциклах Анненського, як «Май», «С балкона» (зб. «Тихие песни»); «В марте», «Старая шарманка», «Вербная неделя», «Traumerei», «Ледяная тюрьма», «Снег», «Дочь Иаира», «Трилистник весенний», «Весна», «Невозможно», «Месяц», «Весенний романс», «Осенний романс» (зб. «Кипарисовый ларец»); «В ароматном краю в этот день голубой...», «Просвет», «Майская гроза», «Любовь к прошлому» (віршів, що не ввійшли в авторські збірники).

Уявлення про весну в художній системі І.Анненського послідовно еволюціонує від «пори кохання» до сприйняття її як часу, який нагадує про швидкоплинність людського існування, втрату колишніх почуттів. Даний образ набуває рис амбівалентності, оскільки почуття ліричного «я» зливаються зі світом «не-я» у ситуації неможливості відродження. Таким чином, у ліриці поета межа між «я» й «не-я» розмивається: усвідомлення весни як початку життя, народження носить песимістичний характер.

У вірші «С балкона» квітневе весняне кохання спершу сприймається як радість життя і надія, але у подальшому – як «безнадежная больная ревность», яка вбиває почуття, руйнує розуміння і гармонію. У фіналі весняний настрій поступово перетворюється в задуху, і, як наслідок, смерть: «И сожжет тебя солнце апреля» [1, с.76].

Для вірша «Дочь Иаира» («Трилистник ледяной») теж характерний мотив весни як занепаду, загибелі попереднього природного циклу: «Голубые льды разбиты, / И они должны сгореть!» – и как смерти вообще: «Только мне в пасхальном гимне / Смерти слышится призыв...» [1, с.115].

Як бачимо, у поезії І.Анненського образ весни набуває амбівалентного значення. Весна – це «пора кохання», але водночас і час, який нагадує про недовговічність людського існування, втрату колишніх почуттів, і, як наслідок, смерть.

Образ літа відтворений у поезії І.Анненського досить ґрунтовно, а літні місяці липень і серпень набувають певного семантичного наповнення. Простежується певна художня еволюція даного образу в авторських збірниках різних періодів: від збірника «Тихие песни» до збірника «Кипарисовый ларец». Так, в «Тихих песнях» липень сприймається як час розквіту й гармонії життєвих сил (загальнолітературна й художня семантика) і як місяць, коли буйство життя контрастує із подальшим відмиранням. Однак оптимістичні, життєстверджувальні мотиви в цьому збірнику є домінуючими. Серпень у художньому світі І.Анненського пов'язаний із межовими станами і почут-

тями, які вносять певну дисгармонію у людське існування. Наприклад, мотиви вмирання розвиваються в ліричних сюжетах практично до мотивів смерті. Це служить підґрунтям для збірника «Кипарисовый ларец», у якому образ літа стає символічним вираженням таких емоцій, як туга, нестерпність повсякденного існування, і, як наслідок, стає синонімом вульгарної задушливої дійсності.

Образ осені в поетичному світі І. Анненського займає значне місце і відтворений у таких його творах: «Листы», «Сентябрь», «Ноябрь», «Ненужные строфы», «Конец осенней сказки», «Мухи как мысли...», «Трилистник осенний», «Осень» («Не было четырех... Но бледное светило...»), «Осень» («И всю ночь там по месяцу дымы вились...»), «Забвение», «Осенний романс», «Гармония» (зб. «Кипарисовый ларец»), «Что счастье?», «Осенняя эмаль», «Последние сирени».

Відаючи перевагу пізній осені, Анненський в цілому зберігає традиційну поетичну семантику осені як часу приходу старості й смерті. У художньому світі поета час осені пов'язаний з екзистенціальною поетичною рефлексією щодо сенсу буття та змісту людського існування, смерті та безсмертя, природи поетичного натхнення та сили творчості.

Образ осені традиційно пов'язаний з темою занепаду природи. У творчості Анненського ця тема продовжується, наприклад, у вірші «Листы» (зб. «Тихие песни»). Услід за символічним відмиранням осіннього листя поет виводить тему людської смерті, висвітлюючи її через призму страху вічності: «Кружатся нежные листы / И не хотят коснуться праха... / О, неужели это ты, / Все то же наше чувство страха?» [1, с.58]. Осмислення страху смерті стає сполучною ланкою між висвітленням образу листя (реалії природного світу) і ліричним суб'єктом вірша. У творі мова йде не про паралелізм, коли картина природи відтворює стан героя, а про натхненність реалій природного світу, оскільки листя, подібно до людини, мають здатність переживати людські емоції.

Суб'єктна структура даного вірша не зводиться до ототожнення «я» й «не-я». Поет проводить межу між світом природи та світом ліричного героя: «Иль над обманом бытия / Творца веленье не звучало, / И нет конца и нет начала / Тебе, тоскующее я?» [1, с.58]. Останній катрен надає особливого звучання не лише даному твору, а й відтворює основну думку всієї поезії І. Анненського.

«Я» ліричного героя тяжіє до нескінченності, оскільки здатне за допомогою туги проникнути в усі закутки світобудови, а тому здатне досягнути вічності, оминаючи визначену вже від народження смерть. Туга для ліричного героя набуває ознак екзистенціальності.

Образ Творця у художньому світі І. Анненського воскрешає й древній біблійний міф про безсмертя людської душі. Ліричне «Я» асоціативно пов'язується з образом душі, яка є безсмертною, але не може досягти спокою, оскільки постійно сумнівається (вагання показані поетом за допомогою питальних конструкцій та страху смерті). Тобто автором уводиться нова тема – демонічна, яка відтворюється через певні символічні знаки (заперечення, бунту, страху смерті).

На наш погляд, справедливою є думка О. Некрасової, що в поезії Анненського «природа не отражает зеркально мироощущения человека, как в произведениях Пастернака и отчасти Фета, а выступает вместо человека, даже в противопоставлении человеку его же чувств и переживаний. Даже в тех случаях, когда поэт приписывает непосредственно природе свое восприятие, свою фантазию, он сохраняет формальную отъединенность от

действий стихии, подчеркивая наличие неслияния, хотя и общности, с ней... Природа соперничает, но полностью не приемлет на себя ощущений и чувств человека...» [4, с. 66; 90].

Для прикладу можна навести вірш «Дождик», у якому метафорично описуються дощові потоки, які миттєво перетворюють і трансформують ландшафт, який оточує поета. Пропонуючи стихії приборкати свої пориви, ліричний герой виголошує:

*О нет! Без твоих превращений,  
В одно что-нибудь застывай!  
Не хочешь ли дремой осенней  
Окутать кокетливо май?  
Иль сделаться Мною, быть может,  
Одним из упрямых калек,  
И всех уверять, что не дожит  
И первый Овидиев век... [1, с.110].*

Образ осені хоча і детермінований темою втрат, однак має надію на подолання дисгармонії. У поета аромат осені має здатність хвилювати тих, «которые уж лотоса вкусили». Тому поява у поезії І.Анненського мотиву пробудження від сну-смерті є закономірною.

Образ зими теж яскраво вимальовується автором і з'являється в таких віршах і мікроциклах: «Зимние лилии» (зб. «Тихие песни»); «Старая шарманка», «Зимнее небо», «Лунная ночь в исходе зимы», «Январская сказка», «Трилистник ледяной», «Складень романтический», «Зимний поезд», «Офорт», «Я люблю», «Прерывистые строки» (зб. «Кипарисовый ларец»); «Сила господняя с нами», «Зимний сон», «Развившись, волос поредел...», «Зимний романс», «Тоска миража», «Сверкание», «Опять в дороге» («Луну сегодня выси...»).

У переважній більшості цих поезій символіка зими є традиційною. Зима символічно сприймається як час старості, наприклад, у вірші «Развившись, волос поредел...» і навіть співвідноситься з темою смерті: «В белом поле до рассвета / Свиток белый схороните...» («Зимний сон»).

Однак крім цілком традиційної семантики зими як синоніма смерті чи сну природи в Анненського сприйняття цієї пори року поєднується з переживанням зимової ночі як тужливого болісного часу, коли ліричний герой найбільш гостро відчуває екзистенціальну самотність і неможливість вирватися із замкненого кола. Це передовсім відтворено у так званих «зимоводорожних» віршах.

Найчастіше час зими в Анненського пов'язаний з таким періодом доби, як ніч: «Зимней ночи путь так долог, / Зимней ночью мне не спится» (Зимние лилии), вірш «Лунная ночь на исходе зимы». У вірші «Зимний поезд» Північ набуває рис персоніфікації: «Проходит Полночь по вагонам». Образ зими пов'язаний не лише з часом ночі, але й з мотивом темряви, пільми. Наприклад, у вірші «Тоска миража»:

*...Но больше друг друга  
Мы в тусклую ночь не найдем...  
В тоске безысходного круга  
Влачусь я постылым путем...  
Погасла последняя краска,  
Как шепот в полночной мольбе... [1, с.197].*

Як бачимо, образне втілення природних циклів у ліриці Анненського позначене очевидною нетрадиційністю. У його віршах ідея єдності людини і природи постійно затмарюється екзистенціальним почуттям неминучої загибелі, смерті й розпаду. Митець, формально зберігаючи оболонку циклічної моделі часу як зміни природних періодів, наповнив її лінійним, фатальним змістом, коли перебіг часу в природі (а не лише в людському житті) розцінюється як незворотне, неминуче наближення до загибелі.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии / Иннокентий Анненский. – Л. : Сов. писатель, 1990. – 640 с.
2. *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха / Юрий Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 272 с.
3. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа / Е.М.Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 480 с.
4. *Некрасова Е.А.* А.Фет. И.Анненский: Типологический аспект описания / Е.А.Некрасова. – М. : Наука, 1991. – 127 с.
5. *Петрова Г.В.* О некоторых проблемах поэтики И.Ф. Анненского / Г.В. Петрова // Вестник Новгородского государственного университета. – Сер. «Гуманитарные науки». – 1998. – №9. – С. 56 – 63.
6. *Свенцицкая Э.М.* Поэзия И.Ф. Анненского как единая лирическая система / Э.М. Свенцицкая // Язык и литература в школе: Украинский вестник. – 1996. – №1–2. – С 46–50.
7. *Эпштейн М.Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии / М.Н.Эпштейн. – М. : Высш. шк., 1990. – 303 с.

*Светлана Пирошенко*

#### ОБРАЗНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ПРИРОДНЫХ ЦИКЛОВ В ЛИРИКЕ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО

В лирике Анненского прослеживается явная нетрадиционность в образном воплощении природных циклов. В его стихах идея единства человека и природы постоянно затмевается экзистенциальным чувством приближающегося разрушения, смерти и разложения в природе, напоминающих о смерти человека. Формально сохранив оболочку циклической модели времени как смены природных периодов, Анненский наполнил ее линейным, финалистским содержанием, когда течение времени расценивается как необратимое, как постоянное приближение конца, а не как повтор определенных событий.

*Ключевые слова: мотив, природные циклы, экзистенциальное одиночество, дисгармония.*

*Svitlana Piroshenko*

#### THE IMAGE OF NATURAL CYCLE IN THE LYRICS BY INOKENTIY ANNENSKY

In Annenskiy's lyric poetry the obvious non-traditionality in picturesque embodiment of natural cycles is observed. In his poetry the idea of the man and the nature unity is constantly being covered by the existential feeling of the forthcoming destruction, death and decay in nature, reminding of the man's death. Formally having preserved the covering of the cyclic time model as natural periods succession, Annenskiy filled it with linear, finalist content, when the flow of time is considered as irrisible, constant forthcoming of the end, not as a repetition of certain events.

*Key words: motive, natural cycle, existential loneliness, disharmony.*

ОКСАНА ЗЕЛІК  
(Київ)

## ПАНТЕЛЕЙМОН КУЛІШ У КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ МИХАЙЛА МОГИЛЯНСЬКОГО

*Не дивлячись на те,  
що про Куліша написано, мабуть,  
більше ніж писав сам Куліш,  
маємо поки що лиш зернятка  
справедливої оцінки деяких рис  
многогранної постати велетня-Куліша.  
М.Могілянський.*

*Ключові слова: літературна критика, літературний процес, наукове літературознавство, літературно-критичні статті, рецензія, М.Могілянський, П.Куліш.*

Михайло Михайлович Могілянський (1873-1942) – український письменник, публіцист, літературознавець і критик, авторитетний учений і непересічна творча особистість – посідає важливе місце в науково-культурному житті України кінця XIX – першої половини XX століття. Однак діяльність Могілянського на сьогодні ще мало висвітлена нашою наукою. Особливої уваги потребують його літературознавчі і літературно-критичні праці, оскільки вони відображують важливі проблеми українського націо- і культуротворення, визначають пріоритетні на час українського відродження початку XX століття засади розвитку української літератури і літературно-критичної думки, а отже, є для нас цінним свідченням про культурно-історичну добу, її пошуки та надбання в питаннях духовного становлення нації, ілюструють розвиток українського літературознавства.

Послугуючись культурно-історичним, описово-хронологічним та системним методами дослідження, простежуємо роль та місце Могілянського в українському літературно-критичному процесі початку XX ст.; методологічну своєрідність критика; ідейно-естетичні засади та наукову вартість його досліджень про П.Куліша.

Найбільш плідним у літературно-критичній діяльності М.Могілянського вважаємо «київський» період (20-ті рр. XX ст.). Наприкінці липня 1923 р. на запрошення Української академії наук Могілянський повернувся з Петербурга в Україну. Вітчизняна наука потребувала вагомого слова авторитетного літературознавця, людини, близької до українських і російських літературних кіл, глибоко обізнаної з українським та європейським літературним процесом. Це був час, який Д.Чижевський назвав новим періодом дослідження української літератури, обумовлюючи свій висновок високим рівнем постановки праці, науковою базою й висококваліфікованими кадрами дослідників, а Г.Костюк – періодом, багатим на наукові літературознавчі факти, періодом великих і глибоких задумів, шукань, частих невдач і безсумнівних досягнень, виповненим ущерть науковою самопопеченням і трагічною біографією цілої славної когорти творців українського наукового літературознав-



ства. Саме в цей час викристалізувався естетико-культурний світогляд і науково-критичний стиль ученого.

Могілянський активно долучився до роботи у різних комісіях Академії наук, працював над теоретичним обґрунтуванням наукових засад літературознавства («Формальний метод», «До проблеми розуміння художнього твору», «Література як соціальний факт і соціальний фактор», «Нові шукання в методології літератури» та ін.), брав участь у літературній дискусії 1925-1928-х рр.

Літературознавчі й літературно-критичні статті Могілянського відображають широку палітру його наукових інтересів. Авторитетне слово дослідника користувалося повагою, до нього прислухалися; і сучасники, й історики літератури зараховують його до «не дуже широких, але інтелектуально вагомих кіл» дослідників української літератури початку ХХ ст. (Н.Полонська-Василенко, М.Насенко, В.Моренець та ін.).

У великій спадщині науковця помітне місце займають дослідження про Пантелеймона Куліша.

У 20-х роках до Української академії наук був переданий архів Куліша, що створило сприятливу обстановку для дослідження постаті та культурної спадщини митця. Архів зберігав епістолярій письменника, записки, рукописи творів. Це відразу створило документальну базу для досліджень; Куліш, поруч із Шевченком, став центром дослідної роботи ВУАН. В.Міяковський згадує, що за студії над Кулішем взялися М.М. Могілянський, О.К. Дорошкевич, П.І. Рулін, М.К. Зеров і В.П. Петров. Унаслідок цієї праці появилася академічний збірник, присвячений Кулішеві, а молодий літературознавець Є.Кирилук зібрав повну бібліографію публікацій Куліша і про Куліша.

У літературознавчих працях уже неодноразово наголошувалося, що нову генерацію науковців-інтелектуалів приваблювала складна і багатогранна постать письменника і мислителя Пантелеймона Куліша. Творячи «новий канон» історії української літератури і залучаючи туди Куліша, дослідники зважали на європеїзм, інтелектуалізм, естетизм письменника; він як «людина складного, багатого <...> духовного життя» був цікавим для дослідників літератури [4, с. 264]. Ще Б.Грінченко зазначав, що Кулішеві твори в більшій мірі твори «духу інтелігенції», тож, коли до «творчого голосу» (Г.Кочур) прийшов інтелігент з «обдаруванням», «університетським дипломом» і «науковим цензом», твори Куліша дочекалися нарешті свого читача й поцінувача, стали предметом наукових студій, а постать Куліша спричинила наукові дискусії, спонукала до глибшого, різнобічного вивчення доби, оточення митця, аналізу його творчого доробку. Про це свідчать дослідження В.Петрова, Д.Дорошенка, В.Шенрока, І.Ткаченка, О.Маковея, М.Зерова, С.Єфремова, О.Єфіменкової, О.Грушевського, відгуки М.Хвильового про митця в публіцистичних працях та ін.

Безсумнівно, Куліш привернув увагу дослідника «культурницькою теорією», у якій він убачав «теорію національного чину». Авторитетною для Могілянського є думка Драгоманова, що Куліш – «один з українофілів – б'є в точку всесвітньої, людської культури, котра підніме наш народ», яку він неодноразово цитує у своїх дослідженнях. Учений переконаний, Куліш – «один з найбільших діячів українського відродження ХІХ віку», але «покалічений пристрастями та помилками української націоналістичної патріотики», його вражає й обурює, що «найменша спроба зорієнтуватися у фактах набуває характеру апології, реабілітації» [2, с. 180]. Пріоритетним у дослідженні постаті Куліша є «систематичне опублікування й дослідження розпорошеного тепер Кулішового матеріалу, що одне тільки

й може зруйнувати остаточно безліч Кулішових легенд та мітів, а разом і дати змогу змалювати синтетичний образ Куліша в праці, опертій не на грузькому піску необґрунтованих вигадок і виразно зазначених сторонностей» [7, с. 102–103]. Тут розуміння синтезу близьке до єфремівського «якісного вивершення», що несе долання або зняття неминучих суперечностей. Могілянський переконаний, що митця потрібно «змалювати тривкими фарбами, що для них матеріал дає безстороння наукова критика відповідних фактів» [2, с. 180]. Ці погляди суголосні пріоритетним завданням академічного літературознавства початку ХХ ст. – провадити докладні бібліографічні розшуки, тобто творити основу для науково-дослідної праці над історією української літератури.

Могілянському вдалося дати досить різнобічний аналіз характеру і творчої практики митця. Куліш цікавив ученого багатьма сторонами свого життя, проте для наукових студій він обирав завжди найбільш складні, дискусійні. Наукові розвідки засвідчують глибоку обізнаність літературознавця зі станом досліджень про Пантелеймона Олександровича, його праці – діалог, презентація власного бачення, вибудована на ґрунтовній науковій і фактичній базі.

Для Могілянського «тема про Куліша, або Кулішева проблема – може чи не центральна проблема в цілій історії культурного ренесансу ХІХ віку» [6, с.103], він працював над монографією про Куліша, але у зв'язку із репресивними заходами проти дослідника вона так і не була завершена, кілька статей вийшли у світ під псевдонімами, а деякі так і залишилися у рукописах. На сьогодні нам відомі такі праці науковця з проблеми: «Куліш у 90-х роках (листи й документи)» (1925), «Шевченко і Куліш» (1927), «Вихід П.О. Куліша з російського підданства та поворот до російського підданства (рр. 1882 – 1891)» (1927), «П.Куліш і його художня проза» (1927), «Кохання в житті Шевченка та Куліша» (1929), «Ідеологічна постать Куліша (спроба синтетичної характеристики)» (*Автограф. Без кінця. Зберігається у відділі рукописів Ф. 131, № 208*).

Праці Могілянського про Куліша приваблюють оригінальністю позиції вченого, об'єктивністю оцінок митця і його громадської та літературної діяльності. Вирізняються з поміж інших статті «Кохання в житті Шевченка і Куліша» [6] та «Шевченко і Куліш» [7]. На нашу думку, вони побудовані в ключі культурно-психологічного напрямку, який активно розвивався у критиці 20-х років. Науковці неодноразово зверталися до теми взаємостосунків «постатей такої яскравої, талановитої вдачі», але Могілянський поставив за мету «розуміння питомого тягару їх діла, їх ідей, зв'язку того діла і тих ідей з турботами і завданнями нашого сьогодні» [7, с.102]. «Не порушуючи тут загального питання про вагу біографічних дослідів для аналізу художньої творчості, обмежуючись бездовідним твердженням, що кожна творчість розкриває авторську індивідуальність <...>, що кожен автор, кінець кінцем, ні про що інше не розповідає світові, як тільки про себе, – даємо достатнє виправдання дослідницькій нескромності, дослідницькому бажанню заглянути в найінтимніше» [6, с. 101], – так обґрунтовує автор вибір тем і шляхів дослідження.

Привабливий, експансивний, із світлим розумом і великим серцем, бурхливий і щирий, простий і геніальний – таким побачив учений Куліша. Проте всі ці характеристики лише побіжні, насамперед він – лицар на обороні ідеї самостійності української народності, і тут літератор «безмірно послідовний, витриманий і логічний» [7, с. 103], його культурницька теорія – «теорія національного чину» [1, с.7]. Науковець підкрес-

лює ідеологічний аристократизм митця, велику увагу приділяє його відчуттям: культурним, громадським, моральним. Та особлива увага дослідника звернута на «крах великої колись популярності, крах, що привів його до повної громадської ізоляції та самотності» [7, с. 122]. Так закінчилися для Куліша пошуки *своєї* (курсив наш – О.З.) правди, яку довелося пронести через море пристрасних нападів і обвинувачень у зрадництві. Могілянський наголошує, що Куліш знайшов у собі сили «перемогти чорну заздрість Сальєрі», сховати гіркі відчуття його десь глибоко на споді душі і зберегти до Шевченка теплі, дружні почуття. Ці теплі, дружні почуття до того ж не були у Куліша «звичайною теплою, рожевою водою банальної приязні». «Раз зрозумівши і глибоко відчувши дійсну ціну Шевченка <...>, Куліш за свій обов'язок уважав піклування, «щоб його талан іще ширше розпустив крила», піклування не тільки словом, але й ділом. <...> через все життя Шевченка виразною смугою проходить безустанне піклування Куліша про його інтереси, розумні поради, дружня поміч» [7, с.112]. Та й Шевченко усвідомлював, що тільки Куліш, хоч іноді і різко, але скаже правду.

Дослідник вважає, що письменник, разом з тим, мав вдачу, в якій розум перемагав почуття, сентиментальність і надто сентименталізм були йому чужі. До обов'язків він ставився з надзвичайною вибагливістю, та все ж критицизм і вибагливість не заважали Кулішеві розуміти значення Шевченка.

Тема переваги розуму над почуттями у Куліша знайшла продовження в статті М.Могілянського «Кохання в житті Шевченка і Куліша». Науковця цікавлять не основні лінії романтичних біографій митців, а «самі їхні романтичні здібності, їхнє вміння кохати жінку, вклонитися її красі» [6, с. 102]. Детально аналізуючи «романи» Куліша, дослідник доходить висновку, що письменник дав яскравий досвід бездарності в умінні кохати жінку, бо в нього завжди стояла думка на сторожі почуття, його загальна любовна поведінка «визначається боязким небажанням поринути до пекла кохання» [6, с. 108]. Куліш удавався до самоспостереження, розумування, резонерства, мав нахил до красномовної балаканини з приводу своїх почуттів, фіксації свого самоаналізу в щоденникові, в листах, постійно відчував самотність, «бо не міг дивитися на жінку як на не пару щодо спільних інтересів» [6, с. 112] і пристрасно шукав вихід із самотності в любові до жінки.

І хоч свої праці вчений називає «частковими питаннями часткової теми», результати і висновки його досліджень витримали випробування часом, і сьогодні їх повертають до життя сучасні літературознавці. Так, наприклад, Є.Нахлік у монографії «Подружнє життя і позашлюбні романи Пантелеймона Куліша» (К., 2006) покликається на роботи Михайла Могілянського, тим самим підкреслюючи їхню актуальність і наукову виваженість.

Починаючи з 1922 р. в Історично-літературному товаристві при ВУАН були запроваджені публічні доповіді про літературно-художню творчість з метою поширення історико-літературної освіти серед широкого загалу. У щорічних звітах ВУАН зазначені теми виступів М.Могілянського, серед яких і присвячені Кулішеві: «Нові матеріали до біографії Куліша» (1926) (виголосив на засіданні Комісії громадських течій), «Куліш і Шевченко» (1925) (на засіданні Історично-літературного товариства, а 1926 р. – на засіданні Товариства дослідників української історії, письменства та мови в Ленінграді), «Кохання в житті Шевченка і Куліша» (1927) (на засіданні Історично-

літературного товариства), «Листи П.О. Куліша до М.П. Драгоманова» (1927) (на засіданні Комісії для дослідження над суспільними течіями ВУАН).

Наукові розвідки не були доступними для широкого кола читачів, на часі було вирішення питання популяризації творчості Пантелеймона Олександровича Куліша. Як відомо, відсутність академічних видань викликала потребу познайомити читача бодай із ключовими художніми текстами найяскравіших письменників ХІХ–ХХ ст. На вимогу і потребу часу в 10–20-х рр. ХХ ст. літературознавці видавали збірки творів різних письменників з коментарями, нарисами про життя і творчість митців, передмовами чи післямовами. Розраховувалися такі видання на масового читача і виконували освітню функцію. До роботи взялися автори з академічним типом мислення, вони не лише подавали аналіз художніх творів, а й потрактовували постаті митців у контексті доби і літературного процесу. Могілянський активно долучився до цієї справи, а сфера його наукових інтересів окреслила коло письменників, збірки яких він готував до друку: упорядкував збірку творів П.Куліша, написав до неї передмову «П.Куліш і його художня проза», умістив твори письменника та науковий коментар до них у збірці прози «Досвітні огні» і сатири «Веселий оповідач»; пишучи передмови до збірок творів Марка Вовчка та Ганни Барвінок, аналізує вплив Куліша на цих письменниць, представляє широкому загалу його літературно-критичну і популяризаторську діяльність.

Михайло Михайлович стежив за виходом у світ науково-критичної літератури про Пантелеймона Куліша, перевидань його творів. Окрему групу його публікацій про Куліша становлять рецензії критика на наукові дослідження сучасників про письменника. Могілянський, рецензуючи, не лише представляв науковий твір, а й осмислював і оцінював його в контексті сучасного наукового знання. Рецензент висловлював ставлення до презентованої роботи, до її окремих положень. Іноді рецензії були звернені у більшій мірі до самого автора, ніж до читача. Так, високо оцінюючи розвідку О.Гермайзе, побудовану на соціологічному аналізі, Могілянський наголошує, що не варто забувати про завдання критика давати оцінку естетичної вартості твору, тому вважає, що художня оцінка потребує окремої розвідки. Рецензія на статтю Б.Шевеліва – це швидше розмова двох компетентних науковців з окресленої проблеми. Знаємо, що в 1927 р. Могілянський під псевдонімом П.Чубський у записках ВУАН надрукував статтю «Вихід П.О. Куліша з російського підданства та поворот до російського підданства (рр. 1882–1891)», а в 1925 – на сторінках «Червоного шляху» (№ 8) «П.О. Куліш у 90-х роках (листи й документи)», перша частина якої власне і стосується окресленої теми. Тож дану рецензію характеризуємо як критичну, оскільки у ній висловлюється ставлення рецензента до окремих положень роботи, яке представляє науковий інтерес як для автора, так і для дослідників літератури взагалі. Стаття Шевеліва вужча, ніж аналогічна розвідка Могілянського; у примітці Шевелів зазначає, що стаття Могілянського вийшла після того, як його була подана до друку. Вказуючи на недоліки, подеколи поверхове опрацювання матеріалу, Михайло Михайлович наголошує: «<...> розвідка Б.Шевеліва не втрачає свого інтересу й після опублікування моєї статті» [8, с.349]. Високо оцінюючи працю Д.Дорошенка, Могілянський «найбільшою вартістю розвідки» вважає «спокійний, цілком об'єктивний тон, позбавлений полеміки з хибами й помилками, яких на довгому шляху літературно-громадської діяльності Куліша було не мало», проте закидає колезі «свідоме ухиляння від заглибини

в психологічне в'яснення своєї теми» [3, с. 657]. Загалом дана рецензія має інформативний, презентаційний характер, покликана ознайомити з «однією з найцікавіших книжечок, що з'явилися на нашому книжковому ринку в останні часи» [3, с. 657]. Михайло Михайлович не лише друкував рецензії в періодичних виданнях, а й давав оцінку дослідженням різних авторів у власних розвідках, закликаючи тим самим до діалогу, до чіткого окреслення наукової методології літературно-критичних досліджень. Так, за його оцінками, Б.Грінченко – автор першої безсторонньої праці про Куліша, О.Маковей – спокійної; розвідку В.Петрова «Куліш у 50-х роках» називає серйозною і виключно багатою на факти, працю С.Єфремова «Без синтезу» – талановитим, оригінальним, далеким від шаблону й трафарету етюдом. Проте найвагомим аргументом для Могилянського залишаються документи, листи, записи самого Куліша, тому, наскільки високо він не цінував би науковий хист колег, вступає в полеміку, дискутуючи з тими тезами, які будуються на здогадах або мають емоційний характер.

Н.Шумило вважає, що наукове зацікавлення П.Кулішем мало вплив і на художню творчість Михайла Могилянського. Саме в ідеях Драгоманова та Куліша (проблема честі як підвалина гідного національного життя) дослідниця вбачає ідейну основу роману «Честь»: «адже саме його (Кулішеві – О.З.) слова «народові без честі» з вірша «До рідного народу» взяті епіграфом до роману» [9, с. 189].

С.Павличко наголошувала: «<...> академічне літературознавство 1920-х років утримувалося від категоричних заяв, шукало своєї методи, необхідної для створення синтезуючих досліджень» [5, с.335]. Могилянський чітко окреслює свої завдання як історика літератури: 1) оцінювати матеріал з точки зору історичної перспективи; 2) глибоко розуміти зв'язок досліджуваних ідей із завданнями сучасності; 3) публікувати і досліджувати матеріали, які дадуть можливість зробити синтетичні оцінки. На жаль, так і залишилося незреалізованим побажання М.Зерова, аби Михайло Михайлович знайшов час і змогу зібрати свої статті та переробити їх у більшу й ширшу критичну студію.

Науковий метод Могилянського – культурно-історичний, базований на увазі до літературних фактів, їхніх зумовленостей та зв'язків. У своїх студіях з кулішезнавства він послуговується провідними принципами біографічної, документальної та історико-соціологічної шкіл, які були визначальними в українському літературознавстві 1920-х років. Його наукові праці високо оцінювали як сучасники, так і наступні покоління науковців.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Могилянський М.* П.Куліш і його художня проза / Мих. Могилянський // П.Куліш. Вибрані твори / [підгот. текстів, ред., передм. М.Могилянського]. – К., 1927. – С. 5–10.
2. *Могилянський М.* П.О.Куліш у 90-х роках (листи й документи) / М.Могилянський // Червоний шлях. – 1925. – № 8. – С. 180–199.
3. *Могилянський М.* Рец. на кн.: Дорошенко Д. П.О.Куліш, його життя й літературно-громадська діяльність / М.Могилянський // Книгарь. – 1918. – № 11. – С. 657.
4. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. / Соломія Павличко. – К.: Либідь, 1999. – 448 с.
5. *Павличко С.* Моделі шевченкознавства в радянській і нерадянській науці / Соломія

Павличко // Світи Тараса Шевченка: Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета. – Нью-Йорк, 1991. – С. 335–342.

6. *Чубський П.* Кохання в житті Шевченка та Куліша / Петро Чубський // Зап. Іст.-Філ. від. УАН. – Кн. XXI – XXII (1928). – 1929. – С. 101–118.

7. *Чубський П.* Куліш і Шевченко / П.П. Чубський // Пантелеймон Куліш. Збірник праць комісії для видавання пам'яток новітнього письменства / [За ред. С.Єфремова та Ол.Дорошкевича]. – К., 1927. – С. 102–126.

8. *Чубський П.* Рец. на кн.: Б.Шевелів. Звільнення П.О. Куліша з російського підданства / П.Чубський // Зап. Іст.-Філ. від. УАН – Кн. XIX (1928). – 1928. – С. 349–351.

9. *Шумило Н.* Михайло Могилянський / Наталя Шумило // Літературна панорама. – К., 1990. – С. 181–192.

*Оксана Зелік*

#### ПАНТЕЛЕЙМОН КУЛИШ В КРИТИЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ МИХАИЛА МОГИЛЯНСКОГО

В статье рассматриваются научные студии М. Могилянского, посвященные П. Кулишу, в контексте украинского научного литературоведения начала XX ст. К анализу привлечены разные жанры историко-литературных и литературно-критических исследований ученого.

*Ключевые слова:* литературная критика, литературный процесс, научное литературоведение, литературно-критические статьи, рецензия, М.Могилянский, П.Кулиш.

*Oksana Zelik*

#### PANTELEYMON KULISH IN THE CRITICAL RECEPTION OF MYKHAIL MOGYLIANSKY

The article deals with scientific work shops of M.Mohylyansky dedicated to P.Kulish. Different genres of historic and literary and literary and critical investigations of the scholar are analyzed. The author pays attention to the reviews of the investigator to the works of the scientific literary criticism about P.Kulish at the beginning of the XXth century.

*Key words:* literary criticism, literary process, scientific literary criticism, literary and critical articles, review, M.Mohylyansky, P.Kulish.

АНАСТАСІЯ ЧЕБОТАРЬОВА  
(Полтава)

## ЦИКЛ «ВОРОНЕЖСКИЕ ТЕТРАДИ» ЙОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

*Ключові слова: ліричний герой, образ автора, мотив, тема.*

Цикл Й. Мандельштама «Воронежские тетради» викликає великий науковий інтерес, оскільки він недостатньо вивчений у контексті творчості митця внаслідок тривалих ідеологічних заборон. Вірші цього циклу дійшли до нас лише завдяки дружині поета Надії Мандельштам після його смерті.

«Воронежские тетради» значно відрізняються від попередніх двох збірок Й. Мандельштама – «Камень» і «Tristia» – за тематикою і засобами поетичного вираження. Крім того, на відміну від інших збірок, поетичні образи автора та ліричного героя тут майже збігаються. Можливо, це було спричинено тим, що митець уже мав певний літературний та життєвий досвід, а може – душевним станом, у якому він перебував. «Вірші Мандельштама воронезького періоду, мабуть, будуть довго ще викликати суперечки. Багато побачать у них перші ознаки того розумового розладу, який здолав Мандельштама наприкінці життя. Багато будуть віддавати перевагу віршам раннього та середнього періоду» [3, с. 61], – писав Гліб Струве у статті «О.Э. Мандельштам. Опыт биографии и критического комментария».

Однак до цього часу ґрунтовного аналізу циклу «Воронежские тетради» Й. Мандельштама з урахуванням еволюції ліричного героя немає, тому дана стаття є актуальною. Літературознавці (Е. Роговер, М. Струве, О. Лекманов, С. Кочетова та інші) вважають цикл «Воронежские тетради» одним із найбільш плідних і складних у поетичному спадку митця, пояснюючи це тим, що у віршах 1930-х років поет Срібного століття прагне з максимальною ясністю виказати свою позицію і кидає виклик антигуманній владі. У листопаді 1933 року поет написав вірш, у якому містилися гнівне звинувачення й опис Сталіна:

*Мы живем, под собою не чуя страны,  
Наши речи за десять шагов не слышны,  
А где хватит на полразговорца, –  
Там припомнят кремлевского горца [1, с. 202].*

Цей вірш-діатриба став фатальним у долі поета. В ніч з 13 на 14 травня 1934 року Й. Мандельштам був заарештований і відправлений у заслання на три роки у м. Чердинь Пермської області. У засланні поета хотіли зломити та виснажити не лише фізично, але й психічно. Його утримували в нелюдських умовах, і поет був доведений майже до відчаю та божевілля. Тож не витримавши випробувань і принизливого становища, митець хотів покінчити життя самогубством, вистрибнувши з вікна лікарні, де перебував під наглядом. Однак здійснити суїцид йому не вдалося, він лише отримав травми. Після цього випадку дружина поета Надія Мандельштам звернулася до влади з проханням полегшити покарання. Про митця також клопотали А. Ахматова, Б. Пастернак, М. Бухарін та інші.

Прохання було задоволено, і в травні 1937 року Й. Мандельштама перевели до Воронежа. Загалом у Воронежі він прожив три роки – з 1934 по 1937 рр. Тут поет жив випадковими підробітками в газеті, чим могли йому допомагали друзі. І весь цей час поет чекав на сурове покарання – розстріл. Однак раптова «делікатність» вироку викликала у митця душевне збентеження, яке пізніше знайшло втілення у низці віршів про радянську владу та готовність до смерті. Пояснити це можна тим, що Й. Мандельштам, перебуваючи у засланні, був дуже виснажений та наляканий. У Воронежі він написав «оду» Сталіну – вірш «Стансы»:

*Я не хочу средь юношей тепличных  
Разменивать последний грош души,  
Но, как в колхоз идет единоличник,  
Я в мир вхожу, и люди хороши [1, с. 217].*

У підрозділі до першого тому Й. Мандельштама «Примечания. Варианты. Разночтения», що з'явився у світ у 1991 році, є пояснення до першого рядка цього вірша: «Тепличне покоління радянської молоді, у тому числі й літературної, покоління штучно відібране та вирощене в умовах безперервного піклування згори – про його професійну освіту, його ідеологічні погляди, навіть про його, молоде покоління, естетичних смаків, поглядів на життя, – це покоління глибоко чуже поетові, він не хоче серед цих «юношей тепличных разменивать последний грош души» [1, с. 524]. Вірш просякнутий песимізмом, у ньому постійно звучить трагічний мотив: «Я должен жить, дыша и большевея, / И перед смертью хорошея / Еще побыть и поиграть с людьми»; «Я должен жить, дыша и большевея, / Работать речь, не слушаясь, сам-друг» [1, с. 218]. Усе це яскраво характеризує жах поета, складний внутрішній душевний стан, у якому він перебував. Гліб Струве зазначав: «Звісно, в цих воронезьких віршах багато недопрацьованого, «чорнового», часто це варіанти одного й того самого вірша, і якісь із цих варіантів, мабуть, були б відкинуті поетом. Однак саме тепер, коли ми знаємо його воронезькі вірші – в яких з такою силою відобразилася і його власна трагедія, і трагедія російської літератури цього часу – Мандельштам постав перед нами на весь свій поетичний зріст» [3, с. 59].

Незважаючи на невлаштоване життя й до краю скрутне становище у засланні, Й. Мандельштам продовжує писати. Саме у Воронежі митець написав цикл поетичних творів, об'єднаних під загальною назвою «Воронежские тетради».

Е. Роговер вирізняв у спадщині поета Срібного століття саме цей поетичний цикл, про який писав: «У творчості поета виникає нова для нього тема природи, рідної землі («Я к губам подношу эту зелень...», «Чернозем», «Мой щегол, я голову закину...»). Поет піднімається до вічних тем світового мистецтва («Тайная вечеря»), розробляє високі філософські мотиви («Может быть, это точка безумия...»)» [2, с. 90].

У своєму поетичному осмисленні світу Й. Мандельштам розкриває значення людського буття через природу. Тема природи потужно виявилась у його вірші «В лицо морозу я гляжу один» (1937):

*В лицо морозу я гляжу один:  
Он – никуда, я – ниоткуда,  
И все утюжится, ploится без морщин  
Равнины дышащее чудо [1, с. 237].*



Продовжуючи романтичну традицію слідом за Ф. Тютчевим, Й. Мандельштам утверджує думку про тотожність життя людини та природи. Утім, на відміну від Ф. Тютчева, Й. Мандельштам розкриває трагізм людського буття, а страждання здебільшого передає за допомогою образів природи:

*А солнце шурится в крахмальной нищете –  
Его прищур спокоен и утешен...  
Десятизначные леса почти что те...  
А снег хрустит в глазах, как чистый хлеб безгрешен* [1, с. 238].

Аналізуючи українську тематику в поетичній спадщині Й. Мандельштама, П. Ульяшов справедливо зазначає: „Мандельштам, однак, буде не лише автором „гімну” про революцію та свободу, але й першим, та, мабуть, єдиним поетом у країні, хто в 1930-ті роки написав про голод у Криму, Україні, Кубані” [4, с. 34]. Подорожуючи країною, митець разом з дружиною бував в Україні під час голодомору. Поет був настільки вражений голодом 1933 року, який був штучно створений радянською владою на центральній частині України та Кубані, що, не боючись переслідувань тоталітарної влади, написав вірш: „Холодная весна. Голодный старый Крым” (1933):

*Природа своего не узнает лица,  
И тени страшные Украины, Кубани...  
Как в туфлях войлочных голодные крестьяне  
Калитку стерегут, не трогая кольца...* [1, с. 195].

У «Воронежских тетрадах» Й. Мандельштам залишається вірним духу протесту проти диктаторського режиму, ідеологічного засилля. Усьому цьому митець протиставляв могутність та велич художнього слова. Поет настільки був упевнений у своїй непереможній правоті, що у квітні 1935 року написав пророчий вірш про свою творчість, яка, можливо, колись буде належно оцінена:

*Эта, какая улица?  
Улица Мандельштама.  
Что за фамилия чертова! –  
Как ее не вывертывай,  
Криво звучит, а не прямо* [1, с. 212].

Коли у поета не лишалося слів для вираження болю, страждань та печалі, тоді він звертався до гумору. Й. Мандельштам вірив у безсмертя своїх творів, тому у вірші з’являється рядок: «Улица Мандельштама». Митцю вдалося описати не лише себе, свій характер, але й своє значення у світі:

*Мало в нем было линейного.  
Нрава он не был лилейного,  
И потому эта улица,  
Или, верней, эта яма –  
Так и зовется по имени  
Этого Мандельштама* [1, с. 212–213].

Не можна не погодитися з Е. Роговером, котрий, аналізуючи цикл віршів Й. Мандельштама «Воронежские тетради», виділяє одночасно підйом і спад у його творчості: «У воронезькому циклі (1935–1937) Мандельштам досягає виключної цільності, відчуття величності всесвіту, багатогранності бачення життя, точності та виразності її картин» [2, с. 68]; «Водночас своє воронезьке заслання Мандельштам усвідомлює як рух до безодні, куди він провалився» [2, с. 87].

Поет користується таким прийомом для того, щоб приховати за образом свого ліричного героя власний душевний стан, який може втілитися лише у поезії. Для автора важливим є показати подорож ліричного героя не в хронологічних рамках, а крізь час і простір, тому дійсність у художньому світі поета розділена на «до» і «після», на «там» і «тут». У своїх віршах митець Срібного століття шукає самого себе, усвідомлює своє місце у світі, зливаючись із ліричним „Я”. Наприклад, у вірші «Чернозем» (1935) відбувається злиття ліричного героя зі світом, яке ясно виражене в пейзажній замальовці, наповненій відчуттями про минуле, сучасне і майбутнє суспільства та країни:

*В дни ранней пахоты – черна до синевы,  
И безоружная в ней зиждится работа –  
Тысячехолмия распаханной молвы –  
Знать, безокружное в окружности есть что-то!* [1, с. 210].

Ліричний герой поета постійно змінюється, трансформується і нагадує чимось мандрівника, який іде по колу. Для Й. Мандельштама важливо це показати на лоні природи, викликаючи асоціативні образи та натяки, які розкривають певні душевні переживання, внутрішній світ і психологічну трансформацію образу. Наприклад, у віршах воронезького періоду є декілька віршів, об'єднаних темою річки Кама: «Как на Каме-реке глазу тёмно, когда / На дубовых коленях стоят города» (1935), «Я смотрел, отдаляясь на темный восток – / Полноводная Кама неслась на буюк» (1935).

Пейзаж у ліриці Й. Мандельштама воронезького періоду виступає фоном для трагічних подій, на відміну від ранньої поезії Й. Мандельштама, де простежувалася тенденція до наслідування тютчевської традиції зображення природи як великого живого організму, що виступає самостійною дійовою силою. Наприклад, у вірші «Как на Каме-реке глазу тёмно...» річка асоціюється з великомученицькою дорогою долі, яку змушений долати митець. Віршам про Каму властива асоціативність стилю поета, що ускладнює сприймання мандельштамівської лірики через засоби поетичного мовлення: метафори («жгучий ельник», «хвойный восток», «упиралась волна» и др.), характерологічні епітети, які підкреслюють напружений стан ліричного героя («безумная гладь»), авторські неологізми («чернолюдем велик») та епітети, що виражені у короткій формі прикметників («мелколесьем сожжен»). Цикл віршів про Каму організує асоціативний резонатор, спрямований на те, щоб його викликати і змусити працювати. Автор пише про те, що перебуває за ґратами, а голова його «в огне» від роздумів. У віршах про Каму образ автора співвідноситься з ліричним образом героя: в обох переважає меланхолічний настрій, гострі переживання, туга, неспокій та сум. Наприклад, перебуваючи у засланні, автор передає власний душевний стан, свої почуття, настрої героєві:

*Там я плыл по реке с занавеской в окне,  
С занавеской в окне, с головою в огне [1, с.216].*

У віршах воронезького періоду Й. Мандельштам використовує конкретні географічні назви (Чердын, Казань, Урал, Тоболь, Обь і Кама) для того, щоб надати поетичному світу більшої реальності, а використовуючи займенник першої особи «я», поет переконує читача, що він є очевидцем зображуваного:

*Я смотрел, отдаваясь на хвойный восток –  
Полноводная Кама неслась на буюк.  
И хотелось бы гору с костром отслоить,  
Да едва успеваешь леса посадить.  
И хотелось бы тут же вселиться – пойми –  
В долговечный Урал, населенный людьми,  
И хотелось бы эту безумную гладь  
В долгополой шинели – беречь, охранять [1, с.216].*

Отже, цей вірш має два плани зображення. Перший являє реальне життя, а другий – ірреальний, те, до чого він прагне.

Загалом віршам Й. Мандельштама властивий напружений ліризм і глибокий філософський зміст. Конкретне явище співвідноситься із загальнолюдським та вічним. Складний, наповнений глибоким значенням світ вірша створюється багатозначністю слова, що розкривається тільки в художньому контексті. Гліб Струве відзначав: «Для зрілого Мандельштама характерним є один прийом: наполегливе, настирне повторення певних слів-образів. Як часто, наприклад, у зрілих віршах Мандельштама зустрічаються в найнесподіваніших поєднаннях, у найнепередбачуванішому контексті певні улюблені слова-образи – «ласточка», «звезди», «соль». Це і є ті слова-Психеї, про які він говорить, що вони блукають вільно довкола речі, як душа навколо полишеного, але не забутого тіла» [3, с. 58]. Психея для Мандельштама – це не просто образ, а уособлення душі людини.

Й. Мандельштам у засланні не просто звертає свою ліричну творчість до багатозначності слів, він уміло оперує ними, не забуваючи збагатити значення додатковим змістом у кожному новому художньому творі. Тому в його творчості виникають так звані слова-символи, «сигнали», що переходять з одного вірша в інший. До таких «слів-сигналів» воронезького періоду належать: «соль», «век», «ласточка», «ночь» та інші.

Причому відчуття єдиного контексту творчості поета простежуватиметься через різні зазначені мотиви: «соль», що символізує совість, обов'язок: «Умывался ночью на дворе», і ще буде пов'язуватись із мотивом жертви: «1 Января 1924», «Крутая соль торжественных обид». Слово «век» створює неоднозначний образ, який змінюється залежно від контексту: «Век мой, зверь мой, кто сумеет заглянуть в твои зрачки» або «Но разбит твой позвоночник, мой прекрасный жалкий век». А ось слово «ласточка» створює поняття, яке асоціюється з мистецтвом, творчістю, свободою думки та слова: «Я слово позабыл, что я хотел сказать. Слепая ласточка в чертог вернется», «И живая ласточка упала на горячие снега» та ін. Поет ніколи не мав ілюзій щодо сучасної йому дійсності, можливо, тому центральне місце у циклі творів воронезьких років Й. Мандельштама

посідає вірш «Стихи о неизвестном солдате» (1937). У цьому творі поет сподівався на те, що час залишить його ім'я у вічності:

*Весть летит светопыльной дорогою –  
Я не Лейпциг, не Ватерлоо,  
Я не Битва Народов. Я – новое, –  
От меня будет свету светло [1, с. 246].*

Цей ліричний твір відтворює жахливу картину пореволюційного періоду. Протягом 1920-1930-х років митець показує форми розладу минулого, сучасного і майбутнього, а з'єднувальним ланцюгом поміж ними має виступати ліричне „я” поета:

*За гремящую доблесть грядущих веков,  
За высокое племя людей  
Я лишился и чаши на пире отцов,  
И веселья и чести своей [1, с. 162].*

Вірші воронезького циклу Й. Мандельштама довго лишалися неопублікованими. Вони не були політичними, але вся творчість митця сприймалась як виклик.

У цілому всі вірші, написані в 1934-1937 роках, мають трагічний підтекст не тільки за тональністю, змістом, але і за формою. Оскільки ці вірші були написані в заслання, то всі вони просякнуті відчуттям близької загибелі, а іноді взагалі звучать як заклинання, наприклад, вірш «Пусти меня, отдай меня, Воронеж» (1935):

*Пусти меня, отдай меня, Воронеж, –  
Уронишь ты меня или проворонишь,  
Ты выронишь меня или вернешь –  
Воронеж – блажь, Воронеж – ворон, нож! [1, с. 211].*

Хоча всі вірші цього циклу насичені песімізмом та втомою, голос поета та його ліричного героя перемагає час і утверджує жагу життя. Особливу увагу в цьому плані заслуговує вірш «Стихи о неизвестном солдате», в якому Й. Мандельштам висловив свою єдність з іншими жертвами сталінського режиму:

*До чего эти звезды изветливы:  
Все им нужно глядеть – для чего?  
В осужденье судьи и свидетеля,  
В океан, без окна вещество [2, с. 244].*

Слід зазначити, що до цього часу багато дослідників бачать у «Воронежских стихах» Й. Мандельштама лише «эзопов язык». На цей факт указували І. Месс-Бейер у своїй праці «Мандельштам и сталинская эпоха: Эзопов язык в поэзии О. Мандельштама» (1997), а також О. Ласунський у своїй науковій праці «Отдай меня, Воронеж...» (1995) та інші.

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що хоча Й. Мандельштам перебував у заслання, однак і там він продовжував писати, а отже, мав ковток свіжого повітря, бо він

«жив» своїми поетичними творами. Після заслання поет повернувся разом із дружиною до Москви, де він не мав права не те що працювати, але навіть проживати. Невдовзі Й. Мандельштама за доносом керівництва спілки письменників заарештували і знову вже в останнє вислали, чого він не витримав і помер неподалік від Владивостока в 1938 році. Але поет буде завжди жити у своїх віршах, які неможливо знищити, бо вони звучать крізь час. «Повторюючи свої власні слова, він – поет «не на вчора, не на сьогодні, а навсегда». Можливо, він би був таким і без воронезьких віршів, але в цих віршах він повернувся до нас якимось новим боком, його поезія збагатилася новими звуками. Без цих віршів Мандельштам для нас уже більше не Мандельштам. І його доведеться по-новому вивчати» [3, с. 60–61], – справедливо зазначив Г. Струве.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: В 4-х т. / Осип Мандельштам: [Вступ. статьи Г. П. Струве, Б. А. Филиппова] – Т.1. – М. : ТЕРРА, 1991. – 684 с.
2. Роговер Е.С. Русская литература XX века: учеб. пособие. – М. : Форум, 2006. – 496 с.
3. Струве Г.П. О.Э. Мандельштам. Опыт биографии и критического комментария / Г. П. Струве // О.Э. Мандельштам. Собрание сочинений: В 4-х т. – Т.1. – М. : ТЕРРА, 1991. – С. 5-61.
4. Ульяшов П.С. Одинокий искатель (О.Э. Мандельштам) / П.С. Ульяшов – М. : Знание, 1991. – 63 с.

*Анастасия Чеботарева*

#### ЦИКЛ «ВОРОНЕЖСКИЕ ТЕТРАДИ» ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

В данной статье рассмотрен один из малоисследованных лирических циклов известного русского поэта О. Мандельштама «Воронежские тетради». Раскрыты основные темы и мотивы цикла в контексте позднего периода его творчества. Показана эволюция лирического героя в данном поэтическом цикле.

*Ключевые слова: лирический герой, образ автора, мотив, тема.*

*Anastasiya Chebotarova*

#### THE CYCLE OF “VOROZHENSKIE TETRADI” BY IOSIF MANDELSHTAM

This article deals with the one of unknown lyric cycles “Voronezh copybooks” by famous Russian poet Osip Mandelshtam. The main appearance of themes and motives in his last period are shown. Evolution of lyric hero in the author’s poems are presented in the article.

*Key words: lyric hero, image of author, motive, theme.*

ІРИНА ФІСАК  
(Полтава)

## **ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ «ВИБРАНИХ МІСЦЬ ІЗ ЛИСТУВАННЯ З ДРУЗЬЯМИ» М.В.ГОГОЛЯ**

*Ключові слова: жанр, стиль, епістолярна література, проповідь, сповідь, утопія.*

У певні історичні періоди розвиток суспільної думки перебуває на такому етапі, коли виникає потреба переоцінки складних явищ літературного процесу минулих років. У першу чергу це стосується тих творів, які своєю появою викликали неоднозначні оцінки сучасників – від цілковитого засудження до абсолютного визнання.

До них, на думку Н. Крутікової, належить книга М.В. Гоголя „Вибрані місця із листування з друзями”, „яка викликала немало сперечань, суперечливих, взаємовиключаючих оцінок” [6, с.292]. Причому як у сучасну письменникові епоху, так і в наш час.

Одним із дискусійних у гоголезнавстві є питання про природу жанру і стилю „Вибраних місць із листування з друзями”. Воно висвітлювалося в наукових роботах К. Мочульського, В. Гіппіуса, Н. Крутікової, Ю. Барабаша та інших літературознавців. Наприклад, дослідженню „Вибраних місць із листування з друзями” присвячено чимало наукових праць П. Михеда. Зокрема в статті „Апостольський проект Миколи Гоголя” йдеться про те, що книга М.В. Гоголя репрезентує комплекс ідей, пов’язаних із християнським ученням, здатних відродити Росію і „стати засадничими у перетвореному світі його твору”. Вчений розглядає причини використання письменником форми сповіді та шляхи досягнення сакралізації розповіді у „Вибраних місцях із листування з друзями”. Він також зауважує, що „спроба Гоголя поєднати релігію й літературу, вплинути на напрям розвитку останньої – явище, що й донині не має пояснення” [8].

У розділі „Выбранные места из переписки с друзьями” книги К. Мочульського „Духовный путь Гоголя”, в якій досліджуються світоглядні основи творчості М.В. Гоголя, вчений зазначає, що етична геніальність автора „Вибраних місць із листування з друзями” полягає в першу чергу у великій силі й напруженості його моральної свідомості та моральної інтуїції, що межує з ясновидінням. Мова йде також про те, що „у вільній формі листів на найрізноманітніші теми Гоголь створює струнку і повну систему релігійно-морального світогляду”, яку можна сприймати або не сприймати, але не можна заперечувати її значущості. К. Мочульський наголошує на тому, що „Вибрані місця із листування з друзями” є результатом напруженої роботи і великого духовного досвіду їх автора, що в царині літератури вони окреслили поворот від мистецтва до релігії. У цій книзі М. В. Гоголь „представ провісником ідеї про цілісність духовної культури, про її релігійне обґрунтування” [9].

Н. Крутікова вважає, що більшість ідей, висловлених М.В. Гоголем у „Вибраних місцях із листування з друзями”, важливі не лише для його часу, а й для наступних століть. Зокрема, у ХХІ столітті знову повертає увагу „заклик до совісті, морального вдосконален-

ня, до усвідомлення відповідальності й обов'язку перед Вітчизною, до ідеалу всеохоплюючої любові й братерства людей". Н. Крутікова розглядає даний твір у порівнянні з деякими зразками західних утопій. Говорячи про утопічність поглядів автора „Вибраних місць із листування з друзями”, вона зазначає, що гоголівська утопічна концепція ґрунтується перш за все на вірі у вплив проповіді й не менш сильній вірі у здатність кожної людини до духовного відродження. Тобто, дана книга – релігійно-моральна утопія М.В. Гоголя [6].

Мета даної роботи – розглянути жанрово-стильові особливості „Вибраних місць із листування з друзями” крізь призму попередніх літературних традицій та їхній вплив на творчі шукання М.В. Гоголя.

Безумовно, письменник не випадково обрав саме таку художню форму для того, щоб „слетели все условия и приличия и все, что таит внутри человек, выступило наружу” [4, с.421].

Опубліковані в 1847 р., після знищення М.В. Гоголем першого варіанта другого тому „Мертвих душ”, „Вибрані місця із листування з друзями” стали своєрідним підтвердженням того, що попередні форми вже не задовольняли письменника, а отже, вимагали оновлення. В „Авторській сповіді” письменник зізнається: „Я пробовал несколько раз писать по-прежнему, как писалось в молодости, то есть как попало, куда ни поведет перо мое; но ничто не лилось на бумагу. Обрадовавшись тому, что расписался кое-как в письмах к моим знакомым и друзьям, я захотел тотчас же из этого сделать употребленье, и едва только оправился от тяжкой болезни моей, как составил из них книгу, постаравшись дать ей какой-то порядок и последовательность, чтобы она походила на дельную книгу” [4, с.441-442].

Як зазначає В. Мільдон, М.В. Гоголь – не перший і не останній у російській літературі, для кого форма особистого листа стала засобом оновлення власної прози та пошуку нової художньої форми [7, с.120].

У XVIII – на початку XIX ст. в російській літературі досить поширеним був жанр листів, у якому поєдналося багато літературних тенденцій тієї доби. Роздуми на теми літератури, мистецтва, соціального та політичного життя отримували назву листів, епістол, послань. Це стосувалося і тих творів, у яких адресат не був конкретно визначеним, які лише імітували листування.

Таким чином, простежується перехід листа із побутового документа в один із жанрів літератури: побутова проза, яка стала свого роду перехідним етапом від пануючої у XVIII ст. віршованої мови до художньої прози, дала можливість розширити естетичні межі творів, їх лексику, інтонацію, деталі, наблизитися до читачів саме завдяки таким особливостям, як домашність та інтимність. Коли ж інтимне стає публічним, писаним для широкого загалу, воно набуває певних психологічних рис повчання і сповідальності, тобто одночасно може розглядатися і як проповідь, і як сповідь, спорідненість яких полягає саме в потребі публічності.

За допомогою форми листів М.В. Гоголь мав намір вирішити питання, які, на його думку, заважали роботі над 2 і 3 томами „Мертвих душ”, тому і використав її по-своєму – з автодидактичною метою: зазирнути у власну душу, змінити себе, щоб зрозуміти, що відбувається з людиною, котра прагне до самовдосконалення і духовного зростання. І ще одна важлива деталь. В „Авторській сповіді” письменник називає одну з причин появи нової книги: „Мне нужно было зеркало, в которое бы я мог глядеться и видеть получше себя” [4, с.451].

Ще сучасники М.Гоголя помітили, що „Вибрані місця...”, маючи характерні

риси епістолярного жанру, виходять далеко за межі звичайних листів у прозі.

В основу „Вибраних місць із листування з друзями” М.В. Гоголь поклав листи реальним людям, тому більшість ініціалів легко розшифровується. Але коли адресний лист, відредагований автором, потрапляє в інший контекст, то втрачає певну частку особистого характеру, а натомість отримує ширше коло адресатів і набуває деяких рис публічного звернення, що й наближає його до проповіді. І справді, у „Вибраних місцях із листування з друзями” письменник веде розмову не лише з представниками свого покоління, а і з самим собою, з Богом, з усім світом.

У передмові до „Вибраних місць із листування з друзями” М.В. Гоголь пише: „Выбираю сам из моих последних писем <...> все, что более относится к вопросам, занимающим ныне общество <...>. Прибавляю две-три статьи литературные” [5, с.184]. Але й у переважній більшості листів, що ввійшли до твору, від листа залишається тільки назва, бо насправді за змістом і стилем вони є статтею, есе, доповіддю чи промовою на певну літературно-мистецьку, суспільно-політичну, релігійну та інші актуальні теми, – і вже не суттєво, хто „захований” автором за ініціалами. Саме листування через односторонність викладу думок перетворюється лише на його імітацію: маємо розміщені в певному порядку, об’єднані загальним настроєм і нанизані на єдиний стрижень розділи. Тому П.Михед небезпідставно вважає, що „Вибрані місця із листування з друзями” – „своєрідна стилізація в епістолярному жанрі, а до того ж – оригінальних статей і есеїв” [8, с.11]. А відсутність конкретного адресата (М.В. Гоголь звертається до всіх своїх сучасників, незалежно від їх соціального стану чи роду занять, „начиная от царя до последнего нищего в государстве”) наближає „Вибрані місця із листування з друзями” до ораторської прози, яка очікує зворотну реакцію не у вигляді листа-відповіді, а відповідного вчинку.

Таким чином, „Вибрані місця із листування з друзями” – яскравий приклад того, як під пером автора побутовий лист втрачає свої первісні ознаки, перетворюючись на літературну форму, на художнє явище: М.В. Гоголь створює лист-промову, лист-сповідь, лист-проповідь.

Переживши різні стильові віяння і набувши розквіту в добу середньовіччя (твори Іоанна Златоуста, митрополита Іларіона та ін.), в кінці першої половини XIX століття проповідь як літературний жанр не була популярною і збереглася переважно в церковній практиці.

Джерела гоголівської проповіді – в ораторській прозі, в релігійній літературі, з якою письменник був добре обізнаний і в якій шукав у першу чергу методи естетичного аналізу людської душі: „<...> я обратил внимание на узнавание тех вечных законов, которыми движется человек и человечество вообще. Книги законодателей, душеведцев и наблюдателей за природой человека стали моим чтением. Все, где только выражалось познание людей и души человека, от исповеди светского человека до исповеди анахорета и пустытника, меня занимало” [4, с.431].

Відомо, що під час роботи над „Вибраними місцями із листування з друзями” М.Гоголь перебував під впливом творчості Дмитра Ростовського (Туптала), Лазаря Барановича, Симеона Полоцького, Іоанікія Галятовського, Петра Могилы та інших видатних книжників XVII століття. Певно, від них письменник перейняв найхарактерніші для того часу художні та риторичні прийоми, шукаючи найбільш продуктивні форми впливу на читача. Чи не тому довірлива інтонація дружньої розмови перемежується з пристрасними, пафосними рядками повчання в цілком дидактичному стилі. Чи не тому М.В. Гоголь намагається схвилювати, приголомшити читача, і стиль „Ви-



браних місць із листування з друзями” набуває характерних для бароко метафоричності, динамізму, експресії, місцями навіть „надмірнослів’я”.

За словами О. Анненкової, у цій книзі „сповідальне і проповідницьке начала невіддільні одне від одного” [1, с.44]. Ю. Барабаш вважає, що „повчання трансформуються в зізнання. Крізь оболонку проповіді пробивається сповідальна нота” [2, с.22]. Та й сам письменник у „Авторській сповіді” говорить про те, що його твір водночас і проповідь, й „исповедь человека, который провел несколько лет внутри себя”, і може бути корисним і потрібним для всякого, „кто уже глядит в собственную душу” [4, с.425, 453]. Тобто, як пише В. Гіппіус, визначаючи жанрову природу твору, „Вибрані місця із листування з друзями” – „задум у подвійному плані – сповіді і проповіді” [3, с.188]. Дещо ширше дивиться на це питання В. Мільдон: у „Вибраних місцях із листування з друзями” простежується „поєднання художніх, автодидактичних (сповідальних) і проповідницьких завдань”, що й робить твір „винятковим явищем російської словесності” [7, с.114].

В окремих розділах авторська розповідь набуває жанрових ознак молитви, одкровення, притчі, а також послання, повчання, „слова”, „житія”, переростаючи в синтез релігійної та полемічної літератури.

Чимало ознак, у тому числі й використання біблійних жанрів (зокрема апостольських послань), роблять „Вибрані місця із листування з друзями” схожими на Біблію. По-перше, це будова й стилістика книги. „Твір складається з багатьох окремих частин, написаних у різні часи й з різного приводу, до того ж частини відносно незалежні одна від одної, їх об’єднує лише особа автора і спільна ідея” [10, с.10]. По-друге, саме біблійні поняття *гріх, слово, жінка, любов до ближнього, любов до Бога, гордість, жертва, воскресіння* та інші, які письменник переосмислює, надаючи їм актуального змісту, є основними композиційними елементами книги. Наприклад, поняття *слово* для М.Гоголя поширюється на всю літературу і театр і є могутнім засобом духовного виховання суспільства, а *жертва* у його розумінні має сенс лише тоді, коли виявляє справжню *любов до Бога*, в тому числі й через *любов до ближнього*, „а состраданье есть уже начало любви”. Врешті, використання в останньому розділі біблійної фрази „Христос воскрес!”, яка стала його лейтмотивом. Для автора високий зміст Світлого Воскресіння полягає в тому, щоб „взглянуть в этот день на человека, как на лучшую свою драгоценность” [5, с.373] і зрозуміти: „все люди – братья той же семьи, и всякому человеку имя брат” [5, с.375]. Це свято, що об’єднує всіх, переростає в М.В. Гоголя у прообраз нового етапу буття людства, де панують любов, добро і братерство. У розділі „Світле Воскресіння” – така ж світла, але утопічна мрія письменника про вселенське єднання людей, шлях до якого повинна вказати оновлена російська душа, бо Росія, на його думку, – найдуховніша країна у світі.

Віра М.В. Гоголя у благородство людини, у можливість самовдосконалення кожного, у важливість виховання і самовиховання наближає його до просвітительського гуманізму, що знайшов відображення і в утопічних творах тієї доби.

„Вибрані місця із листування з друзями” – це своєрідне втілення християнської утопії М.В. Гоголя: він хотів змінити державу і суспільство однією силою духовного очищення, пробудження совісті кожної людини. Письменник гостро відчуває „перехідність” своєї епохи: „Все более или менее согласились называть нынешнее время переходным. Все <...> ныне чувствуют, что мир в дороге, а не у пристани, не на ночлеге, не на временной станции отдыха. Все чего-то ищет, ищет уже не вне, а внутри себя. Вопросы нравственные

взяли перевес и над политическими, и над учеными, и над всякими другими вопросами” [4, с.442]. Він мріє про перебудову і вдосконалення суспільства і буде свій ідеальний світ, образ досконалої держави на морально-релігійній основі. По суті утопія – це і є фантазія про реальний світ, у якому мрія межує з дійсністю.

Утопія М.В. Гоголя багато в чому схожа з творчістю як ранніх утопістів (Т. Мор, Ф. Бекон, Д. Верас), так і утопістів XIX століття (Ш. Фур'є, Сен-Сімон, Оуен). Можна припустити, що письменник був знайомий із деякими західноєвропейськими утопічними творами. Зокрема, про наявність таких ідей у суспільстві XIX ст. читаємо у розділі „Світле Воскресіння”: „<...> мысли о счастья человечества сделались почти любимыми мыслями всех; когда обнять все человечество, как братьев, сделалось любимой мечтой молодого человека; когда многие только и грезят о том, как преобразовать все человечество, как возвысить внутреннее достоинство человека, когда почти половина уже признала торжественно, что одно только христианство в силах это произвести; <...> когда стали даже поговаривать о том, чтобы все было общее – и дома, и земли; когда подвиги сердоболия и помощи несчастным стали разговором даже модных гостиных <...>” [5, с.373-374].

Книга М.В. Гоголя має характерні ознаки утопії як жанру: від критичної характеристики сучасного автору суспільства та взаємовідносин у ньому до показу шляхів удосконалення держави і побудови Небесного Царства на землі. Письменник шукає ці шляхи як у зовнішньому світі, аналізуючи стан державної влади, церкви і суспільного життя в цілому, так і у внутрішньому світі кожної окремої людини, у властивостях її душі. Він щиро переконаний: якщо кожна людина відкриє Бога в собі і буде наслідувати Христа, весь світ стане кращим, адже „общество образуется само собою из единиц. Надо, чтобы каждая единица исполнила должность свою” [5, с.241].

Здається, М.В. Гоголь погоджується із сучасним йому державним і суспільним ладом, але покладається на мудрість і людинолюбство ідеального монарха, на відновлення „патріархальних” зв'язків між землевласниками і селянами. У той же час „перо його торкається таких корінних соціальних вад, які йдуть у саму товщу системи й ніби зсередини руйнують його мрії про загальну гармонію, яка виникає на непорушній основі віджилого ладу. Викривальний пафос цих сторінок не тільки координує з найбільш сатиричними мотивами попередніх творів, але часом ніби перевищує їх, проявляючись у відкритій, проповідницько-публіцистичній формі” [6, с.300]. Характерна для стилю утопії пафосність у „Вибраних місцях із листування з друзями” органічно переплітається з риторичними повторами та імперативними синтаксичними конструкціями, притаманними ораторській прозі, зокрема проповіді. Тому книга сприймається не стільки як сама по собі проповідь вічних істин, скільки як пристрасний заклик жити по совісті і на благо Росії.

Разом з тим „Вибрані місця із листування з друзями” мають прогностичний характер: зазираючи в майбутнє, письменник прагне показати цілком реальні шляхи виправлення недосконалого суспільства. Він має надію на те, що якщо не сучасники, то хоча б нащадки, які матимуть „душу, умеющую любить полною и глубокою любовью”, зможуть скористатися його книгою як дороговказом: „в ней много того, что не скоро может быть доступно всем” [4, с.454].

Отже, „Вибрані місця із листування з друзями” – в основі своїй книга епістолярна, в якій органічно поєдналися особливості різних жанрів і стилів, релігія і література, фантазія і реальність. Це дало М.В. Гоголю простір для зображення життя дійсного, життя вічного і життя бажаного, до якого письменник прагнув повернути всіх своїх співвітчизників.

За словами самого автора, в ній „много недостатков во всех отношениях”, але в ній також є й щира сповідь письменника, і глибокі естетичні судження, і заклики до добра, громадянської відповідальності й милосердя. В цьому – унікальність і винятковість цієї книги.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Анненкова Е.И.* Наставническое слово в письмах Н.В. Гоголя и Игн. Брянчанинова / Е.И. Анненкова // Н.В. Гоголь: загадка третьего тысячелетия: Первые Гоголевские чтения. – М., 2002. – С. 44-59.
2. *Барабаш Ю.* Гоголь: страхи, ужасы и надежды России / Ю. Барабаш // Литература в школе. – 1990. – №4. – С. 20-31.
3. *Гиппиус В.* От Пушкина до Блока / В. Гиппиус – М.-Л., 1966.
4. *Гоголь Н.В.* «Авторская исповедь» / Н.В. Гоголь // Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 7-ми томах. – М., 1978. — Т.6. – 1978. – С. 420-454.
5. *Гоголь Н.В.* „Выбранные места из переписки с друзьями” / Н.В. Гоголь // Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 7-ми томах. – М., 1978. — Т.6. – 1978. – С. 184-380.
6. *Крутікова Н.С.* Дослідження і статті різних років / Н.С. Крутікова. – К.: Стилос, 2003. – 540 с.
7. *Мильдон В.И.* „Выбранные места из переписки с друзьями” Н.В. Гоголя как литературная форма / В.И. Мильдон // Н.В. Гоголь: загадка третьего тысячелетия: Первые Гоголевские чтения. – М., 2002. – С. 105-124.
8. *Михед П.В.* Апостольський проект Миколи Гоголя (спроба реконструкції) / П.В. Михед // VII Міжнародні Гоголівські читання: збірник наукових праць. – Полтава, 2004. – С. 7-15.
9. *Мочульський К.* „Выбранные места из переписки с друзьями” / К. Мочульський // Вопросы литературы. – 1989. – №11. – С. 110-123.
10. *Пащенко В.О., Ніколенко О.М.* Ідея апостольського служіння у „Вибраних місцях із листування з друзями” М.В. Гоголя / В.О. Пащенко, О.М. Ніколенко // Вісник Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка: збірник наукових праць. Серія „Філологічні науки”. – Полтава, 2002. – Випуск 4 (25). – С. 6-11.

*Ирина Фисак*

#### ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ «ВЫБРАННЫХ МЕСТ ИЗ ПЕРЕПИСКИ С ДРУЗЬЯМИ» Н.В. ГОГОЛЯ

В статье рассматриваются жанрово-стилистические особенности «Выбранных мест из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя в контексте литературных традиций и их влияние на творческие поиски писателя.

*Ключевые слова: жанр, стиль, эпистолярная литература, проповедь, исповедь, утопия.*

*Irina Fisak*

#### THE GENRE AND STYLE OF “SELECTED EXTRACTS FROM THE LETTERS TO FRIENDS” BY N.V.GOGOL

Genre-stylistic features of “Selected Extracts from the Letters to Friends” by N. V. Gogol in the context of previous literary traditions and their influence on the creative searches of writer are studied in the article.

*Key words: genre, style, epistolary literature, sermon, confession, Utopia.*

# МОВОЗНАВСТВО

---

ЗОЯ ВАЛЮХ  
(Полтава)

## ВІДТОПОНІМНІ ПРИКМЕТНИКИ В ІСТОРІЇ СЛОВОТВІРНОЇ СИСТЕМИ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

*Ключові слова: прикметник, словотворчий суфікс, топонім, словотвірний потенціал.*

Одним із найважливіших джерел пізнання словотвірної системи української мови, її історії та основних закономірностей розвитку є руські літописи і твори юридично-ділової писемності – грамоти й акти, мова яких унаслідок свого призначення відображає живе мовлення східних слов'ян, відкриває доступ загальнонародній розмовній стихії.

Літописи містять надзвичайно різноманітну лексику. “Коли йдеться про слов'ян, Русь, місцеве життя, – зазначає Г.П. Півторак, – широко вживають східнослов'янські особові імена, назви польових і садово-городніх культур, хліборобську, скотарську, мисливську термінологію, назви різних видів їжі та іншу лексику, що не має церковнослов'янських еквівалентів” [6, с.169].

Пам'яткам ділової писемності властива насиченість юридичними термінами, побутовою лексикою, своєрідна стандартність фразеології та ін. Проте й літописи, і грамоти фіксують велику кількість географічних назв (топонімів), які дають змогу реконструювати не лише втрачені фрагменти незасвідченого писемними пам'ятками мовного стану, але й певною мірою віддзеркалюють світ людини Древньої Русі [5, с.16]. У названих джерелах широко представлена й система відтопонімних прикметників. Історія їхнього словотворення, яку розглядаємо у пропонованій статті, є важливим аспектом, без дослідження якого власне словотвірна система української мови не може претендувати на повноту.

Давні східнослов'янські пам'ятки засвідчують, що в XI-XIV ст. відтопонімні прикметники на всій території східних слов'ян утворювалися за допомогою найпродуктивнішого у їхньому творенні вокалічного суфікса *-ьск-*, який після занепаду зредукованих перетворився в консонантну морфему *-ск-* (варіантну *-еск-*). Цей суфікс, спільний для слов'янських, балтійських і германських мов, виник, на думку дослідників, спочатку при прикметниках від назв місцевості й указував на належність і походження, а згодом поширився на інші імена й набув більш загального значення [1, с.189; 4, с.192].

Географічні найменування, різні за семантикою та словотвірною структурою, зреалізували свій дериваційний потенціал у відтопонімних прикметниках за допомогою суфікса *-ьск-(-ск-)*. Так, у давніх східнослов'янських пам'ятках засвідчені прикметники, твірною базою для яких послуговували безафіксні топооснови або основи географічних назв, що мають у своєму складі суфікси чи субморфи, пор.: *Русь*

– *русьські* (ПВЛ, 134), *Корсунь* – *курсунські* (ПВЛ, 339), *Муромь* – *муромські* (ПВЛ, 342), *Ростовь* – *ростовські* (ПВЛ, 361), *Черниговь* – *черниговські* (ПВЛ, 347), *Киевь* – *кыевські* (ПВЛ, 344), *Белоозеро* – *белозерський* (ПВЛ, 156), *Вышегородь* – *вышегородські* (ПВЛ, 336), *Новгородь* – *новгородські* (ПВЛ, 343), *Боголюбь* – *боголюбські* (ПВЛ, 350), *Переяславль* – *переяславські* (Гр 24), *Галичь* – *галицькі* (Гр., 32), *Холм* – *холмські* (Гр., 51), *Треполь* – *трепольські* (Гр., 52), *Коростень* – *коростеньські* (Гр., 78) та ін.

В основі продуктивного відтопонімного типу прикметників на *-ьск-* лежала словотвірна модель, яка не зазнала серйозної конкуренції з боку інших моделей, що функціонували в київську добу. Дослідження ж мови державних канцелярій, юридичних актів, державного листування засвідчило, що суфікс *-ьск-* був одним із найпродуктивніших засобів творення прикметників від географічних найменувань і в усному мовленні народу.

Особливістю мови прадавніх літописів було те, що книжники, перейнявши досвід своїх попередників – переписувачів старослов'янських текстів, досить часто вдавалися до поєднання старослов'янських (книжних) і розмовних елементів. Пор.: *градь* (ПВЛ 361) – *городь* (ПВЛ 379), *ночь* (ПВЛ 135) – *ночь* (ПВЛ 167), *Цесарь-градь* (наз. відм.) (ПВЛ 278) – *изь Цесарягорода* (род. відм.) (ПВЛ 278), *кладезь* – *колодезь* (НЛ 436) та ін.

Яскравим свідченням старослов'янського впливу на давньосхіднослов'янську писемну мову є вживання “старослов'янізованої” форми ад'єктивного суфікса *-ьст-* (*-ст-*). Пор.: *русьстїи* (ПВЛ 134, 374), *рязаньстїи* князи (НЛ 134), цисари *египетьстїи* (ПВЛ 68), *черниговьстїи* (ПВЛ 290), *ноугородьстїи* (ПВЛ 67), *переяславьстїи* (ПВЛ 198), *суздальстїи* (ПВЛ 415, 418) та ін. Натрапляємо на деривати з цим словотворчим формантом, утворені й від апелятивних іменників, напр.: попове *городьстїи* (НЛ 436), поставиша *заморьстїи* церков (НЛ 357), сынова *человечьстїи* (НЛ 298).

В.О. Горпинич спостеріг, що форми на *-ьст-* трапляються звичайно тільки в літописах, у грамотах і актах їх немає, за винятком кількох прикладів у “Духовних грамотах XIV ст.”. Не вживаються вони і в “Слові о полку Ігоревім” [2, с.142]. Це є безсумнівним свідченням того, що “старослов'янізована” форма суфікса (*-ьст-*) була властива лише мові церковників, в усному ж мовленні народу вона відсутня. Проте ад'єктиви на *-ьст-* навіть у літописних джерелах становлять меншість, виступаючи стилістичними варіантами до східнослов'янських форм на *-ьск-* (*-ск-*)-*ьи*. Пор. *угорьстїи* (ПВЛ 136) – *угорьські* (ПВЛ 136), *курсуньстїи* (ПВЛ 71) – *курсуньські* (ПВЛ 75), *ростовьстїи* (ПВЛ 170) – *ростовьські* (ПВЛ 337), *преяславьстїи* (ПВЛ 198) – *переяславьські* (ПВЛ 278), *печерьстїи* (ПВЛ 273) – *печерьські* (ПВЛ 219), *половечьстїи* (ПВЛ 298) – *половечьські* (ПВЛ 321).

Характерно, що “старослов'янізована” форма ад'єктивного суфікса буває як вокалічною, так і консонантною. Але консонантний варіант літописці послідовно вживають тільки в лексемі *рустїи*, усі інші прикметники зберігають зредуковану фонему /ь/. Незважаючи на те, що суфікс *-ьск-* у старослов'янській формі (*-ьст-*) уживається в похідних від географічних назв як східнослов'янського, так й іншомовного походження, він не викликає ніяких змін ні в словотвірних моделях, ні в характері морфологічних явищ на межі твірної топооснови та словотворчого суфікса.

У середньоукраїнській та новій українській мові похідних прикметників із суфіксом *-ьст-(-ст-)* немає. Це є свідченням того, що словотвірна система української мови звільнилася від староцерковнослов'янських елементів давньосхіднослов'янської доби.

Давні східнослов'янські писемні пам'ятки фіксують велику кількість відтопонімних прикметників, до складу яких уходять неусічені топооснови. Ця якість була притаманна топоформантам *-ов-, -ев-, -ин-, -ичь-, -ьинь* тощо. Напр.: *Ростовь* (ПВЛ 345) – *ростовський* (ПВЛ 256), *Черниговь* (ПВЛ 347) – *черниговський* (ПВЛ 347), *Вельинь* (Гр., 128) – *вельинський* (Гр., 123), *Люблинь* (Гр., 67) – *люблинський* (Гр., 78), *Лебедевь* (Гр., 154) – *лебедевський* (Гр., 129), *Гадичь* (Гр., 212) – *гадичський* (Гр., 221), *Галичь* (ПВЛ 404) – *галицький* (ПВЛ 404) та ін. Тільки незначна кількість прикладів засвідчує, що елізія у давньосхіднослов'янській мові була процесом живим. Так, Грамоти XIV ст. рееструють елізію топоформантів *-ичі*: *Бышковичі* (Гр., 98) – *бышковську* границу (Гр., 98), *-иј-*: *Ополие* (Гр., 156) – князь *опольскої* землі (Гр., 156), *Асурия* (ПВЛ 36) – *асурійський* (ПВЛ 78), *-ьк-*: *Ретовька* (Гр., 44) – *ретовская* пуша (Гр., 45). У назвах неслов'янського походження, зокрема в топонімах із суфіксом *-г-а*, спостерігаємо послідовне усічення топоформанта *-г-*, пор.: *Кокшенга* (ПВЛ 76) – *кокшенський* (ПВЛ 87).

Епентетичний [л'], що утворився, як відомо, унаслідок взаємодії [j] з губними приголосними, зазнає усічення непослідовно. Проте очевидно, що це був процес тривалий і активний, бо вже в “Повісті врем'яних літ”, одному з найдавніших літописів XII століття, знаходимо форми з елізією [л'] на зразок *Переяславль* (ПВЛ 36) – *переяславський* (ПВЛ 89), а в Грамотах XIV ст. трапляються похідні із вставним [л'], який послідовно зберігається у відтопонімних прикметниках, пор.: *Теребовль* (Гр., 176) – *теребовльська* земля (Гр., 179), *Ярославль* (Гр., 89) – *ярославльська* земля (Гр., 91), *Перемышль* (Гр., 148) – *перемышльська* волость (Гр., 148).

Отже, процес елізії епентетичного [л'] не завершується в другій половині давньосхіднослов'янського періоду, а переходить у наступний етап розвитку української мови.

Східнослов'янські писемні пам'ятки різних жанрів відображають процес виникнення так званих “морфемних вузлів”, на що свого часу звернув увагу В.О. Горпинич [2, с.117]. До них належать стягнені форми *-цк-, -чк-, зьк-*, які утворюються внаслідок накладання словотворчого суфікса *-ьск- (-ск-)* на фіналь топонімної основи в процесі творення прикметників. Проте можливості такого глибинного процесу взаємопроникнення морфем обмежені характером фінальних фонем основ географічних найменувань. Як засвідчують приклади, “морфемні вузли” можливі за умови поєднання форманта *-ьск-(-ск-)* і топооснови на /ц/, факультативно /г/, /к/, /ч/, пор.: *Половцьи* (ПВЛ 23) – *половецький* (ПВЛ 34), *Городець* (ПВЛ 54) – *городецький* (ПВЛ 65), *Варягы* (ПВЛ 21) – *варязький* (ПВЛ 22), *Галич* (ПВЛ 78) – *галицький* (ПВЛ 79), *Грецьи* (ПВЛ 56) – *грецький* (ПВЛ 57) та ін.

Однак словотворення відтопонімних прикметників на *-ьск-ьи* не завжди потребує таких глибинних процесів взаємодії словотворчих засобів. Чергування на морфемному шві реалізує мінімальне взаємопроникнення морфем, несуттєво модифікуючи фіналь твірної основи. Тому часто та сама писемна пам'ятка фіксує прикметники з

“морфемними вузлами” і без них, пор.: *половецькый* (ПВЛ 34), *половечьскый* (ПВЛ 35), *грецькый* (ПВЛ 57), *грецьскый* (ПВЛ 58), *галицькый* (ПВЛ 78), *галицьскый* (ПВЛ 78) та ін. Це означає, що утворення стягнених форм не було загальним явищем.

На кінець XIV ст. форми на **-цк-**, **-ск-** утверджуються в мові Південно-Західної Русі, остаточно витіснивши нестягнені ад’єктивні деривати. Про це переконливо засвідчує дослідження актової мови XIV ст. Так, у Грамотах XIV ст. послідовно вживають прикметники: *смотрицкая* земля (від *Смотричь*) (Гр., 95), *галицкая* волость (від *Галичь*) (Гр., 68), *вязовецкий* дворъ (від *Вязовець*) (Гр., 134), *Любецкий* мостъ (від *Любечь*) (Гр., 99), *Поддубецкий* лесъ (від *Поддубець*) (Гр., 78) та ін.

Крім того, у грамотах, здебільшого галицьких за походженням, зафіксоване ще одне цікаве явище у відтопонімічних прикметниках, на яке звернула увагу Л.Л. Гумецька [3, с.117]. Це асимілятивна зміна щодо м’якості в групах “мякий приголосний + **-ск-**”, крім груп “м’який сонант + **-ск-**”, відома в західноукраїнських говірках. Унаслідок цього західноукраїнські говірки зберегли непалатальні прикметникові суфікси **-ск-ий**, **-цк-ий**. Така асимілятивна зміна відбилася в українській актовій мові XIV-XV ст., напр.: *володимерскый* (Гр., 78), *лучичскый* (Гр., 45). Проте мові грамот і актів XIV ст. властиве також написання **-ьск-**, що вказує на палатальний характер кінцевого звука топооснови, пор.: *лучичьскый* (Гр., 76), *володимерьскый* (Гр., 88).

Дослідження пам’яток ділової писемності виявило написання відтопонімічних прикметників із формантом **-ск-**, який виступає у формі, властивій сучасній українській мові: **-ськ-**, **-цьк-**. Напр.: *трубецький* воевода (Гр., 67), *Пруська* земля (Гр., 49), *Подьгаєцький* путь (Гр., 67) та ін.

У XIV столітті в українській мові в процесі творення відтопонімічних прикметників відбувалися фузійні явища. Так, як додатковий засіб, що супроводжував афіксацію, зафіксовано чергування фонем. В.О. Горпинич, зокрема, зазначає, що чергування – це засіб злиття морфем, спосіб взаємопроникнення морфем у дериваційному акті, але не такий глибокий, як накладання, тому що він не призводить до зникнення межі між словотворчими морфемами [2, с.117]. В українській мові згаданого періоду відбуваються чергування двох типів: чергування на межі, що проходить між основою і дериваційним суфіксом, і чергування всередині основи. На межі спостерігаємо здебільшого альтернативі приголосних фонем, усередині основи – чергування голосних фонем: *Бистриця* (Гр., 78) – *бистрической* (Гр., 87) та ін.

Отже, у північних діалектах давньосхіднослов’янської мови при творенні відтопонімічних прикметників фузійні явища поступово зникають і вже в XV столітті змінюються аглютинативними – нульовим взаємопроникненням морфем. У південно-західних діалектах поєднання словотворчих морфем має інший характер. Тут спостерігаємо й чергування, й накладання словотворчих морфем.

У пам’ятках української мови, здебільшого XIV ст., коли зредуковані голосні в складі ад’єктивного форманта **-ск-** давно зникли й на їхньому місці утворився або нуль звука (слабка позиція), або голосна фонема повного творення /e/ (сильна позиція), виявлено варіантні написання суфікса **-ск-** у складі відтопонімічних прикметників: **ьск-**, **-ск-** і **-ьск**, що являють собою, очевидно, різні орфографічні фіксації того самого фонетичного факту – консонантного суфікса **-ск-**. Розрізнення ж варіантів має кілька пояснень. По-перше, варіант **-ьск-** можна назвати орфографічним явищем, продуктом

творчості писаря для XIV ст. Адже ніякого голосного звука перед **-ск-** вже не було, але орфографічна норма вимагала написання **-ьск-**. Князівські ж писарі, як відомо, були досить грамотними людьми. Цікавим, на нашу думку, є й варіант **-ьск-**. Його можна вважати компромісом орфографії та орфоєпії: орфографія вимагала написання перед **-ск-** знака зредукованого колишнього **ь**, а орфоєпія не допускає написання **ь** після твердого приголосного. Варіант **-ьск-** виступає яскравим свідченням ствердіння приголосного основи перед **-ск-**.

Щодо консонантного варіанта **-ск-**, то його необхідно визнати чисто фонетичним, орфоєпічним явищем: переписувач свідомо відступає від норми заради точного запису звучання або ж допускає орфографічну помилку під тиском живого мовлення. Досліджуваний матеріал засвідчує ці твердження. У відтопонімічних прикметниках, утворених від топонімів із фонемою **/в/** у фіналі, переважають варіанти **-ьск-**: *Львовъская* земля (Гр., 78), *Ряшювъская* волость (Гр., 123), *Колковъский* гостинець (Гр., 45), *литовъская* земля (Гр., 89), *кракувъский* староста (Гр., 67). Вони однозначно вказують на ствердіння приголосного **[в]** перед суфіксом **-ск-**.

Отже, вивчення словотвору відтопонімічних прикметників у текстах різножанрових пам'яток давньосхіднослов'янської писемності засвідчило, що вже до XIV століття сформувався продуктивний словотвірний тип на **-ськ-ий**, властивий сучасній українській мові. Суфікс **-ск-** у XIV столітті був тільки консонантним, його вокалічний варіант, який почав уживатися у формі **-єск-ий**, став іншим, синонімічним суфіксом.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Вступ до порівняльно-історичного вивчення слов'янських мов / за ред. О.С. Мельничука. – К.: Наук. думка, 1966. – 595 с.
2. Горпинич В.О. Відтопонімічні прикметники в українській мові / В.О. Горпинич. – К.: Вища школа, 1976. – 142 с.
3. Гумецька Л.Л. Нарис словотворчої системи української актової мови / Л.Л. Гумецька. – К.: Вид-во АН УРСР, 1958. – 298 с.
4. Мейе А. Общеславянский язык / А.Мейе. – М.: Изд-во ин. л-ры, 1951. – 492 с.
5. Нерознак В.П. Названия древнерусских городов / В.П. Нерознак. – М.: Наука, 1983. – 208 с.
6. Півторак Г.П. Українці: звідки ми і наша мова / Г.П. Півторак. – К.: Наук. думка. – 200 с.

## УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

- Гр. – Грамоти XIV ст. – К.: Наук. думка, 1974. – 255 с.  
ПВЛ – Повесть временных лет // Полное собрание русских летописей. Т. 1. Лаврентьевская и Суздальская летопись по академическому списку. – М.: Изд-во вост. л-ры, 1962. – 577 с.  
НЛ – Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. – 640 с.



*Зоя Валух*

#### ОТТОПОНИМИЧЕСКИЕ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ В ИСТОРИИ СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЫ УКРАИНСКОГО ЯЗЫКА

В статье рассмотрены особенности образования оттопонимических прилагательных и их место в истории словообразовательной системы украинского языка. Изучены морфологические процессы, а также система словообразовательных средств выражения словообразовательного значения прилагательных.

*Ключевые слова: имя прилагательное, словообразовательный суффикс, топоним, словообразовательный потенциал.*

*Zoya Valyukh*

#### THE ADJECTIVES FORMED FROM TOPONYMICS IN THE HISTORY OF WORD FORMATIVE SYSTEM OF THE UKRAINIAN LANGUAGE

Particular qualities of word-build of adjectives formed from toponymics and this adjectives' place in the history of Ukrainian language are considered in the article. Morfonological processes and system of derivational expression of derivational meaning of adjectives are investigated.

*Key words: adjective, derivational suffixes, toponim, word-building potential.*

ОЛЕКСАНДР ТУПИЦЯ  
(Полтава)

## ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ПОЕТИЧНОЇ КАРТИНИ СВІТУ

*Ключові слова: поетичний текст, мовна картина світу, безеквівалентна лексика, текстова домінанта.*

Поетичний текст – це текст художній, але водночас виступає досить специфічним об'єктом лінгвістичних студій та виявляє низку підходів. У нашому дослідженні ми спираємося на погляди відомих дослідників у галузі теорії поетичної мови – В.В. Виноградова, В.П. Григор'єва, С.Я. Єрмоленко, Ю.М. Лотмана, А.К. Мойсієнка, О.О. Потебні, Р.О. Якобсона та ін.

Узагальнюючи науковий доробок лінгвістів із проблеми організації поетичного тексту, виходимо з того, що: 1) поетичний текст – функціональна ієрархічна організація змістової (сислової) цілісності; 2) поетичний текст – особлива система, організована за системними принципами структурності, цілісності та пов'язана з дійсністю. Такий підхід дозволяє, по-перше, дослідити динаміку тексту, механізм його побудови й інтерпретації; по-друге, виділити текстові одиниці та способи їх смислової інтеграції для створення мовної картини світу. На думку Л.М. Жданової, текст необхідно розглядати як систему смислових елементів (одиниць), функціонально об'єднаних у єдину ієрархічну структуру; кожна окрема смислова одиниця включається в певну систему зв'язків у тексті [2, с.6].

Важливе значення для розуміння ієрархічної образно-смислової структури поетичного тексту відіграє аналіз лексичних одиниць, які мають вплив на організацію змісту цілого тексту. Текст відображає певну картину світу, яка ототожнюється звичайно із системою знань. Але поетична картина світу – це сукупність загальних рис, які властиві внутрішнім індивідуальним моделям світу. Поетична картина світу створюється в тексті за допомогою системи образів, типових мотивів, ключових лексем [7, с.16]. Поетична картина світу – це поєднання об'єктивних та суб'єктивних уявлень про світ. Об'єктивне в поетичному тексті – система образів, яка виникає на основі смислових лексичних одиниць і дає уявлення читачеві про об'єктивну дійсність. Розглянемо, наприклад, уривок із вірша Теодора Шторма "Sommertag":

*Die Bienen summen so verschlafen;  
und in der offenen Bodenluk',  
benebelt von dem Duft des Heues,  
im grauen Röcklein schläft der Puk.  
Der Müller schnarcht und das Gesinde  
und nur die Tochter wacht im Haus;  
die lachet still und zieht sich heimlich  
fürsichtig die Pantoffeln aus.*

– Бджоли заспано гудуть; // і з віконця на горищі, // як у тумані, пахне сіно, (сповитий запахом сіна)  
// у сірій юбці спить домовичок. // Мірошник хропе і батраки // тільки дочка не спить у будинку;  
// вона посміхається тихенько і прокрадається // обережно, знявши пантофлі (капці) (дослівний переклад автора).

У німецькому тексті нашу увагу привернули деякі слова (тому, що для їх декодування нам треба було скористатися тлумачним словником): **der Puk** (*schläft im grauen Röcklein benebelt von dem Duft des Heuesin der offenen Bodenluke*) – невідома істота. **Der Puk** – *eine Märchengestalt, die auf dem Dachboden wohnt, nachts aktiv ist und sich unsichtbar machen kann*. – Казкова істота, що мешкає на горищі, активна вночі й може бути невидимою; домовик; **das Gesinde** [від дівн. *gisind* – людина з дружини, челяді, послідовник] – іст. батраки, дворові працівники, челядь, прислуга в будинку; **die Pantoffeln** – вид взуття (капці, які виготовляли з дерева). Як бачимо, для декодування змісту іншомовного тексту необхідним є заглиблення та осягнення деяких культурних образів, пошук відповідників у своїй культурі.

Формальними показниками етнічної картини світу є особливі лексеми, які осмислюються як національно-культурні образи, дають можливість для ідентифікації та ототожнення поетичних образів із певним культурним середовищем. Таким чином, до лексем, що сприяють утворенню етнічної картини світу поетичного тексту, належать безеквівалентні лексичні одиниці: *Ходив чумак у синьоокий Крим По рідному сухому океані (М. Рильський)*. Лексема *чумак* дає можливість розкрити смислову організацію тексту як своєрідного культурного феномена (встановити зв'язки з культурою), створити своєрідну етнічну картину світу в межах поетичної моделі.

*August Heinrich Hoffmann von Fallersleben  
“Sehnsucht nach dem Frühling”:  
Auf die Berge möcht ich fliegen,  
Möchte sehn ein grünes Tal,  
Möcht in Gras und Blumen liegen  
Und mich freun am Sonnenstrahl.  
Möchte hören die Schalmeien  
Und der Herden Glockenklang.*

– Хотів би я у гори полетіти, // хотів би подивитися на зелену долину, // полежати в траві й квітах // та порадіти сонячному сяйву. // Хотів би почути шальмай // та звучання дзвіночка пастуха (дослівний переклад автора).

**Die Schalmeien** – шальмай (традиційний німецький народний інструмент), дудка, гобой. З появою цієї лексеми в контексті виникає не лише образ ліричного героя, який мріє побачити гори та ін., ми розуміємо також, що цей текст є надбанням німецької (німецькомовної) культури. У нашому розумінні виникає своєрідна картина світу. Звичайно, кожен читач матиме своєрідні уявлення про ліричного героя цього вірша, але принаймні український читач не зможе ототожнювати його з “чабаном із Карпат” тощо. Реалія іншої мови впливає на “культурну ідентифікацію” тексту. Якщо при відтворенні цього тексту українською мовою *Schalmei* замінити *сопілкою*, ліричний герой у нашій свідомості постане “в сорочці”.

Помітне значення безеквівалентних лексем у композиції поетичних текстів-перекладів, коли такі одиниці сприймаються іншомовними реципієнтами як екзотиз-

ми: “*Ungetauft wie Tiere wachsen // Der Kosaken Kinder; // Liegen ungetraut im Bette, // Lassen sich den Glauben, // Sich den Totenspruch des Popen, // Sich die Kirche rauben*” (Т. Шевченко “*Die Taras-Nacht*”); “*Коли б я міг на банджо грати, // Чи думи в саксофон у джазі, // Фордансером в нічному барі // Серця присутнім підкоряти...*” (Г. Гессен “*Заздрість*”). Функціональне значення безеквівалентних лексичних одиниць у композиції поетичного тексту визначається їх впливом на смислову ієрархію. Слова на позначення особливих національно-культурних одиниць у мовній картині етносу є окремою тематичною групою, яка активно використовується в художній творчості та відзначається відносно сталим складом у загальнонавчальному словнику.

Ми виходимо насамперед з того, що поетичний текст – це знакова модель, яка має прикметні риси. По-перше, будь-які елементи мовного рівня в поетичному тексті можуть стати значущими. По-друге, елементи, що є формальними в мові прози, можуть у поезії набувати додаткових значень. По-третє, структура поетичного твору, на відміну від прози, вже сама є смислотвірною й спонукає одиниці мови вступати в складну систему відношень, нетипових для прози.

Слово – це лексема, пов’язана з певними групами асоціацій, серед яких воно впізнається як утілення єдиного смислу [1, с.372]. Але в композиції поетичного твору воно отримує потенційну здатність асоціюватися з тими образами та емоціями, які закладено в структурі цілого. У вірші відношення між словами можуть мати зовсім інше значення, ніж у непоетичній конструкції. Таким чином, характерною особливістю поетичного тексту є зумовленість його змісту композицією, коли певні образи внаслідок свого розташування змінюють значення: “*Я не тебе люблю, о ні. Моя хистка лілея, Не оченята твої ясні, Не личенько блідеє...*” (І.Франко). Речення *Я не тебе люблю* чітко “промовляє” про заперечення кохання, але подальше розгортання композиції поетичного тексту, поява образів (*лілея, оченята, личенько*) створюють протилежні уявлення. Ліричний герой, здається, хоче сказати: “*Я люблю не оченята твої, не личенько, я люблю тебе*”.

В.В. Виноградов звернув увагу на те, що слово в художньому творі, збігаючись за своєю зовнішньою формою зі словом відповідної національномовної системи та спираючись на його значення, звернене не лише до загальнонародної мови та досвіду пізнавальної діяльності народу, що в ній відображається, але й до того реального світу, який творчо створюється та відтворюється в художньому творі. Воно виступає елементом для його побудови й співвіднесене з іншими елементами конструкції чи композиції. Тому воно двопланове за своєю смисловою спрямованістю й, отже, у цьому смислі образне. Його смислова структура розширюється та збагачується тими художньо-зображувальним “прирощуваннями” смислу, які розвиваються в системі цілого естетичного об’єкта [1, с.114].

У поетичній мові як у галузі активної мовної творчості спостерігається розвиток асиметричного дуалізму мовних знаків. Тобто, значення слова, його граматична форма в поетичному тексті перетворюється, ускладнюється, деформується. Асиметричний дуалізм на лексичному рівні відбувається, коли в тканині твору з’являється лексична одиниця зі “значним семантичним потенціалом”. “Лексичне значення слова, – зазначає Л.А. Лисиченко, – складається не тільки з

предметно-понятійної віднесеності звукового комплексу, а з цілого ряду інших як позамовних, так і внутрімовних факторів. Тому в сучасній лінгвістиці говорять не про лексичне значення слова, а про семантичну структуру“ [4, с.13], до якої входять емоційно-експресивне забарвлення, семантичні компоненти, пов'язані з позамовними соціальними факторами тощо.

Поетична мова – це мова “іншого рівня”, яка відрізняється особливою значущістю мовних одиниць у ній, особливим зв'язком між словами, коли всі елементи зливаються в текст в нерозривну єдність. Смысл кожного окремого слова, так би мовити, розчиняється у своєму оточенні, створюючи при цьому нові, неочікувані смисли. Обсяг значення поетичного слова збагачується асоціаціями. Фактично кожне слово поетичного тексту, на відміну від тексту прозового, як фонетично, так і семантично деформоване через різні причини. Такі думки зустрічаємо в працях Л.Л. Безобразової, В.П. Григор'єва, С.Я. Єрмоленко, Ю.М. Лотмана, А.К. Мойсієнка, Р.О. Якобсона та ін.

Поетичне слово, на думку Л.О. Ставицької, “егоцентрично спрямоване”, що зумовлює кілька важливих ознак цього жанрового різновиду художньої мови: властивість поетичної номінації представляти часткове як загальне, значний естетичний потенціал зовнішньої форми, мовно-поетичного традиціоналізму, що відкриває можливості для використання готової образної форми в процесі індивідуальної мовотворчості. У своїй онтологічній якості поезія заперечує дійсну реальність, безпосередньо зосереджується на слові, актуалізація художньої семантики якого створює ідеальні умови для конструювання іншої поетичної реальності [6, с.7-8].

Поетичний текст – система, організована естетично. Тут ми спостерігаємо підпорядкованість його форми й смислу естетичним цілям. У поезії організовується “звукова матерія”: ритм, мелодія, інтонаційний малюнок, рима, метр, асонанси та ін., що наближає поетичний текст до мистецтва. Велике значення також мають формальні засоби, наприклад, графічні.

Поетичний текст – явище складне та багатопланове. По-перше, у поетичному тексті, як і в будь-якому іншому, відображаються елементи реальної дійсності. Отже, поетичний текст – джерело та носій вербальної інформації. По-друге, поетичний текст належить певній етнокультурі: закодована в його мовному матеріалі інформація передбачає потрібну долю об'єктивності при можливій авторській інтерпретації. По-третє, поетичний текст завжди складається з одиниць (окремих образів, смислів), із яких формується смисл-зміст усього твору. Ці одиниці виступають засобами втілення відповідного авторського ідейно-художнього задуму, їх роль у ньому може бути різною, різною відповідно до цього є також їх текстова значущість, саме тому ми можемо говорити про домінування певних слів у ієрархії поетичного тексту. Так, наприклад, Л.О. Ставицька звертає увагу на значення певних лексичних одиниць як ключових слів для семантичної характеристики поетичного тексту [6, с.21].

Для розуміння істотних особливостей поетичного тексту необхідно спочатку дослідити його будову, визначити його композиційні елементи та взаємозв'язок між ними. Для поетичного тексту властиві, в першу чергу, домінанти, що визначаються особливостями структурної побудови композиції. Сама будова вірша сприяє їх виділенню, визначає їх текстову та смислову значущість. Однією із закономірностей кон-

текстуальної взаємодії засобів різних мовних рівнів у художньому тексті є синтаксичне і як наслідок інтонаційно-акцентне виділення слів, що складають логічний чи експресивний центр висловлювання. Засобами виділення слова чи словосполучення в реченні є експресивний порядок слів (перше чи останнє місце у реченні), відокремлення і як засіб посилення виділення – парцеляція (ізоляція). У кожному випадку синтаксичне виділення супроводжується інтонаційним та акцентним позначеннями слова чи словосполучення. Наприклад: “Поглянув я на ягнята – **Не мої ягнята!** Обернувся я до хати – **Нема в мене хати!**” (Т. Шевченко). Наші припущення про доміанти поетичного тексту як структурні універсалиї доводять спостереження за іншомовними відповідниками: “*Wo sind meine Lämmer? Lämmer seh' ich – doch nich meine. Lauf' in raschem Schritte Jetzt nach Haus – doch wo ist meine, **Wo ist meine Hütte!***” (E. Weinert.) – спостерігається відповідне емоційне виділення доміантних образів (*ягнят* бачу я – *та не моїх; тепер* додому – *та де ж моя, де моя хатина!*).

Домінантами поетичного тексту виступають лексичні повтори. Лексичним повтором називається повторення слів або словосполучень у складі речення, строфи чи цілого тексту. Відстань між повторами може бути різною, але їх композиційна функція відразу впадає у вічі читачеві. Значення повторів у аперцепційній системі поетичного тексту глибоко дослідив А.К. Мойсієнко. Як зазначає дослідник, “жоден із повторів у поетичному тексті не може виступати випадковим щодо загальної структури, а так само жоден із компонентів повтору не є випадковим щодо іншого компонента” [5, с.10].

Крім того, смисловими доміантами поетичного тексту можуть бути елементи, наділені несподіваним значенням у тексті. Їхня семантика ґрунтується на контексті. Їх можна вважати експресивними символами, що виникають на поетичному тлі та служать засобами посилення образності, виразності мови, створення широкого поля асоціацій тощо. Висування їх у сильну позицію зумовлене смисловою структурою вірша. Експресивними одиницями поетичного тексту, що потрапляють у сильні позиції, бо привертають увагу читача, є тропи (образні слова). Вони створюють широкі можливості для існування асоціативних полів, підтексту поетичних творів. До смислових сильних позицій належать, на нашу думку, *смислові центри* – елементи, що несуть образне навантаження та імплікують своєрідні смисли, емоції, значення тощо. Тобто, елементи, які мають своєрідний вплив на читача в силу свого значення: “**Слово наше рідне!** Ти сьогодні зазвучало як початок, як начало, як озброєння всім видне, **слово наше рідне!** То ж цвілась калина, червоніла, достигала, всьому світу заявила: я – країна Україна – на горі калина! А України ж **мова** – мов те сонце дзвінкотюче, мов те золото котюче, вся і давність, і обнова – **українська мова**” (П. Тичина). По-перше, у сильній позиції перебуває лексема *слово* – це перший образ, що з’являється в тексті, засіб лексичного повтору, але, крім того, виступає своєрідним смисловим центром, що “накопичує” в собі потенціал, ширший від лексичного значення лексеми *слово*. Це засвідчує контекст: *слово – українська мова*. З наступного прикладу помітно, що лексема “слово” імплікує інші смисли референта: “*Ватра, вогнище, багаття! А вогонь один? Та ні! Різні назви, різні плаття, Різні лики вогняні. Срібна, злотна, пурпурова Грань-жарина спалахне, Доки вимовиш три слова, Вибираючи одне. Звісно, всі три слова добрі, Але ти своє знайди – Дух печеної картоплі В ньому залишив сліди. Пахне слово*

*те журбою, Димом осені в полях, І між матір'ю й тобою В ньому – найкоротший шлях (Д. Павличко).*

Своєрідним смисловим центром поетичного тексту, на нашу думку, виступає й безеквівалентна лексика. Згідно із семасіологічними теоріями, лексичне значення слова являє собою набір сем. Та частина лексичного значення, яка відображає в узагальненій формі, об'єктивно, предмети та явища позамовної дійсності, називається денотативною. Додаткова інформація, що завжди є прагматичною, визначається як конотативне значення. Дослідження показують, що національно-культурна специфіка слова виявляється на рівні всіх компонентів його семантичної структури. У всіх семах безеквівалентної лексичної одиниці – денотативних і конотативних – виявляється національна забарвленість, яка виступає тим функціональним моментом, що привертає увагу читача до себе, сприяє висуванню у сильну позицію. Безеквівалентна лексема функціонує в поетичному тексті як окремий елемент, здатний розгортати своє значення, це своєрідний текст у тексті. Національно-культурний компонент є універсальним у системі лексичного значення, зумовленим зв'язками безеквівалентної одиниці з іншими одиницями різних мовних рівнів.

Л. Краснова зазначає також, що домінантні образи сприяють композиційній завершеності творів, беруть участь у обрамленні строф і тексту в цілому, в анафоричних зачинах строф, рядків, надають чіткості й завершеності розвитку сюжету, у деяких випадках указують на кульмінацію; домінантні образи беруть участь у створенні широкої системи антитез, протиставлень, контрастів, зіткнень різного характеру (наприклад, *батьківщина – чужина*), а також контрастуючі пари світоглядного характеру: *день і ніч, грім і тиша, любов і ненависть, сон і пробудження* і т. ін. Виникає складна система протиріч, антиномій лексичного, синтаксичного, композиційного, змістового та духовного характеру [3, с.3].

Можна сказати, що немає жодного твору, де б художні образи не створювали амбівалентну ситуацію; домінанти використовуються для створення пейзажних картин, деякі з них формують сюжет і композицію, сприяють утворенню психологічних характеристик, портретів, соціальних і світоглядних оцінок. Усі ці грані художніх функцій ключових образів переплітаються, доповнюючи одна одну, прояснюють сенс і ставлення автора до об'єктів зображення, сприяють розумінню підтексту, створюють неподільну єдність і гармонію.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Виноградов В.В.* Избранные труды. Поэтика русской литературы / Виноградов В.В. – М. : Наука, 1976. – 512 с.
2. *Жданова Л.М.* Вариативность в текстах художественной литературы / Л.М. Жданова // *Функции единиц языка в системе текста: Сб. науч. трудов. – Выпуск 294. – М. , 1987. – С. 5 – 12.*
3. *Краснова Л.* Характер і функції образів-домінант у Т.Шевченка / Л. Краснова // *Дивослово. Українська мова й література в навчальних закладах України. – 1999. – №3. – С. 2–3.*
4. *Лисиченко Л.А.* Лексикологія сучасної української літературної мови. (Семантична структура слова) / Лисиченко Л.А. – Харків : Вища школа, 1976. – 116 с.
5. *Мойсієнко А.К.* Слово в аперцепційній системі поетичного тексту. Декодування шевченкового вірша. / Мойсієнко А.К. – К. : Вид-во „Правда Ярославічів”, 1997. – 200 с.
6. *Ставицька Л.О.* Естетика слова у художній літературі 20-30 рр. ХХ ст. (Системно-функціональний аспект): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук /

Ставицька Л.О. – К., 1996. – 51 с.

7. Торсуева И.Г. Интонация и картина мира художественного текста / Торсуева И.Г. // Текст как отображение картины мира: Сборник научных трудов. – Выпуск 341. – М., 1989. – С. 5 – 11.

*Александр Тупица*

#### ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА

В статье рассматриваются проблемы смысловой организации поэтического текста. Исследуются особенности поэтического языка. Главное внимание уделено организации поэтической картины мира, которая возникает на основе смысловых текстовых доминант. Определено понятие безэквивалентной лексики как носителя этнокультурной информации.

*Ключевые слова: поэтический текст, языковая картина мира, безэквивалентная лексика, текстовая доминанта.*

*Oleksandr Tupytsia*

#### THE ORGANIZATION PECULIARITIES OF ARTISTIC PICTURE OF THE WORLD

The articles observes the problems of poetic texts organization. Peculiarities of poetic language are investigated. Poetic picture of the World, which appears on the base of text's meaning dominants, is pointed out. The meaning of the equivalentless lexis as a source of ethnocultural information is stated.

*Key words: poetical text, word language picture, the equivalentless lexis, text dominant.*



ЯРОСЛАВ СТЕПАНЕНКО  
(Київ)

## СЕМАНТИКО-СИНТАКСИЧНА СТРУКТУРА РЕЧЕНЬ З АКУЗАТИВНИМ ОБ'ЄКТОМ

*Ключові слова: знахідний відмінок, об'єктне значення, об'єктний аргумент, предикат дії, предикат стану, знахідний тавтологічний, первинна функція, вторинна функція.*

Знахідний відмінок із погляду його синтаксичної сфери вживання та семантичних параметрів став предметом уваги багатьох дослідників [10; 14; 4]. Однією з актуальних проблем, яка була і залишається в полі зору дослідників, – зв'язок акузатива з іншими відмінками, що наділені здатністю функціонально заступати його [3; 2; 10; 6]. Усі відмінки, маючи набір семантичних спеціалізацій, які не завжди чітко протиставляються й подеколи набувають синкретичності, “у своїх визначених функціях взаємодіють з одним чи кількома іншими відмінками, у результаті чого створюються сектори функціональної взаємодії, у яких виявляються окремі системи відмінків. Їх установлення має першочергове значення для виявлення специфічної характеристики кожного з відмінків” [10, с. 46]. Щодо особливостей знахідного відмінка, зокрема безприйменикового, то він на тлі відмінкової системи, особливо на фоні родового, орудного та місцевого відмінків, окреслюється більш-менш чітко стосовно спектра синтаксичного функціонування й семантичного наповнення (див.: [4, с. 147]). Основним значенням акузатива, яке сформоване на основі його синтаксичних функцій і є водночас “абстрагованим від цих синтаксичних функцій” [9, т. I, с. 475], слід уважати об'єктне: він “позначає предмет безпосереднього, прямого й повного застосування дії, предмет, до якого безпосередньо спрямоване чие-небудь відношення, сприймання” [9, т. I, с. 482]. Периферійною для нього є суб'єктна, локативна, темпоральна, квантитативна семантика. Форма знахідного відмінка може перебувати поза власне-відмінковим функціонуванням. Це відбувається тоді, коли він виступає не в ролі валентного партнера у складі речень три- або багатокomпонентних структурних субмоделей (Sub (Nnom) + Praed (Vf) + Arq prav [Obj (Nacc)], Sub (Nnom) + Praed (Vf) + Arq prav<sub>1</sub> [Obj (Nacc)] + Arq prav<sub>2</sub> [+ Arq prav<sub>3</sub>...]), а разом із неповнозначними дієслівними зв'язками *становити* і *являти собою*, що максимально наближені до найабстрагованішого дієсловозв'язки *бути*, конститууює предикатну сполуку, у якій ці зв'язки “переводять відмінкову форму в дієслівну (присудкову) позицію і нейтралізують відмінкові ознаки” [13, с. 70], напр.: “Дискурс **являє собою** ... **зразок** мовленнєвої поведінки” (Анатолій Загнітко). Периферійність регламентованих суворими лексико-семантичними рамками адвербіальних значень у загальній системі спеціалізацій акузатива не позбавляє, проте, їх високої частоти вживання [9, т. I, с. 482].

Досить аргументовано й оригінально витлумачує знахідний відмінок І.Р. Вихованець [3; 4, с. 62-65, 66-69, 87-105, 204-211; 13, с. 67-70]. У його граматичній концепції про систему відмінків, яка є жорстко ієрархізованою, оскільки елемен-

ти її, відрізняючись один від одного й займаючи відповідно до своїх формально- та семантико-синтаксичних виявів різне місце в граматичному ладі сучасної української мови, “розташовуються в рамках цілого в певному порядку від вищого до нижчого” [4, с. 62], акумулятив віднесено до ядерної зони. Загалом же відмінкову систему диференційовано на три зони: центральна, напівпериферійна й периферійна, які “включають різну кількість відмінків, вирізняються можливостями репрезентантації відмінкової системи в цілому, характером зв’язку з предикатним дієсловом, діапазоном семантико- і формально-синтаксичного ускладнення відмінків, парадигмою функціональних еквівалентів, трансформаційними відношеннями між компонентами відмінкової системи, а також лексичним наповненням відмінкової позиції” [там само]. Ядро, або центр, цієї системи, крім знахідного, становить ще й називний відмінок. Підставою для такого виокремлення є передусім те, що охоплювані ними суб’єктна (називний відмінок) і об’єктна (знахідний відмінок) субстанціальні позиції виступають найважливішими семантико-синтаксичними позиціями речень структурних субмоделей Sub (Nnom) + Praed (Vf), Sub (Nnom) + Praed (Vf) + Arq prav [Obj (Nacc)], Sub (Nnom) + Praed (Vf) + Arq prav<sub>1</sub> [Obj (Nacc)] + Arq prav<sub>2</sub> [+ Arq prav<sub>3</sub>...], а пов’язані з цими відмінками формально-синтаксична позиція підмета (називний відмінок) і позиція сильнокерованого придієслівного другорядного члена речення (знахідний відмінок) створюють виділювану на основі синтаксичних зв’язків формально-синтаксичну організацію речень структурних субмоделей П (Nnom) + Пр (V<sub>p</sub>), П (Nnom) + Пр (Vf) + Дчр [Д (Nacc)], П (Nnom) + Пр (Vf) + Дчр<sub>1</sub> [Д (Nacc)] + Дчр<sub>2</sub> [+Дчр<sub>3</sub>...] (див.: [4, с. 62-63]).

Про ядерність номінатива й акумулятива свідчить і те, що вони, конституюючи позиції Sub (Nnom) і Arq prav [Obj (Nacc)], не виявляють обмежень стосовно лексико-семантичного наповнення з тією лише корекційною ознакою, що функцію суб’єкта здебільшого виконують іменники – найменування істот, зокрема людей, причому з усім можливим спектром ідентифікувальних ознак: “місце проживання”, “національність”, “політична належність”, “фахова діяльність” і т.ін. Причина цього полягає в антропоцентричному принципі структури мови. Вона, твердить Ю.С. Степанов, створена за міркою людини, і цей масштаб закладено в самій організації мови, причому докільля пізнається “не окремою людиною, а багатьма людьми і ... суспільством загалом” [12, с. 11].

Семантико-синтаксичні функції, закріплені за акумулятивом, який заповнює в реченні припредикатну позицію, доречно диференціювати на первинні та вторинні [13, с. 67]. Уже було відзначено, первинною для нього є об’єктна функція. До іманентних формально- й семантико-синтаксичних ознак знахідного відмінка об’єкта слід віднести субстанціальність, валентний зв’язок із предикатом, пасивність, фінальну спрямованість дії, процесу чи стану, формально-синтаксичну ознаку центральності [13, с. 68]. Знахідний об’єктний відмінок характеризується ізофункціональними зв’язками з іншими відмінками, які реалізують значення об’єктності. Крім зовнішньовідмінкових, йому притаманні внутрішньовідмінкові зв’язки, що знаходять вияв на рівні припредикатних компонентів Arq prav (Nacc) і Arq prav (pger + Nacc). Основним репрезентантом об’єктності виступає правобічний аргумент Arq prav [Obj (Nacc)], для якого типовою є обов’язкова валентність. Цю функцію здатні також виражати аргументи,

що мають своєю вихідною базою модель *ргер + Nacc*: *Arq prav [Obj (на + Nacc)]*, *Arq prav [Obj (в/у + Nacc)]*, *Arq prav [Obj (за + Nacc)]*, *Arq prav [Obj (про + Nacc)]*, *Arq prav [Obj (об + Nacc)]*. Вони можуть уходити до складу речення на засадах облігаторності і факультативності. Синтаксичні конструкції, утворені за зразком структурних субмоделей *Sub (Nnom) + Praed + Arq prav [Obj (Nacc)]* і *Sub (Nnom) + Praed + Arq prav [Obj (ргер (на, в/у, за, про, об) + Nacc)]*, різняться не лише обов'язковою/необов'язковою участю припредикатних об'єктних конститuentів у формуванні їхнього плану змісту, а й ступенем продуктивності, що виявляється в максимальній кількісній перевазі речень першої структурної субмоделі над реченнями другої структурної субмоделі, та складом основних носіїв валентності. Стосовно позиції *Praed*, то ця відмінність полягає в тому, що в реченнях із об'єктним аргументом *Arq prav [Obj (Nacc)]* її заповнюють лише дієслова, тоді як у реченнях із об'єктним аргументом *Arq prav [Obj (ргер (на, в/у, за, про, об) + Nacc)]* дієслова й прикметники. Усталений погляд на те, що конструктивним центром речень, в основі яких лежить структурна субмодель *Sub (Nnom) + Praed + Arq prav [Obj (Nacc)]*, виступають тільки дієслова-предикати [3, с. 10], потребує уточнення, а саме: роль предиката можуть виконувати також прикметники. Їхній склад представлений двома лексемами: винний (винен, винуватий [розм.] – “який має борг”, вартий (варт) – “який коштує щось” [11, с. 117, 118] (пор. також: [5, с. 126]): “*Безмірну дяку винен я...*” (Леся Українка); “*Сирота що винне*” (Олесь Гончар); “*Вона щось варт*” (Ольга Кобилянська). У реченнях структурної субмоделі *Sub (Nnom) + Praed (Adj) + Arq prav [Obj (Nacc)]* чітко простежуються обмеження не тільки на рівні прикметника-предиката, а й на рівні об'єктного аргумента. У них “форма знахідного відмінка залежного компонента пов'язана з цілком конкретним значенням... прикметника” [5, с. 126]. До типових репрезентантів приад'єктивної позиції слід віднести іменники – назви грошових одиниць, предметів, “які були позичені й підлягали поверненню особі-власникові” [1, с. 168], до нетипових – субстантиви – найменування абстрактних понять [11, с. 117-118].

Лексико-семантична структура дієслів-предикатів, які детермінують об'єктний аргумент *Arq prav [Obj (Nacc)]*, досить широка. Вона охоплює предикати дії і предикати стану, що, у свою чергу, представлені розлогим спектром ідентифікувальних сем. Основний масив утворюють перехідні дієслова. Транзитивність, як відомо, передбачає те, що “наслідки дії, вираженої дієсловом, “переходять” від агенса (або “діяча”) на пацієнса (або на “мету”)” [7, с. 371]. Інакше кажучи, перехідні дієслова вступають у семантико-синтаксичні зв'язки з іменниками у формі акузатива передусім тому, що вони позначають не будь-яку, а лише ту дію, котра потребує об'єктної характеристики, і “ця характеристика може бути забезпечена граматичною семантикою знахідного відмінка іменників” [8, с. 54]. Така сполучуваність, крім усього, є ще й зв'язаною, оскільки вона “здійснюється за рахунок єдино допустимих (за призначенням відповідно до тієї або тієї позиції) класів словесних форм” [8, с. 59]. Отже, репрезентована транзитивними вербативами дія спрямована на об'єкт, виражений знахідним відмінком іменника. У таких синтаксичних конструкціях, як і в реченнях із родовим об'єкта, коли виражається заперечення або коли субстантив уживається у значенні частини від цілого, припредикатний член не може опускатися, тому що його елімінування робить синтаксичну конструкцію інформативно некоректною, пор.: “*Ми стиснули зброю*”

(В. Забаштанський) і *Ми стиснули*. Таким чином, зону об'єктності в реченнях структурної субмоделі Sub (Nnom) + Praed (Vf) + Arq prav [Obj (Nx)] формують об'єкти дії й об'єкти стану. Ці семантичні фрагменти об'єктності залежно від значеннєвої природи заповнювача позиції Praed (Vf) можна диференціювати на вузлі сегменти, як-от: “об'єкт створення”, “об'єкт руйнування”, “об'єкт пізнання”, “внутрішній об'єкт”, “зовнішній об'єкт” тощо. До індивідуальних характеристик розглядуваних речень слід віднести й те, що в них знахідний об'єкта може мати специфічну форму. По-перше, мова йде про знахідний тавтологічний, коли в іменникові повторюється основа дієслова, яке здатне “керувати в подібних конструкціях як знахідним тавтологічним, так і знахідним нетавтологічним (ідентичність коренів дієслова й іменника – тут явище з граматичного погляду неістотне і випадкове)” [3, с. 19]: “*Без нарікань вона **робила** найтяжчу **роботу***” (Стел.); “...він **думав** свою бурлацьку **думу**” (Б.). Тавтологія виникає найчастіше тоді, коли позицію Praed (Vf) обіймають дієслова конкретної фізичної дії в різних семантичних виявах або інтелектуальної дії. Позицію Arq prav [Obj (Nx)], як і слід очікувати, заповнюють субстантиви абстрактної семантики, які називають дії, процеси, інтелектуальні й наукові поняття. Характерно, що у складі речення зі знахідним тавтологічним функціонує атрибутивний модифікатор, який фактично дешифрує план змісту синтаксичної конструкції. По-друге, говориться про так звану другу форму знахідного відмінка, що постала в результаті переходу в акузативну сферу форми родового відмінка іменників – назв неістот під впливом субстантивів – найменувань істот. Погоджуємося з І.Р. Вихованцем, що “таку форму слід кваліфікувати як другу форму знахідного у функції об'єкта, а не як родовий відмінок” і що “граматичну особливість знахідного відмінка об'єкта в сучасній українській мові становить наявність двох форм для іменників – назв неістот у чоловічому роді однини – форми, співвідносної з формою називного відмінка, і факультативної форми, співвідносної з формою родового відмінка з флексією -а” [2, с. 122]. Проведений аналіз дає підстави твердити, що сфера вживання другого знахідного – усне мовлення, художній стиль, причому його використання може викликатися не лише тією причиною, щоб унести елемент пошвавлення, активізувати об'єкт, до певної міри персоніфікувати його, а й архітектонічними потребами, як-от: “*Приблизивши зашит до жердини, На славу вовчого **кутка** Ми **посадили** куц калини, Тоненьку липку й **берестка***” (Платон Воронько). Другий знахідний, представлений іменниками – назвами конкретних предметів різного призначення, детермінують семантично поліфункціональні вербативи, а саме: дієслова зі значенням творення, видів діяльності, руйнування, інтенсивної дії з різним ступенем моторності, зміни місцеположення об'єкта в просторі, локативного переміщення, набуття, втрати тощо (будувати, креслити, склити, троцяти, сікти, чистити, ставити, тягти, волокити, набути, втратити): “*Прокіп ... **лагодив трактора***” (Микола Руденко); “*Шукала Гелена ... **астеройда***” (Микола Руденко); “*Степан Никифорович **поклав** **набік ножа***” (Борис Антоненко-Давидович); “*Старий Мамут ... **кінчав сеанса***” (Юрій Яновський); “*Степан Петрович ... **узав пиріжка***” (Володимир Винниченко).

Вторинними функціями акузатива, крім уже згадуваної предикативної, є суб'єктна, темпоральна, квантитативна. Суб'єктна функція виявляє себе в обмеженому синтагматичному плані, оскільки знахідний суб'єкта перебуває в семантико-синтаксичних зв'язках лише з дієсловами стану (зокрема, фізичного) на взірць мо-

розити, лихоманити, нудити, трусити. Між семантико-синтаксичними і формально-синтаксичними рівнями розглядуваних речень установлюються некорелятивні відношення, пор.: “*Василя трусило*” (Олег Черногуз), “*Його тягнуло назад*” (Юрій Мушкетик) [Sub (Nnom) → Д]. Різновидами темпоральної специфікації знахідного відмінка є означена і неозначена тривалість, дистрибутивність. У складі репрезентованого знахідним відмінком семантичного фрагмента “квантитативність” вичленовуються значення “міра простору”, “міра ваги”, “міра вартості”. У лінгвістиці числівниково-іменникові форми на зразок три кілометри, сім кілограмів, десять гривень, які функціонують у складі речень структурної субмоделі Sub (Nnom) + Praed (Vf) + Arq prav (Nacc) на правах правобічних конститuentів, трактують по-різному: як 1) просторові, 2) об’єктні, 3) локативно-квантитативні або 4) об’єктно-квантитативні аргументи. На наш погляд, є більше підстав уважати їх квантитативними й подавати в такій інтерпретації, як “міра простору”, “міра ваги”, “міра вартості” [13, с. 69-70].

Діапазон специфікацій знахідного безприйменикового як заповнювача правобічної позиції синтаксичних конструкцій структурної субмоделі Sub (Nnom) + Praed (Vf) + Arq prav (Nacc) вужчий порівняно з функціональним потенціалом знахідного прийменникового, що обіймає припредикатну позицію в реченнях структурної субмоделі Sub (Nnom) + Praed (Vf) + Arq prav [rger (на, в/у, за, про, об) + Nacc]. Останній, крім уже згадуваної об’єктної, темпоральної, квантитативної, суб’єктної функцій, може виконувати роль локативно-директивного, інструментального, квалітативного [речення структурних субмоделей Sub (Nnom) + Praed (Vf) + Arq prav (в/у + Nacc), Sub (Nnom) + Praed (Vf) + Arq prav (на + Nacc), Sub (Nnom) + Praed (Vf) + Arq prav (за + Nacc)], інтенціального [речення структурних субмоделей Sub (Nnom) + Praed (Vf) + Arq prav (про + Nacc), Sub (Nnom) + Praed (Vf) + Arq prav (на + Nacc)], інструментального [речення структурної субмоделі Sub (Nnom) + Praed (Vf) + Arq prav (об + Nacc)] та каузального [речення структурних субмоделей Sub (Nnom) + Praed (Vf) + Arq prav (на + Nacc), Sub (Nnom) + Praed (Vf) + Arq prav (за + Nacc)] аргументів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Булахаў М.Г. Гісторыя прыметнікаў беларускай мовы XIV-XVII стагоддзяў / М.Г. Булахаў. – Мн.: Выд-ва Беларус. ун-та, 1971. – Ч. 2: Сінтаксічны нарыс. – 294 с.
2. Вихованець І.Р. Нариси з функціонального синтаксису української мови / Іван Романович Вихованець. – К.: Наук. думка, 1992. – 220 с.
3. Вихованець І.Р. Синтаксис знахідного відмінка в сучасній українській літературній мові / Іван Романович Вихованець. – К.: Наук. думка, 1971. – 120 с.
4. Вихованець І.Р. Система відмінків української мови / Іван Романович Вихованець. – К.: Наук. думка, 1987. – 231 с.
5. Грищенко А.П. Прикметник у функції головного компонента в словосполученні / Арнольд Панасович Грищенко // Синтаксис словосполучення і простого речення: синтаксичні категорії і зв’язки. – К., 1975. – С. 120-131.
6. Загнітко А.П. Теоретична граматики української мови: Синтаксис / Анатолій Панасович Загнітко. – Донецьк: Дон НУ, 2001. – 662 с.
7. Лайонз Дж. Введение в теоретическую лингвистику / Джон Лайонз. – М.: Прогресс, 1978. – 543 с.
8. Распопов И.П. Очерки по теории синтаксиса / Игорь Павлович Распопов. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1973. – 220 с.

9. Русская грамматика: в 2 т. / АН СССР. – М.: Наука, 1982. – Т.1. – 783 с.; Т.2. – 710 с.
10. Станишева Д.С. Винительный падеж в восточнославянских языках / Д.С. Станишева. – София: БАН, 1966. – 295 с.
11. Степаненко М.І. Взаємодія формально-граматичної і семантичної валентності у структурі словосполучення та речення / М.І. Степаненко. – К.: Український мовно-інформаційний фонд, 1997. – 216 с.
12. Степанов Ю.С. Основы общего языкознания / Ю.С. Степанов. – М.: Просвещение, 1975. – 271 с.
13. Теоретична морфологія української мови / Іван Вихованець, Катерина Городенська; за ред. Івана Вихованця. – К.: Унів. вид-во „Пulsари”, 2004. – 400 с.
14. Тимченко Є.К. Акузатив в українській мові: 3 української складні / Євген Костянтинович Тимченко. – К.: Вид-во Укр. АН, 1928. – 101 с.

*Ярослав Степаненко*

#### СЕМАНТИКО-СИНТАКСИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ПРЕДЛОЖЕНИЙ С АКУЗАТИВНЫМ ОБЪЕКТОМ

В статье рассматривается семантико-синтаксическая организация предложений с объектным аргументом, выраженным винительным падежом, характеризуется объектная спецификация аккузатива на фоне спектра его семантико-синтаксических функций.

*Ключевые слова: винительный падеж, объектное значение, объектный аргумент, предикаты действия, предикаты состояния, винительный тавтологический, первичная функция, вторичная функция.*

*Yaroslav Stepanenko*

#### THE SEMANTIC AND SYNTACTICAL STRUCTURE OF THE SENTENCES WITH CAUSATIVE OBJECT

The article reveals semantic and syntactic organization of the sentences with the objective argument that is expressed by the Accusative case. The objective specification of the Accusative case is characterized on the background of the spectrum of its semantic and syntactic functions.

*Key words: the Accusative case, objective meaning, objective argument, predicate of action, predicate of state, tautological Accusative case, primary function, secondary function.*

ЮЛІЯ БРАЇЛКО  
(Полтава)

## СЕМАНТИЧНА СПЕЦИФІКА ОНІМІВ

*Ключові слова: онім, апелятив, семантика, денотат, сигніфікат, конотація, конотонім, міфонім, бібліїзм.*

Поділ на апелятивні й онімні одиниці відбиває істотне мовне протиставлення у сфері лексики та зумовлюється різними лінгвальними й екстралінгвальними чинниками, головним з яких уважається значеннєвий. Думки вчених із приводу лексичного значення власних назв коливаються від повного його заперечення (М.І. Толстой, Н.Д. Арутюнова та ін.) до надання онімам більшої кількості семантичних ознак, ніж загальним іменам (О. Есперсен, М.Р. Мельник). Тобто, усвідомлюючи значеннєву своєрідність власних назв, лінгвісти по-різному встановлюють її сутність.

Так, велика кількість науковців указує на “семантичну ущербність”, “спустошеність” онімів у мові, оскільки останні, на їхній погляд, позбавлені зв’язку з поняттям (Т.В. Бакастова, А.О. Білецький, В.І. Болотов, М.Н. Єрмаченко, М.І. Зубов, Ю.О. Карпенко, Н.Є. Касьяненко, О.В. Суперанська). У мовленні власні назви наповнюються змістом, але й тут їхня понятійність є дещо інакшою, ніж в апелятивів. Перші, на думку В.І. Болотова, співвіднесені з поняттям у такій послідовності: звуковий комплекс – денотат – поняття, другі – так: звуковий комплекс – поняття – денотат. О.В. Суперанська вважає, що понятійність онімів полягає лише у зв’язку з поняттям родового означуваного, причому такий зв’язок опосередкований через річ (у загальних імен він безпосередній). Інші мовознавці визнають сигніфікативний аспект власних назв тільки в оказіональних співзначеннях (Н.Є. Касьяненко) чи за умови відомості імені, “коли ми включені в його сферу побутування, знайомі з його денотатом” (М.Н. Єрмаченко).

Друга група вчених, погоджуючись із положенням О.В. Суперанської про особливість ономастичної семантики, доводить існування лексичного значення власних назв не тільки в мовленні, а й у мові (І.О. Воробйова, А.Д. Зверев, І.І. Ковалик, В.М. Калінкін, Т.Ю. Ковалевська, М.В. Нікітін, Л.М. Пелепейченко тощо). Заперечуючи розуміння значення власних імен як “значення із суто денотативною основою” [12, с. 108], дослідники доходять висновків про наявність у семантиці онімів сигніфікативного компонента, але досить своєрідного: “елементи сигніфікації, хоча й виявляються у власних назвах, мають у них особливе походження та займають у структурі їхнього значення особливе місце” [5, с. 13]. Понятійність онімів пов’язана з безпосереднім відображенням у свідомості не групи однорідних предметів, а одного предмета, його відмінності від інших, з відношенням власного імені як знака понять індивідуумів, людей, тварин і т. под.

Л.М. Пелепейченко відзначає, що сигніфікативний компонент значення власних назв є редукованим, його неповний набір сем представлений такими елементами: родосемою “предмет”, однією з видосем “особа”, “тварина” або “неістота” [6, с. 28]. О.О. Тараненко вказує на часткову розвиненість елементів сигніфікації у структурі лексичного значення пропріальних одиниць: “...власні назви мають денотативний ас-

пект Л.з. (лексичного значення – Ю.Б.) (функцію ідентифікації об'єкта) і певні нерозвинені елементи сигніфікативного аспекту, які ґрунтуються на уявленні (не понятті) про позначуваний об'єкт як елемент певного класу або про певні індивідуальні особливості одиничного об'єкта...” [8, с. 286].

Приєднуючись до тверджень про мовну й мовленнєву понятійність онімів, уважаємо дещо однобічними погляди на сигніфікативну специфіку значення власних назв як таку, що пов'язана з відображенням окремого, одиничного факту чи явища дійсності й має редукований характер. Спрощене розуміння сигніфікації власних імен спричинене неусвідомленням багатоманітності ономастичного простору мови, виключенням з кола досліджень або недостатньою увагою до семантики окремих розрядів ономалексем, які називають гіпотетичні та фантастичні об'єкти. Йдеться про різного роду теоніми, міфоперсоніми, міфотопоніми тощо, які об'єднуються в загальну групу міфонімів.

Часто ігнорування онімної належності таких слів призводить до неточних трактувань загалом семантики власних назв. Так, наприклад, А.А. Уфимцева, підкреслюючи денотативний характер значення онімів, указує на повну/майже повну відсутність у них смислової структури (потенціалу) [12, с. 43-44]. Проте в цій же роботі авторка, описуючи серед лексем із сигніфікативним значенням “імена (загальні – Ю.Б.) ірреальних, тобто неіснуючих предметів” [с. 65], поряд з апелюваннями типу *фея, лісовик, русалка, чорт* називає слова *сатана, диявол*, які в сучасній мовознавчій науці трактуються як міфоперсоніми чи демононіми. У пізнішій праці “Лексическое значение. Принцип семиологического описания лексики” А.А. Уфимцева виділяє як одне “з облич” сигніфікату (інтенціонала) “поняття про ...конструкти людської думки, яким у реальній дійсності не відповідає ніяких реальних предметів, типу: диявол, бог і т. п.” [9, с. 107]. В.Ш. Шаховський додає, що денотат подібних міфолексем “можна розглядати як нульовий, як ментальне уявлення про реально не існуючий клас референтів” [11, с. 74].

Тобто, за умови встановлення онімної тотожності вищевказаних одиниць можна говорити навіть не про ймовірність наявності в лексичному значенні власних імен елементів сигніфікації, а взагалі про здатність останніх домінувати в семантичній структурі окремих онімів.

Той факт, що в значенні окремих ономалексем сигніфікативна частина відрізняється винятковою вагомістю, доводять лінгвістичні дослідження останніх років. Визнання того, що “за міфонімом стоїть поняття”, приводить до думки про двокомпонентність сигніфікативної структури значення міфонімів: “семантика міфоніма містить два елементи понятійної сфери... – контенціонал (сукупність відображених у понятті ознак) та екстенціонал (множинність речей, з якими співвідноситься поняття)...” [2, с. 26].

Отже, в семантичній структурі онімів може превалювати як денотативний, так і сигніфікативний компонент. До власних назв із денотативним значенням (цей термін уживається умовно, оскільки вище було доведено, що будь-який онім меншою чи більшою мірою пов'язаний з поняттям) належать лексеми, що позначають об'єкти реального світу, на зразок: *Іван, Полтава, Успенський собор, Дніпро, Біблія, Велика Ведмедиця* тощо. Оніми типу *Бог, Єгова, Трійця, Сатана, архістратиг Михайл* і под. умовно можна назвати одини-



цями із сигніфікативним значенням. (Так само і термін “значення із суто сигніфікативною основою” вживаємо умовно, розуміючи під ним різний ступінь представленості денотативного компонента значення. А взагалі, “семантика імен як з предметним, так і непередметним значенням двочасткова, тобто в ній містяться в різній “мірі” і денотативний, і сигніфікативний компоненти, що дозволяють характеризувати словесним знакам (до таких, за класифікацією А.А. Уфимцевої, належать власні назви – Ю.Б.) вільно функціонувати, пристосовуватись до комунікативних задач, реалізуючи кожного разу в мовленні то денотативні, то сигніфікативні семи” [9, с. 130]).

У таких словах міфонічного простору, як *Исус Христос, Діва Марія, Пілат, Ірод* тощо, широко представлені обидва компоненти, це пояснюється кореляцією в їхніх значеннях ознак реальне/гіпотетичне. Констатація неоднорідності семантичної структури конфесійних онімів не суперечить результатам спостережень О.І. Фоянкової, які свідчать про те, що “різні семантичні розряди кожного класу імен мають принципово різні типи лексичного значення в парадигматиці й синтагматиці, на рівні мови й мовлення” [10, с. 21].

Уявляючи аналогічною до апелятивів загальну структуру значення власних назв (за визначенням О.І. Фоянкової, вона представлена полем з ядром, “у яке входять усі елементи категоріальної семантики плюс предметно-денотативна віднесеність (вище було доведено, що сюди ж додається і понятійна віднесеність – Ю.Б.) оніма, його номінативне значення. У зовнішнє коло поля ввійдуть мовні й мовленнєві конотативні елементи...” [10, с. 23]), необхідно виділити й певні особливості компонентів семантичної структури пропріальних одиниць.

Як уже зауважувалося вище, денотативно-сигніфікативна специфіка власних імен пов’язана з позначенням і відображенням у свідомості не класу однорідних предметів, а одиничного об’єкта дійсності. Конотативне значення онімів, навпаки, значно багатше, ніж в апелятивів, воно містить більше різних сем. Е.С. Азнаурова вказує, що саме у пропріальних лексем “особливо чітко виділяється той конотативний зміст, який з’являється у власного імені або у зв’язку з усталеними контекстуальними умовами його вживання, або у зв’язку з певними екстралінгвальними факторами” [12, с. 99-100]. На думку О.І. Фоянкової, онімні одиниці мають такі мовні й мовленнєві конотативні складники лексичної семантики: “стилістичне, соціальне, емоційно-експресивне забарвлення імені, культурно-історичні елементи енциклопедичних знань про реалії, зміст соціально-індивідуальних психічних асоціацій у свідомості мовців...” [10, с. 23].

Наявність тільки у власних назв смислових співзначень на рівні енциклопедичної статті, пов’язаних із широкою відомістю референта імені, дає підстави для виділення навіть особливого типу конотацій – ономастичних – і, відповідно, відокремлення їх від конотацій апелятивів. Під ономастичною конотацією розуміється «комплексне соціально-лінгвістичне явище, що включає в себе як частину в ціле експресивність, емоційність і додаткову інформативність мовного знака, яке часто виявляється як імпліцитно супровідна інформація, що кодується й декодується залежно від психічного, вікового, освітнього й соціального рівня носія мови, а також від належності до тієї чи іншої національно-культурної спільноти» [1, с. 119].

На прикладі конфесійних власних назв можна простежити, наскільки багату конотативну структуру мають оніми. Так, усім, без винятку, конфесійним онімам, як

й іншим конфесійним лексичним одиницям, властиве насамперед функціонально-стильове забарвлення, адже воно, по суті, є головним критерієм виділення конфесійної лексики в окремий клас слів. Такі конотації є інтралінгвальними, оскільки пов'язані з усталеним використанням лексичних одиниць у мові.

Інших інтралінгвальних конотацій у конфесійних онімів не виявлено. Ті пропріальні лексеми релігійного змісту, що конотують під впливом словотвірної форми – *Боженька, Божечка, Божя матінка* тощо, завдяки демінутивним суфіксам мають не тільки емоційно-експресивне, але й виразне розмовне забарвлення, тобто не належать до складу конфесійних одиниць.

Решта додаткових співзначень, які можуть мати конфесійні власні назви, пов'язана з характеристиками референта, тобто є екстралінгвальними. Специфіка конфесійного ономастикону полягає й у тому, що значна його частина позначає відомі об'єкти дійсності, а це зумовлює виникнення "гіпертрофованих" семантичних відтінків (термін Л.М. Буштян). Ці власні назви характеризуються об'ємними смисловими конотаціями, несуть великий обсяг енциклопедичних знань, як-от: *Апокаліпсис, Самсон, святий Петро, Різдво, Печерська лавра* тощо. Такі смислові відтінки значення можуть супроводжуватись різним емоційно-експресивним та оцінним забарвленням, що теж пов'язане з властивостями референта, тобто має екстралінгвальне походження, наприклад: *Діва Марія, Страшний суд, Соловецький монастир*. До цієї ж групи конотацій належать і смислові, й емоційно-оцінні співзначення конфесійних слів-символів, за якими постають багаті асоціації культурного плану, на зразок: *Каїн, Ірод, Іуда, Голгофа*.

Отже, власна назва перебуває ніби на перетині лінгвального та екстралінгвального планів, й узуальні конотації конфесійних онімів можуть детермінуватися, відповідно, мовними та позамовними чинниками.

Окрім того, узуальні додаткові значення конфесійних пропріальних лексем мають міжмовний або внутрішньомовний характер. Великою мірою це залежить від того, носіями якого культурного фону – національного чи міжнаціонального, у тому числі й загальнолюдського – є аналізовані одиниці. Так, власні назви-бібліїзми – це інтралінгвальні конотоніми, оскільки Біблія, з якої запозичено ці слова, перекладена майже всіма мовами світу і, згідно зі статистикою, є найрозтиражованішою та найпопулярнішою книгою в світі. Пресупозиції, які супроводжують такі слова-образи, мають загальнолюдський характер і тому, що вони ґрунтуються на спільному для людей сприйнятті позначених біблійними онімами явищ дійсності.

Давнє походження Святого Письма та його значний вплив на різні реалії суспільного життя, а також на художню літературу, зумовили виникнення в бібліїзмів багатой культурної інформації. Наприклад: *Тасмна вечеря, Ваал, Святий Дух, Вавилон, Каїн, Іуда* тощо. Уточнимо, що більша частина біблійних назв позначає предмети ірреального простору, тож у таких випадках, очевидно, варто не розмежовувати бібліїзми й міфоніми, а говорити про бібліїзми у складі міфонімних номінацій, наприклад: *Лазар, Мойсей, Каїн, Єгова, Сатана* і т.д.

В окремих іменах біблійного походження поряд з інтерлінгвальними конотаціями розвинулись співзначення внутрішньомовного плану, як-от: *архангел Михаїл* – покровитель Києва, захисник мисливців [4, с. 200]; *архангел Гавриїл* – володар блискавки, сонця [4, с. 76-77]; *Ілля-пророк* – караюче божество, а також покровитель хліборобів [4, с. 155] тощо.

Інтерлінгвальний характер мають і емоційно-оцінні відтінки в значеннях назв типу *Різдво*, *Великдень*, оскільки ці великі свята є спільними для всіх християнських течій, вони, а також більшість асоціацій, пов'язаних з ними, відомі в усьому світі.

Як указувалось вище, внутрішньомовні конотації мають нерозривний зв'язок з національно-культурною інформацією. Такі співзначення зумовлюються різними чинниками: подіями в історії існування позначеного онімом об'єкта дійсності (*Соловецький монастир*, *собор Юра*, *Потій* тощо), народними звичаями, обрядами, повір'ями (*Святий вечір*, *Хрещення*, *Великий піст*, *Чудотворний Спас*, *святий Петро* тощо).

Велика кількість конфесійних власних назв, особливо слів-біблізмів, у процесі тривалого культурного функціонування набула ознак символів, так би мовити, “роздвоїла” денотат. Такі одиниці є надмісткими в значенневому плані, вони являють собою, за словами Ю.М. Лотмана, завершений текст [3, с. 11]. Символи біблійного походження позначають морально-етичні поняття і є загальнолюдськими, наприклад: *Іуда* – зрада; *Ірод* – жорстокість; *Содом*, *Гоморра* – розпуста; *Мойсей* – заступництво, визволення, спасіння; *Страшний суд* – справедливість, неминучість покарання за гріхи.

Національно-культурні символи мають значно вужчі межі поширення, адже вони відбивають традиції, вірування одного народу (у нашому випадку українського). Вони представлені такими словами, як: *Благовіщення* – “символ пробудження життєвої сили природи, воскресіння землі...” [7, с. 15]; *Ілля-пророк* – “символ великої віри, могутності, служіння народу” [7, с. 60]; *Печерська лавра* – “символ духовності українського народу, його святості, смиренномудрості” [7, с. 65] і под.

Отже, усвідомлення належності до ономастичного простору мови багатьох конфесійних лексем дає підстави твердити про семантико-компонентну неоднорідність власних назв, наявність у їхній структурі повноцінних елементів денотації та сигніфікації. Оними можуть мати багаті інтра- й екстралінгвальні, мовні й міжмовні конотації та часто набувають ознак символів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Буштян Л.М. К проблеме фонетической коннотации собственных имен в поэзии / Буштян Л.М. // Русская ономастика. – Одесса, 1984. – С. 118-124.
2. Вересаев В.А. Номинации мифических объектов русского фольклора (в сопоставлении с сербским фольклором): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Вересаев Владимир Анатольевич. – Одесса, 1993. – 154 с.
3. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры / Лотман Ю.М. // Учен. записки Тартуского гос. ун-та. – Вып. 754. – Тарту, 1987. – С. 10-21.
4. Матвеева Н.П. Святі і свята України / Матвеева Н.П., Голобородько А.Р. – К. : Укр. центр духовної культури, 1995. – 240 с.

5. *Никитин М.В.* О вторичной сигнификации / Никитин М.В. // Коннотативные аспекты значения. – Волгоград: ВГПИ, 1990. – С. 3-15.
6. *Пелепейченко Л.Н.* Переходные типы значений слов (на материале русского языка): [монография] / Пелепейченко Л.Н. – Харьков : ШИО, ХГПУ, 1994. – 121 с.
7. Словник символів / [за заг. ред. О.І. Потапенка, М.К. Дмитренко]. – К. : Редакція часопису “Народознавство”, 1997. – 156 с.
8. Українська мова. Енциклопедія / [за ред. В.М. Русанівського, О.О. Тараненка та ін.]. – К. : Українська енциклопедія, 2000. – 752 с.
9. *Уфимцева А.А.* Лексическое значение: Принцип семиологического описания лексики: [монография] / Уфимцева А.А. – М. : Наука, 1986. – 240 с.
10. *Фонякова О.И.* Имя собственное в художественном тексте: учеб. пособ. / Фонякова О.И. – Л. , 1990. – 104 с.
11. *Шаховский В.Ш.* Семантические особенности мифолексем как разряда экспрессивной лексики / Шаховский В.Ш. // Лексическая и грамматическая семантика. – Новосибирск, 1986. – С. 72-82.
12. Языковая номинация (виды наименований): [монография / отв. ред. Б.А. Серебренников, А.А. Уфимцева]. – М. : Наука, 1977. – 358 с.

*Юлия Браилко*

#### СЕМАНТИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА ОНИМОВ

Статья посвящена исследованию семантических особенностей ономастической лексики. Указывается семантическая неоднородность имен собственных, доказывается существование в структуре их лексического значения полноценных элементов сигнификации, исследуются коннотативные значения онимов.

*Ключевые слова:* оним, апеллятив, семантика, денотат, сигнификат, коннотация, коннотоним, мифоним, библеизм.

*Yuliya Brayilko*

#### THE SEMANTIC SPECIFICITY OF ONIMS

The article is devoted to the semantic features of onomastic lexicon research. Semantic heterogeneity of proper names is underlined, the existence in the structure of their lexical value of high-grade signification elements is proved, the onims connotative values are investigated.

*Key words:* onim, appellative, semantics, denotat, significat, connotation, connotonim, mythonim, bybleism.

ОЛЕНА БІЛКА  
(Полтава)

## ФУНКЦІЇ НАУКОВОЇ МЕТАФОРИ У БІОЛОГІЧНІЙ ГАЛУЗІ

*Ключові слова: наукова метафора, біологічна метафора, функції метафори.*

У наукових студіях останніх десятиліть українські мовознавці приділяють велику увагу питанням, що стосуються становлення й розвитку галузевої лексики взагалі й термінологічної зокрема. Однією з актуальних проблем є з'ясування ролі метафори у формуванні наукової термінології. Наукова метафора – це слово чи словосполучення, яке вживають у переносному значенні для називання якогось поняття в науковій терміносистемі за подібністю певних ознак. У її становленні вчені виокремлюють декілька етапів. В.В. Петров, наприклад, переконує, що словосполучення набуває переносного значення, пройшовши три етапи. На першому встановлюють пряме значення виразу, на другому – це значення порівнюють з контекстом. На третьому, якщо виявлено невідповідність між прямим значенням і контекстом, починають пошук переносного, метафоричного значення [3, с. 166].

Л.І. Малевич вважає, що метафора – це універсальний інструмент мислення, який передбачає здатність бачити один об'єкт через інший і є одним зі способів репрезентації знання в мовній формі. Терміни-метафори виступають важливими чинниками розуміння національної специфіки мовного бачення навколишнього світу. Вони пов'язані також з культурою народу й відображають результати його пізнавальної діяльності [2, с. 224]. Тому особливий інтерес становить вивчення процесу метафоризації тих галузей знання і діяльності людини, які, з одного боку, мають давню історію, а з другого, активно розвиваються нині.

Універсальність метафори, її всепроникність і необхідність давно породили інтерес дослідників до функціональних типів цього тропа. У наукових терміносистемах метафора виконує цілу низку важливих функцій. Основними з-поміж них є номінативна, інформативна, мнемонічна, пояснювальна, евристична, текстотворча, емоційно-оцінна. Вчені виокремлюють різну кількість метафоричних функцій. Так, М.В. Романюха вважає, що метафори в наукових текстах виконують три функції. Основною вона називає номінативну. Проте метафора і в науковому тексті, на думку дослідниці, залишається зображувальним засобом мови і демонструє здатність до розгортання образів. З огляду на це метафора виконує експресивну функцію, тому що при розгортанні образу стерті метафори-терміни оживають, прикрашаючи текст та привертаючи до нього увагу. Особливого стилістичного ефекту набуває розгорнута метафора в межах усього повідомлення. Тут можна говорити про композиційну метафору або текстоформувальну функцію метафори. Розгорнута метафора в масштабі всього повідомлення надає тексту певної організованості. Текстоформувальну функцію метафори підсилює її з'ява в так званих сильних позиціях тексту – заголовку, зачині, підзаголовках та закінченні [4, с. 153]. Метафори-терміни демонструють

цінну здатність до розгортання образу. Розгорнута метафора-термін надає тексту зв'язності, цілісності, робить структуру тексту більш зрозумілою, прозорою для читача.

О.П. Винник, досліджуючи економічну лексику, виокремлює сім функцій метафори (номінативна, інформативна, мнемонічна, текстотвірна, евристична, пояснювальна, емоційно-оцінна) [1, с.4-5]. Цілком погоджуємося з такою класифікацією, оскільки наукові метафори виконують однакові функції у різних терміносистемах. В.К. Харченко до названих додає ще вісім функцій – стилетворну, жанротворчу, етичну, аутосугестивну, кодууючу, конспіративну, ігрову, ритуальну [6, с.12].

Біологічна метафора – це перенесення номінацій із загальноживаної у термінологічну сферу біології на основі подібності за формою, функцією, а також унаслідок схожості уявлень, складних асоціацій тощо. Біологічну метафору вживають для характеристики понять живої природи, живих істот, що населяють Землю чи вже вимерли. У ній утілені особливості будови, функцій, розвитку особин і родів, спадковості, мінливості, взаємних стосунків, систематики, поширення на Землі. У терміносистемі біології найповніше реалізується номінативна функція – найменування нових реалій за допомогою відомих. Зокрема, біологічна метафора може називати:

- птахів (*свистунок, бігун, косар, трубач*);
- членистоногих (комахи і павуків) (*ковалик, бомбардир*);
- рослини (*косарики, борець*);
- ссавців (*стрибун, полоскун, пекар*);
- плазунів (*хамелеон Джексона*);
- частини тіла (*губа, вуса, вусики, ноги, підошва*);
- абстрактне поняття (*шлюбні танці, шлюбні ігри, шлюбний період, нахлібництво, клеттопаразитизм, квартиранство*).

У зв'язку з цим В.К. Харченко стверджує, що унікальна роль метафори в системах номінації пов'язана з тим, що завдяки метафорі відновлюється рівновага між невідомим чи майже невідомим, матовим найменуванням і найменуванням відомим, прозорим, кристалеvim [6, с.14]. Цю рівновагу можна спостерігати на прикладі назв рослин: *стокротки багаторічні – бистричка, білявка, білоголовець, білоцвітка, білявка, брехачка, вдовичка, куреча сліпота, маргаритки, морочник, нечуйвітер, сирітка, стокрот, стокрутка, цукрівка, цяточка, чичина весняна*. Метафоричні назви збагачують наукові терміносистеми.

Інформативна функція базується на метафоричній інформації. В.К. Харченко виокремлює три особливості, що передаються за допомогою інформації. Першою особливістю є цілісність, панорамність образу. Панорамність спирається на зорову природу образу, примушує по-новому подивитися на сутність конкретної лексики, конкретних слів, котрі стають основою, сировиною, фундаментом будь-якої метафори. Щоб метафора відбулася, зародилася, у людини повинен бути запас слів-позначень. Другою унікальною особливістю метафоричної інформації є включення великої кількості несвідомого до психічного відображення. “Несвідомо-психічні процеси можуть володіти не менш багатим змістом і не менш значною цінністю, ніж свідомі процеси” [6, с. 15]. Ця особливість включає також і коло асоціацій одного чи багатьох суб'єктів, пов'язаних зі сприйняттям кольору. Характеристики кольору зберігаються від досвіду

до досвіду і не залежать ні від статі, ні від віку, ні від рівня освіти, ні від національної належності [6, с. 17]. Ця своєрідна психологічна універсальність сприйняття кольорів відіграє важливу роль у створенні біологічної метафори і ґрунтується на суб'єктивних образних асоціаціях. Так, прикметник *чорний*, що входить до складу кількох назв рослин (*чемериця чорна, чорний корінь, мишій чорний* та ін.), викликає у свідомості негативну конотацію, позначаючи отруйні рослини. Прикметник *білий* у складі рослинних назв (*карія біла, триперстень білий, білий лопух, ряст білий* та ін.), навпаки, викликає позитивну конотацію, позначаючи лікарські рослини.

Третьою особливістю інформативної функції, що ґрунтується на багатогранності образного прочитання найменувань, є наявність кількох або багатьох метафоричних назв одного поняття. Так, у біологічній термінології рослину *синяк плямистий* іменують по-різному (*бабині румняки, баб'ячі рум'яна, бджолина трава, громовик, красна трава, красний корінь, красноцвіт, медунка, настояшник, пазмій червоний, початок, рум'яна, рум'янка, червень, червоний корінь*), що свідчить про різні джерела походження метафори, яка називає те саме поняття.

Мнемонічна функція пов'язана з впливом метафори на процеси запам'ятовування. Емоційна насиченість метафоричних засобів мови сприяє кращому запам'ятовуванню тексту. Напр.: "*Риба-причепя рухається дуже рідко. Та й навіщо це їй. Вона використовує інших як транспортний засіб. На голові в цієї риби є великий овальний присосок, за допомогою якого прилипла прикріплюється до черева якоїсь великої риби, черепахи або кита і так мандрує океаном*" [5, с.228-229]. Метафора "*риба-причепя*" вносить у текст нестандартність, тому її краще запам'ятати, як щось незвичне, оригінальне. Проте наукова метафора у мнемонічній функції трапляється лише зрідка. У наукових терміносистемах ця функція поєднується з пояснювальною і текстотвірною функціями.

Текстотвірна функція полягає у здатності метафори бути мотивованою, розгорнутою, тобто поясненою і продовженою. "Ефект текстотворення, – зазначає В.К. Харченко, – це наслідок таких особливостей метафоричної інформації, як панорамність образу, велика частка несвідомого в його структурі, плюралізм образних відображень" [6, с. 24]. Розгорнута метафора – яскравий вияв цієї функції. Пор.: "*У бражника "мертва голова" на бурій спині видно світло-коричневий малюнок, що нагадує череп і дві схрещені кістки під ним*" [5, с.9]. Кожне метафоричне найменування може бути частиною розгорнутої метафори.

В.К. Харченко переконує, що вживання метафори в наукових текстах дає змогу дослідити їхню евристичну, чи пошукову, функцію [6, с.29]. Найкраще це явище спостерігаємо у терміносистемах при переході терміна з однієї галузі в іншу. Так, в етиці терміном "*альтруїзм*" позначають *безкорисливе піклування про благо інших і готовність жертвувати для інших своїми особистими інтересами*. В біологічній галузі "*альтруїзм*" – *форма поведінки тварини, при якій задовольняються потреби інших особин або виду загалом без користі для себе*. Це слово викликає асоціації, пов'язані з людською поведінкою, і допомагає краще зрозуміти сутність біологічного терміна. Отже, термін в етиці за допомогою аналогії сприяє розумінню нового поняття в біології.

Важлива функція наукової метафори – пояснювальна. Вона допомагає засвоювати складну наукову інформацію, термінологію. Пояснювальна функція метафор, на

думку В.К. Харченко, дублює евристичну функцію, оскільки відкриття в науці розпочинається зі спроби пояснити собі те чи те явище, той чи той процес [6, с. 32]. За своїм змістовим наповненням терміни “пояснення” й “евристика” ідентичні. Вони розрізняються лише сферою використання й адресатом. Пояснювальна функція метафори передбачає пояснення іншим людям у навчальному чи загальнопізнавальному процесі, тоді як евристична функція метафори виявляє себе в науковій творчості, і першим адресатом пояснення стає саме дослідник. В.К. Харченко у зв’язку з цим зазначає, що пояснювальну функцію потрібно розглядати з двох позицій. Характерною особливістю першої є те, що науково-популярний виклад відбувається лише за умови екскурсів у інші науки. Друга позиція ґрунтується на необхідності своєрідної “емоційної приправи” до сухуватого емоційного викладу [6, с. 32]. У біологічному тексті метафора найчастіше є “емоційною приправою”. Пор.: “*В Атлантичному, Тихому й Індійському океанах живе риба-пилка, або, як її ще називають, звичайний пилкокрил. Свою назву пилкокрил отримав через те, що він має сильно витягнуте рило, сплющене й оснащене з обох боків великими гострими виростами. Маючи таку гарну зброю, риба-пилка вміло її використовує для здобування їжі. Так, в одних випадках вона може використовувати «пилку» як лопату для викопування зо дна невеликих водних тварин, в інших — як холодну зброю для нападу на зграю риб*” [5, с.194-195]. Саме завдяки метафорі читач розуміє характерну особливість цієї риби (рило схоже на пилку).

Метафора є чудовим засобом впливу на адресата мовлення. Образ, нова метафора в тексті вже самі по собі викликають емоційно-оцінну реакцію адресата мовлення. Тому емоційно-оцінна функція ґрунтується на позитивних чи негативних характеристиках певного поняття. У біологічній термінології функціонують як позитивні, так і негативні оцінки. Позитивний зміст мають такі найменування: *ласкавець* (рослина), *журавель-красень* (птах), *зозульки жовті* (рослина), *рибалочка* (птах), *козенька* (рослина), *благородний олень* (ссавець), *чудесна лампа* (моллюск), *риба-санітар* (риба), *жалібниця* (метелик), *зірочки* (рослина), *бабка-красуня* (комаха), *боже дерево* (рослина). Негативна оцінка наявна у таких термінах: *пеша смерть* (рослина), *головешка* (риба), *могильник* (птах), *чортове ребро* (рослина), *вухань* (ссавець), *чортополох* (рослина), *морський чорт* (риба), *дурило* (рослина), *риба-паразит* (риба), *бродяжка* (комаха), *смердяка* (рослина).

Отже, наукова метафора – це слово чи словосполучення, що вживають у переносному значенні для називання якогось поняття в науковій термінології за подібністю певних ознак. Метафора в наукових текстах виконує номінативну, інформативну, мнемонічну, текстотвірну, евристичну, пояснювальну, емоційно-оцінну функції. Вони перебувають у тісному взаємозв’язку. Широке використання наукової метафори у галузевих терміносистемах є виправданим і необхідним, що підкреслює роль аналізованого явища і у сфері біології.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Винник О.П.* Метафоричні процеси у формуванні української економічної лексики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 “Українська мова” / Олена Павлівна Винник. – Харків, 2007.



2. *Малевиц Л.І.* Метафора в науковій картині світу / Л.І. Малевиц. // Українська термінологія і сучасність: Зб. наук. праць. – Вип. VI. / Відп. ред. Л.О. Симоненко – К. : КНЕУ, 2005. – С. 224-227.

3. *Петров В.В.* Понимание метафор: на пути к общей модели / В.В. Петров // Метафора в языке и тексте. – М. , 1988. – С. 165-169.

4. *Романюха М.В.* Особливості метафоричної номінації в англomовній фінансовій термінології / М.В. Романюха // Вісник СумДУ. Серія «Філологія». – 2007. – №1. – Т.2. – С.150-154.

5. *Степура А.В.* Популярна енциклопедія. Світ тварин п'яти континентів / А.В. Степура. – Донецьк, 2007.

6. *Харченко В.К.* Функции метафоры. Лингвистика / А.В. Харченко. – Воронеж, 1992.

*Елена Билка*

#### ФУНКЦИИ НАУЧНОЙ МЕТАФОРЫ В БИОЛОГИЧЕСКОЙ ОТРАСЛИ

В статье проанализированы функциональные типы научной метафоры. Рассматривается номинативная, информативная, мнемоническая, текстообразующая, эвристическая, объяснительная, эмоционально-оценочная функции метафоры в биологической отрасли.

*Ключевые слова: научная метафора, биологическая метафора, функции метафоры.*

Olena Bilka

#### THE FUNCTIONS OF SCIENTIFIC METAPHOR IN BIOLOGY SCIENCE

The functional types of scientific metaphor are analyzed in the article. It is examined nomination, informing, mnemonic, text forming, heuristic, explanatory, emotion-estimating functions of metaphor in biological terminology.

*Key words: scientific metaphor, biological metaphor, functions of metaphor.*

СВІТЛАНА ПЕДЧЕНКО  
(Полтава)

## МОДАЛЬНО-ЕКСПРЕСИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ВИДІЛЬНИХ ТА ВКАЗІВНИХ ПАРТИКУЛЯТИВІВ

*Ключові слова: партикулятив, вказівні частки, видільні частки, модальність, субкатегоріальні об'єктивно-модальні значення, субкатегоріальні суб'єктивно-модальні значення.*

Розвиток теорії дискурсу, функціонального синтаксису, семасіології, виникнення лінгвістики тексту, теорії пресупозицій, прагматики тощо зумовили новий погляд на природу, особливості функціонування, кількісний склад та диференціальні ознаки модальних часток. Вивчення партикулів неможливе без залучення результатів досліджень теорії модальності, реалізаторами субкатегоріальних значень якої вони є. Оскільки останнім часом модальність розглядається як універсальна логікограматична категорія широкого семантичного діапазону, у якій “найбезпосередніше взаємодіють прагматичний, семантичний і синтаксичний аспекти висловлення, однак домінує прагматичний” [3, с. 5], то частки постають як модифікатори об'єктивно-суб'єктивного змісту висловлювання, що сукупно з іншими засобами (парентетичні внесення, редуплікація, порядок слів, семантика предиката, конотативні елементи тощо) формують модально-оцінну рамку речення.

Розширення меж категорії модальності, актуалізація комунікативно-прагматичного та функціонально-семантичного аспектів дослідження її значень викликають потребу в зміні складу модальних партикулятивів, що передбачає зростання їхніх функціональних спроможностей. Актуальним у цьому зв'язку є з'ясування модально-експресивних потенцій вказівних та видільних часток, окреслення функціонально-семантичних параметрів означених лексичних одиниць, зокрема аналіз їхньої ролі у формуванні значеннєвої структури речення.

Класифікаційний статус вказівних та видільних часток до цього часу залишається остаточно не з'ясованим. Одні вчені потрактовують розглядувані партикули як “акцентуючі” [8, 9], інші – як “логіко-сміслові” частки [5]. Прихильники синтаксичного підходу витлумачують їх як “суб'єктивно-модальні форми” [11]. Автори “Теоретичної морфології української мови” кваліфікують означені частки як аналітичні синтаксичні морфеми, що “функціонують у сфері комунікативного синтаксису як засоби вирізнення теми та реми під час актуального членування речення” [1, с. 329]. Таку розбіжність у поглядах мовознавців можна пояснити, на нашу думку, функціонально-семантичною неоднорідністю часток загалом і модальних зокрема, полюси якої межують із граматичними класами іншої природи (сполучниками, модальними прислівниками, модальними словами, займенниками тощо). Це ще раз переконує в необхідності дослідження й систематизації функціонально-модальних виявів розглядуваних слів на сучасному мовному тлі.

Кількісний склад вказівних часток порівняно невеликий. Більшість дослідників до них зараховують партикули **ось, от, то, оце, це, он, онде, ген, ото**, ідентифікуючи

їх зі словами-жестами, що “служать для додаткової вказівки на місце перебування предмета, який знаходиться в полі зору суб’єкта, або для підкреслення одночасності чи неодноразовності дії з моментом мовлення” [10, с. 506]: “**Це** була урбаністична сучасність, така малопоширена й квола в попередній українській літературі, що саме її запровадження, її поетична мова вже видавалися революцією” (С. Павличко); “**І от** затихло” (Б. Олійник); “**І ось** на вигоні в глухій Куцівці я бачив теж подібний храм: в ограді паслися і кози, й вівці, і будяки росли з-під брам” (Т. Осьмачка). Опрацьований нами великий за обсягом фактичний матеріал дає підстави стверджувати, що вирізнені частки, крім первинної для них дійсничої семи, експлікують у висловленні диференціальні аксіологічно-модальні суб’єктивні значення (семи другого порядку), а саме: оцінка ситуації як неможливої чи небажаної для мовця: “**Оце** і все. Одна така поразка закреслює стонадцять перемог!” (Л. Костенко); здивування: “Оксана з побожним здивуванням подивляла свою першу мрію, яка **ось** – дивиться, жива репетлива дійсність, і ім’я її – Марія” (У. Самчук); захоплення чийось вчинком, схвалення його: “Мати аж руками сплеснула: “**От** розумник!..” (В. Близнець); обурення, гнів: “**Ото** мій край, **ото** під нагаями! **Ото** вони трикляті, а **то** – ми. І доки править панство з холуями, добра не буде людям із людьми” (Л. Костенко) тощо. Варто зауважити, що розглядувані слова не є автосемантичними. Модифікуючи зміст пропозиції оцінними значеннями, вони репрезентують так звану адгерентну експресивність – інтенсивну “виразність мовного знака, що сформувалася у певному контексті, ситуації, умовах, а не в основному словниковому значенні” [7, с. 190]. До того ж релятивні властивості вказівних часток, зумовлені відзайменниковим походженням, уможливають співвіднесення актуалізованого ними висловлення з позатекстовою або експлікованою в іншій частині дискурсу інформацією, що засвідчує здатність досліджуваних партикулятивів реалізувати імпліцитні суб’єктивно-модальні значення. Напр.: “Було, крутишся в ліжку, не спиши, мати нагримає й скаже: “**Ось** покличу Сонуху...” (В. Близнець) – волюнтативне суб’єктивно-модальне значення погрози; “**Оце** ж ті чоботи, що зять дав, А за ті чоботи дочку взяв, Чоботи, чоботи, ви мої, Чом діла не робите ви мені?” (Нар. тв.) – емоційно-оцінне суб’єктивно-модальне значення незадоволення, осуду; “**Ось** і виходить, що культурний рівень української влади тепер не піднімається вище корпоративних вечірок та естрадних дурниць! Часто думаю: **то** коли ж президент нарешті почує музику? Справжню музику...” (Дзеркало тижня, 18-24 жовтня 2008 року) – епістемічне суб’єктивно-модальне значення. Крім названих семантичних відтінків, досліджувані частки виявляють спроможність у виразнювати об’єктивно-модальні значення. Обіймаючи детермінантну або присубстантивну позицію, вони “підсилюють” констатацію факту існування якої-небудь “реалії” (за термінологією О.О. Стародумової). Ця реалія може бути: 1) очікуваною, прогнозованою, вихідною зі змісту попереднього контексту: “Банкнота до банкноти – **ось** і колекція” (Україна молода, 15 липня 2007); “А ще є на світі рибка-чотириочка. Живе вона в Південній Америці, плаває по поверхні води – і їй також потрібно дивитися і вгору, і вниз. **Ось** і стали в неї очі “двоповерховими”. Верхня їх половина дивиться в повітря, а нижня – під воду” (В. Танасійчук); “**Ось** чому я ненавиджу більшовизм і не хочу повертатись на “родіну” (І. Багрянний) або 2) несподіваною, подеколи навіть парадоксальною:

“Чорний, худий, у брудній сорочці, – ось ваш гетьман, ляні Сорочинці! Зеро, нуль, чоловік без шани. **Ось** ваш гетьман, Ромни й Вільшани!” (Л. Костенко).

Припредикатна позиція дейктичних часток у волітивних висловлюваннях обумовлює функціонування їх як увиразнювачів волюнтативних суб’єктивно-модальних значень наказу, заклику, прохання, побажання тощо: “**То** скажіть, кого можна вважати найталановитішим із сучасних молодих поетів?” (Газета по-українськи, 18 грудня 2004); “**Ось** згадай свої палкі слова, свої сподівання, надії...” (М. Старицький); “**Ось** поїхала б ти зі мною в город... Там би одягнулась і тіло випасла б...” (Є. Гуцало).

Модально-експресивні потенції аналізовані партикули реалізують найповніше, поєднуючись з іншими частками в так звані партикулятивні комплекси, що експлікують:

1) здогад, неочікуване відкриття (**так ось**): “– **Так ось** ти який” (О. Донченко); “– **Та це ж** вдова полковника Пилипа, який іще під Корсунем поліг! – **Шепоче** відьма. **Човгає** старенька. **Так ось** до кого їздила вона!” (Л. Костенко);

2) результативність, завершеність (**ну от, от і, ось і, ну ось і**): “**Мати каже**: “**Більше не топи, хай борщ** дотліває на жару”. **Ну от**, обід зварено” (В. Близнець); “**Ну ось і все**. **Раду розпущено**” (Українська правда, 8 жовтня 2008); “**Що ж тепер** робить? **Розпитавшись** добре, як все діло було, каже князь: “**Чи не** послати знов молодших до нього?” **От і** молодші пішли – нічого не вдіяли” (Нар. тв.);

3) несподіваність, раптовість (**і ось, аж ось, і от**): “**І ось** – блись! – влітає у сарай ластівка” (В. Близнець); “**Аж ось** несуть йому чаю – він п’є; дають люльку – він і люльку тягне, дають поросятини – їсть він і поросятину” (П. Куліш);

4) підкреслення категоричності наказу, заклику, побажання тощо (**то (от, ось) хай, то (от, ось) нехай**): “**То нехай** в пам’ять про те кохання, про силу його і пристрасть невгамовну б’є джерело життя!” (Ю. Покальчук); “**Люди самі** відучили її говорити. **То хай** терплять її німоту. **Вона ж** терпить їхнє дуренство?” (М. Матіос);

5) обмежувально-видільне значення (**це ж, це ж тільки**): “**Що** дала нам незалежна Україна? **Капіталізм**? **Та** будь він проклятий! **То ж тільки** добра — Свобода Слова!” (Тиждень України, 16-22 січня 2004); “... **це ж тільки** відблиск втомленої гри що в дзеркалах шукає порятунку **це ж тільки** фарс і ролі не свої (яка душа протягне без суфлера) ...” (Л. Мельник);

6) емоційно-експресивні аксіологічні значення подиву, захоплення тощо (фразеологізовані сполуки **оце тобі й, от тобі (от тобі й), от вам і**): “**От тобі й** скарб” (Г. Квітка-Основ’яненко); “**Оце тобі й** семінарія, — показав йому о. **Яким** на другий день і сам потяг у консисторію” (А. Свидницький); “**Оце тобі й** аптека” (М. Пономаренко).

Як бачимо, найвищою функціональною активністю з-поміж вказівних часток наділені партикули **ось, от, то, оце, це**. Характерними ознаками часток **он, онде, ген, оніно** (діалект.) є низький ступінь продуктивності, маркованість стосовно сфери вживання: вони не виходять за межі розмовного мовлення та художнього стилю і, вступаючи в антонімічні відношення з розгляданими вище лексемами, указують на віддаленість подій, суб’єктів, явищ тощо. Проте необхідно зауважити, що вони також володіють значним імплікаціоналом – набором потенційних сем, які виявляють спроможність у певному контекстному оточенні маркувати модальне тло висловлювання експресивно-емоційними відтінками:

“А **оніно** – Халча, Шандра, Кандиби, Келеберда, Калга, Темрюк, Тамлик” (Л. Костенко); “... після всього цього, думав він, чи буде в нього сила жити далі: **онде** небо, літо, все цвіте й росте, а йому осінь пахне ...” (В. Шевчук); “Якби мені хто подарував такий бінокль, щоб я міг заглянути в нього і побачити – **ген-ген** щастя уже запрягає воли, бо має їхати до мене” (М. Тернавський).

Діапазон репрезентантів модифікаційно-супровідного рівня поповнюють видільні частки, що забезпечують висловленню узгоджену із ситуацією та індивідуально-суб’єктивною настановою мовця інформаційну повноцінність. До них зараховуємо лексеми **тільки, лише, лиш (лишень), хоч, хоча б, аж, же (ж), -таки, саме, собі** та ін. Зауважимо, що більшість з-поміж них транспоновані з інших частин мови (займенників, сполучників, прислівників). Саме цим, на нашу думку, пояснюється здатність досліджуваних партикул транслювати імпліцитні, проте облігаторні для семантичної структури речення смисли. Виникнення й розвиток теорії пресупозицій уможливили з’ясування ролі видільних часток у формуванні об’єктивно-модального змісту висловлювання. Слушним у цьому зв’язку видається твердження Т.М. Ніколаєвої, що за “тінювим” висловлюванням, репрезентованим партикулою, “приховуються” три маніфестаційні або кореляційні зони: контекст, конситуація, пресупозиція [9, с. 60]. Так, у прикладах (1) **Тільки** вона не з’явилась, (2) **Навіть** вона не з’явилась, (3) **Саме** вона не з’явилась акцентувальна функція виділених часток нівелюється тінювими фразами-реалізаторами імпліцитного реального об’єктивно-модального значення – (1) *Усі інші з’явилися*, (2) *А тим паче – усі інші*, (3) *А не хтось інший*.

Крім об’єктивно-модальних, розглядані частки можуть репрезентувати додаткові суб’єктивно-модальні відтінки. Найекспресивніша та найпродуктивніша з-поміж них лексема **тільки** надає висловлюванню певного емоційного відтінку, маркуючи ілокутивно важливі його компоненти. Її інваріантна обмежувально-видільна сема за певних умов почасти трансформується в диференціальні узагальнено-видільні (з ефектом підсилення) та спонукально-видільні значення, які дехто з мовознавців потрактує як частково-модальні [6; 4]. Перші виявляються у сполученні **тільки** з відносними займенниками та прислівниками за наявності заперечної частки **не (хто тільки не, чого тільки не, що тільки не тощо)**: “А я дурна, **чого тільки не** передумала, до цього не догадалась” (М. Стельмах); “**Що** тут тільки не виготовляють: килими, ліжники, вироби з кераміки та дерева, бісеру та металу” (Газета по-українськи, 18 липня 2003). У волітивних конструкціях виокремлена частка експлікує волюнтативні суб’єктивно-модальні значення перестороги, погрози: “*Серед гурту пройшло шамотіння, а стражник раптом потягнув повід до себе й закричав: – Ану, стрельни! Ану, стрельни тільки!*” (В. Винниченко), категоричного, наполегливого прохання: “*Хочеш – хмари для тебе розвію? Хочеш – землю в дощах утоплю? Тільки дай мені крихту надії, Тільки тихо шепни – люблю...*” (В. Симоненко); оптативні семи власне бажання: “*Тільки б доїхати додому, а там уже хай буде, що буде!*” (Н. Зборовська), заклику-побажання: “*Візьму собі землі окраєць, піду блукати по світах, – хай тільки вітер завиває в моїх розхристаних слідах...*” (І. Малкович). Прикметно, що означені семантичні зрушення відбуваються завдяки припредикатній позиції партикули **тільки** та, здебільшого, поєднанню її з волітивними маркерами **хай, нехай, б (би), дай, давай**. Поліфункціональність аналізованої

частки потверджується також притаманною їй властивістю увиразнювати й інші синтаксеми, зокрема такі:

1) субстанціальні:

а) суб'єктну, напр.: *“Одно тільки виразно ясніє у пільмі: одрізані пальці Андрія”* (М. Коцюбинський), *“І тільки храми, древні храми стоять по груді в кропиві”* (Л. Костенко);

б) об'єктну, напр.: *“Якийсь час Свидригайло зберігав владу на українських землях Великого Князівства Литовського з титулом Великого князя, але після 1438 року володів тільки Волинню й Східним Поділлям”* (Енциклопедія українознавства), *“У нас є всі підстави стверджувати цю думку навіть тоді, коли б він написав тільки один твір – “Мина Мазайло”* (Літературна Україна, 5 вересня 1992);

в) адресатну, напр.: *“Але одна річ лишилась такою ж самою – обручка на лівій руці так само казала деяке слово тільки йому”* (Нар. тв.);

г) інструментальну, напр.: *“На роботу за 12 кілометрів від хати їздив тільки машиною”* (Газета по-українськи, 26 листопада 2006), *“Півперек долини, від лісу до лісу підіймалася здоровенна гребля, що тепер, обривняна і здавна розорювана тільки плугом, виглядала як довгий рівний горб...”* (І. Франко);

г) локативну, напр.: *“Тільки в одні очі я не міг дивитися. У тих очах була єдино можлива відповідь”* (Ю. Покальчук);

2) вторинні предикатні синтаксеми:

а) адвербіальні, напр.: *“І тільки при людях, мабуть, дерева тремтять від жаху, бо крацих із них поведуть ні за що ні про що на плаху”* (Л. Костенко) – умовну, *“Так буває тільки тоді, коли когось ведуть на розстріл”* (Я. Голуб) – темпоральну тощо;

б) атрибутивні, напр.: *“Яких тільки прокльонів не вигадано у Вавілоні на один лише цей випадок, зв'язаний із кіньми!”* (В. Земляк) тощо.

Подеколи виникають труднощі у визначенні частиномовного статусу розглядаваної лексеми, зокрема, коли вона входить до складу фразеологізованих сполук, приєднувальних конструкцій, функціонує як ускладнювальний компонент функтива складного речення, обіймає детермінантну позицію: *“Ну як вам сказати: кругла дірка, треба лізти наче в погрібець, хтось навіть зробив рівенькі земляні сходи. А тільки ж темно”* (В. Близнець); *“... причім про парубка її чомусь ані гадки не було, ніби то не сватати її прийшли за живого чоловіка, а тільки освідчити зайшли велику й грізну зміну в ставленні до неї решти світу ...”* (О. Забужко); *“Любити не означає намагатися змінити людину – просто треба приймати її, якою вона є. І тільки”* (Ю. Покальчук); *“Після матері лишилася стара скриня, дві-три дранки і латаний кожух. Та й тільки”* (М. Коцюбинський). Її лінгвістична природа трактується мовознавцями неоднозначно. К.Г. Городенська наголошує на тому, що досліджуване слово в згаданих позиціях – сполучник сурядності або підрядності [2], В.А. Чолкан кваліфікує його як частку-оператор актуалізаційно-комунікативної модальності [11], О.О. Стародумова – як акцентувальну частку, що не повністю перетворилася в сполучник [9]. На нашу думку, тільки в такому разі – сполучник партикулятивного типу, що формально зберігає ознаки кон'юнктива, а функціонально наближений до партикулятива, так званий проміжний транспозит, функціональний еквівалент частки.

Інші партикули, про які йшла мова, хоча й відзначаються нижчим рівнем продуктивності й експресивності, проте не позбавлені специфічних модально-прагматичних рис. Аналіз наявного в нашому розпорядженні фактичного матеріалу дає підстави стверджувати, що спільне для них видільне значення на модально-експресивному тлі отримує змістову та стилістичну спеціалізацію. Зауважимо характерні ознаки кількох з-поміж вирізнених часток. Так, лексема **лише** (**лиш**, **лишень**) функціонує як стилістичний варіант частки **тільки**, семантичне навантаження якого позначене меншою виразністю та категоричністю в обмеженні: “**Лиш** виведеш те слово із тої в’язі літер, а слово ж без коріння покотиться, втече” (Л. Костенко); “**І лиш** годинник холодно й спокійно рахує дні, розтрачені дарма” (В. Симоненко); “*А мене хто за розум учив, га? Коли мене **лиш** чим виділи, та тим били!*” (В. Стефаник).

Контрастивно-обмежувальна частка **хоч** (**хоча б**, **хоч би**), генеруючи модусне значення оцінки, що є невід’ємним компонентом її змісту, експлікує гранично можливі, іноді значно перебільшені, почасти виражені в кількісному відношенні межі, у яких виявляється те або те явище дійсності: “*Одначе це не спиняє нас від бажання розказати світові **хоч** частину тієї страшної правди, що жене нас по світах крізь нужду, холод і голод . . .*” (І. Багрянний); “*Панфена боялась і благала Фабіяна не залишати її саму **хоча б** до дев’яноста днів*” (В. Земляк); “*Боже мій! Боже мій! Коли б він **хоч** листа написав. **Хоч би** одного листа*” (У. Самчук). Синонімічне значення маніфестує трансльований з волітивної функції партикулятив **бодай**: “*Я хочу знайти **бодай** одну жінку, яка би потвердила, що кохання – це радість*” (М. Магіос); “*Смертним полишається єдине: **бодай** маленький надмір – У вірі, у звичках, у смаках, просто – в примхах*” (В. Стус).

Обмежувально-видільна сема партикули **хіба** (**хіба що**) вступає в контамінантні відношення з епітемічно-модальним значенням проблематичної достовірності: “*Так буває **хіба що** з якимись буддистами, йогами та відвідувачами всіляких новомодних психологічних тренінгів*” (І. Роздобудько); “*А про свою біду Грицько **хіба** міліції розповідав і карточку показував, що він інвалід*” (Г. Пагутяк).

Частка **навіть** пов’язана з виведенням на перший план інформації, що, з погляду мовця, є найціннішою. Як засіб інтенсифікації висловлювання **навіть** підкреслює інформативно-семантичну значущість компонента, що входить у сферу її дії, реалізуючи свій емоційно-оцінний потенціал на тлі таких конструкцій експресивного синтаксису, як вставні, парцельовані, сегментовані структури, лексичний повтор: “*Сумніви в можливості і **навіть** потребі зрівноважити “народ” і “мистецтво” вже на Першому з’їзді делікатно й непрямом висловили Ігор Костецький та Юрій Косач*” (С. Павличко); “*Коли замовкли стріли й одспівали весілля, а жінка пригнала до загороди вівці й корови, Іван був задоволений **навіть***” (М. Коцюбинський); “*Там було темно, **навіть** удень, і ми боялись гадюки*” (О. Довженко).

Стилістично марковані лексеми **собі**, **тобі**, що, утративши дійктичну функцію та словозмінні ознаки займенника, поповнили склад партикулятивів, посилюють образно-емоційний ефект від зображуваних контрастних явищ, дій, станів, привертаючи до них увагу співрозмовника, надають висловлюванню своєрідної інтимізації: “*Жили **собі** дід та баба*” (Нар. тв.); “*Сидимо **собі** та їдемо. Пани про своє говорять, а я сам **собі** про своє думаю*” (Б. Грінченко).

Особливості функціонування часток пов’язані, здебільшого, не з первинними їхніми значеннями, а з вторинними. Ідентифікувальні семи дозволяють розглядати партикулятив як системний варіант, а диференціальні – простежити його семантико-синтаксичну рухливість.

Отже, вказівні та видільні партикули, вступаючи в парадигматичні відношення з модальними частками та обіймаючи в їхній ієрархії периферійні позиції, характеризуються значними модально-експресивними потенціями, активізують й акумулюють у висловлюванні безліч імпліцитних значень, транслюючи додаткову інформацію, украй необхідну для конституювання модальної рамки речення.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Вихованець І.Р.* Теоретична морфологія української мови : Академічна граматики української мови / І. Вихованець, К. Городенська ; за ред. І. Вихованця. – К. : Унів. вид-во “Пульсари”, 2004. – 400 с.
2. *Городенська К.* Граматичний словник української мови : Сполучники / К. Городенська. – Херсон : Видавництво ХДУ, 2007. – 340 с.
3. *Доценко О.Л.* Семантико-прагматичний синтаксис : особливості вираження модальності : [монографія] / О.Л. Доценко – К. : Міленіум, 2006. – 226 с.
4. *Іванова Т.К.* Функции частиц Вот и Только в современном русском языке : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 “Русский язык” / Т.К. Иванова. – Благовещенск, 1970. – 19 с.
5. *Киселев И.А.* Частицы в современных восточнославянских языках : автореф. дисс. на соискание науч. степени докт. филол. наук / И.А. Киселев. – М. , 1977. – 41 с.
6. *Леденев Ю.И.* Вопросы изучения неполнозначных слов / Ю.И. Леденев. – Ставрополь : Типография издательства газеты “Ставропольская правда”, 1966. – 95 с. – (Материалы для словаря неполнозначных слов и их омонимов ; вып. 1).
7. *Мацько Л.І.* Стилїстика української мови : [підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів] / Л.І. Мацько, О.М. Сидоренко, О.М. Мацько ; за ред. проф. Л.І. Мацько. – К. : Вища школа, 2003. – 462 с.
8. *Николаева Т.М.* Семантика акцентного выделения / Т.М. Николаева. – [2-е изд.]. – М. : УРСС, 2004. – 104 с.
9. *Стародумова Е.А.* Акцентирующие частицы в современном русском языке : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 “Русский язык” / Е.А. Стародумова. – Л. , 1974. – 24 с.
10. Сучасна українська літературна мова : Морфологія / [Ковалик І.І., Матвіяс І.Г., Баранник Д.Х. та ін.] ; за заг. ред. І.К. Білодіда. – К. : Наукова думка, 1969. – 583 с.
11. *Чолкан В.А.* Речення з суб’єктивно-модальними формами в сучасній українській мові: дис. ... канд. філолог. наук : 10.02.01 / Чолкан Валентина Андріївна. – Чернівці, 2001. – 198 с.

*Светлана Педченко*

#### МОДАЛЬНО-ЭКСПРЕССИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ВЫДЕЛИТЕЛЬНЫХ И УКАЗАТЕЛЬНЫХ ПАРТИКУЛЯТИВОВ

В предлагаемой статье исследуется модально-экспрессивный потенциал указательных и выделительных частиц. Основное внимание уделено характеристике их семантических особенностей и функциональных возможностей как маркеров объективно- и субъективно-модальных значений.



*Ключевые слова: партикулятив, указательные частицы, выделительные частицы, модальность, субкатегориальные объективно-модальные значения, субкатегориальные субъективно-модальные значения.*

*Svitlana Pedchenko*

#### THE MODAL AND EXPRESSIVE POTENTIAL OF DENOTATIVE AND DISTINCTIVE PARTICULATIVES

The subject matter of the article is modal and expressive potential of the denotative and distinctive particles. The main attention was paid to their semantic peculiarities and functional abilities as a markers of objective and subjective modal meanings.

*Key words: particle, denotative and distinctive particles, modal meaning, subcategorical objective modal meaning, subcategorical subjective modal meaning.*

НОСЕНКО ІРИНА  
(Полтава)

## ВАЛЕНТНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ВІДНОСНИХ АД'ЕКТИВІВ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

*Ключові слова: лінгвістична валентність, сполучуваність, відносний ад'єктив, носій валентності, валентний партнер.*

Однією з провідних ознак лексичної системи мови є планомірне розташування і взаємний зв'язок між компонентами-лексемами, оскільки значення окремих слів існують у мові не ізольовано, а в тісній взаємодії із семантикою інших лексичних одиниць. Учені, які досліджують особливості таких зв'язків, послуговуються термінами «валентність», «сполучуваність» і «дистрибуція». Поняття валентності є ключовим у сучасній мовознавчій науці. У перекладі з латини *valentia* – сила, здатність утворювати зв'язки (в хімії – між хімічними елементами, у психології – між бажаннями й діями, у лінгвістиці – між словами в реченні та словосполученні). Учення про валентність дієслів було започатковане Л. Теньєром та А.В. де Гроотом у рамках тенденції розуміння синтаксису як науки про функції слів у реченні і спершу застосовувалося до опису поверхових синтаксичних зв'язків вербатива. На сьогодні проблема валентних потенцій лексичних одиниць набула надзвичайної актуальності, яка мотивується різними чинниками, передусім порушенням норм заповнення відкритих позицій при активних носіях валентності, що призводить до утворення деформованих і неповноцінних висловлювань. Питання сполучувальних властивостей лексем, їхніх валентних характеристик активно розроблялося й нині розробляється багатьма вченими-мовознавцями, зокрема К. Бюллером, Л. Теньєром, М. Степановою, С. Кацнельсоном, Н. Котеловою, К. Левковською, О. Касимовою, І. Вихованцем, М. Степаненком, К. Шульжуком, А. Загнітком та багатьма іншими. Незважаючи на підвищений інтерес до означеної проблеми досі залишається недостатньо висвітленим такий аспект, як валентні особливості слів різних лексико-граматичних розрядів, зокрема ад'єктивної лексики. На думку К. Левковської, слово, виступаючи в мові у вигляді цілісної одиниці, має два складники: 1) номінативно-комунікативну значущість та 2) граматичну валентність. Остання «обумовлена місцем цих одиниць у граматичній структурі мови», здатністю за допомогою певного оформлення виражати відповідні відношення до інших лексичних одиниць, що поєднуються з нею у мовленні [9, с.12-13]. Н. Котелова зазначає, що лексична сполучуваність слова – це здатність його вступати у зв'язки з іншими словами, «сукупність його лексичних валентностей» [8, с.15]. На думку К. Шульжука, валентність являє собою «здатність слова визначати кількість і якість залежних від нього словоформ, зумовлену його семантичними і граматичними властивостями» [14, с.398]. Отже, поняття валентності абстрактніше порівняно з поняттям сполучуваності. Валентність являє собою весь набір можливих реалізацій відношень певної

лексичної одиниці, а сполучуваність – «конкретну реалізацію валентності в мовленнєвій діяльності» [12, с.9], яка «зумовлюється комплексом ситуативно-прагматичних, комбінаторних завдань та умов» [6, с.270]. За переконанням О. Касимової, поняття валентності тісно пов'язане з позицією і функцією, разом вони творять «понятійний континуум», у якому переплетені їхні взаємодії. Валентність, наголошує ця дослідниця, не що інше, як «поєднувальна можливість мовних одиниць» [7, с.51]. Будь-яка лексема має здатність уживатися в певному контексті, вільно сполучатися з конкретним набором лексичних одиниць, які утворюють суму її оточень, тобто вияв валентних можливостей слова передбачає виокремлення кола лексичних одиниць, з якими воно може сполучатися. Зв'язки між лексичними партнерами завжди є нерівноправними, оскільки «у всіх частин мови насамперед слід розрізняти активну і пасивну валентність» [3, с.108]. Під активною валентністю розуміють наявність певної кількості відкритих позицій підпорядковального слова, які можуть заповнюватися підпорядкованими словами, а під пасивною – можливості приєднання валентного партнера до активного носія валентності. Умовно кажучи, активні носії здатні «притягувати» до себе своїх граматичних та семантичних партнерів. У той же час М. Панов указує на умовність і оборотність терміна «валентність»: «форма «бригаду» має незаповнену валентність, а саме дієслівну. Повинно бути дієслово при цій формі, так само як слово «хвалити» вимагає форми знахідного відмінка (заповнювальна валентність)» [10, с.132]. При розподілі ролей у синтагмі, на його думку, можна говорити про одиницю, що визначає позицію, та одиницю, обумовлену позицією. Необхідною умовою поєднання слів у реченні є семантична сумісність обох компонентів, детермінована фактами об'єктивної дійсності. Необхідною умовою сполучуваності слів є також граматична відповідність між ними. «Семантико-синтаксична валентність як системна семантично передбачувана сполучуваність слів перебуває в точці перетину синтаксису і лексичної семантики» [3, с.109]. Отже, детермінувальний та детермінований компонент сполучаються один з одним не довільно, цей процес жорстко регламентується їхніми граматичними та семантичними можливостями. Окремі вчені пов'язують валентність лише з дієсловом, яке в реченні «наче талановитий диригент оркестру», що «підбирає учасників і дає ролі кожному» [2, с.157]. Насправді сфера валентного аналізу значно ширша, «головною метою дослідження стає не тільки синтаксична сполучуваність, а й одержання відомостей про те, які ознаки слів зумовлюють їх здатність граматично й семантично сполучатися з іншими словами» [12, с.13]. Говорячи про лінгвістичну валентність, маємо на увазі насамперед здатність слова детермінувати кількість і якість залежних від нього словоформ. Аналіз валентних значень ґрунтується на системних можливостях ознакових лексем сполучатися з відповідною кількістю залежних, передбачених семантичною структурою конкретної лексеми.

Ономасіологічним значенням ад'єктива є якісність. У семантичній структурі прикметників вичленовуються дві основні семантичні групи: якісні та відносні ад'єктиви. Основою цього класифікаційного поділу є характер вираження ознаки. Якісні прикметники відтворюють природні властивості об'єктів навколишньої дійсності, що сприймаються невіддільно від суті самого предмета, відносні – виражають ознаку опосередковано, через відношення до іншого предмета, явища, дії, стану. Ця диференціація безпосередньо віддзеркалюється на синтагматичних властивостях прикметників, на їхній здатності поєднуватися з іншими словами. Своєю семантикою ад'єктиви зо-

рієнтовані на приіменну залежність. Абстрактна ознака може бути передана лише через конкретний предмет, вона є атрибутом цього предмета, а тому прикметник функціонує в мові тільки поряд з іменником. Іменник є носієм активної валентності й відкриває при собі позиції, що можуть заповнюватися прикметниками того чи того розряду залежно від семантичної та граматичної обумовленості. У синтаксичній групі «іменник + прикметник» перший є означуваним членом словосполучення, другий – означальним, «іменник виступає <...> в усіх можливих відмінкових формах, тоді як через відсутність незалежної словозміни первинна форма прикметника автоматично узгоджується з іменником» [5, с.7]. Ад'єктиви активно функціонують не лише у складі субстантивних словосполучень, вони здатні разом із залежними словами утворювати прикметникові конструкції. Так, якісні прикметники «для конкретизації свого значеннєвого плану, уточнення реалізованої ними ознаки вступають у зв'язки з залежними від них словами» [12, с.59]. На відміну від якісних відносні ад'єктиви виражають ознаку опосередковано, ця ознака відтворює властивості об'єкта дійсності за відношенням до інших предметів, характеристики, що виникли внаслідок дії самого предмета, пов'язані з ним, його розташуванням у просторі і часі, приналежністю кому-небудь або чому-небудь тощо. Як слушно зазначає М. Степаненко, «вони самостійно, без будь-яких поширювачів репрезентують свою семантику» [12, с.60].

У сучасній лінгвістиці не виформовано остаточної концепції щодо кількісного і якісного складу семантичних груп, які входять до розряду відносних прикметників. Деякі вчені — А. Грищенко [13, с.235], В. Горпинич [4, с.101-102], О. Безпояско [1, с.120-135] — виокремлюють такі групи означеної лексики: 1) власне відносні (зі значенням загальної відносності) прикметники: “І все це відгороджено невисоким *дощаним стояком*, щось ніби шинквасом, — на нього можна просто з тої вузесенької обори подавати до кімнати ну хоч би *вранішню каву*” (О. Забужко); 2) присвійні прикметники (позначають ознаку за приналежністю предмета особі чи тварині): “Вчора на *нашому кутку* виломили у *бабиному Остапишиному хлівчику* стіну і забрали козеня” (Г. Тютюнник); 3) порядкові прикметники (позначають ознаку за відношенням до кількості, місця об'єкта в ряді): “*Друга станція* звалася Ли – це два телеграфні стовпи, що підпирають один одного” (Г. Тютюнник). Власне відносні прикметники різноманітні за своїм складом. Вони можуть указувати: ознаку щодо матеріалу або речовини: “Щурики вилітають зі своїх нір у червоній *глиняній стіні* над нашими головами” (Г. Тютюнник), квалітативну ознаку (щодо розміру, об'єму, ваги, кількості): “А де згадка про автора *столітньої книги* з пожовклими рядками” (М. Хвильовий), локативну ознаку: “Кінь спотикався на корчах *лісової дороги*, урочиста *лісова осінь* нахилилась над загonom” (Ю. Яновський), ознаку за топонімічною приналежністю: “Теплий *одеський вітер* завивав у вухо” (Ю. Яновський), темпоральну ознаку: “А ранки цвітуть перламутром і падають *вранішні зорі* в туман дальнього бору” (М. Хвильовий), ознаку за функціональними особливостями: “На степу росте багато *їстівного зела*” (Ю. Яновський), ознаку зі значенням загальної ідентифікації: “11 липня 1956 року полковник юстиції Захарченко, вручаючи Оксані Мешко *реабілітаційне посвідчення*, з ноткою щирості сказав...” (В. Овсієнко), ознаку за відношенням до іншого предмета: “Липа на *хатньому причілку* – як парашут із зеленого шовку” (Є. Гуцало).

На думку І. Вихованця, присвійні прикметники перебувають у проміжній зоні сполучуваності, що базується на синтаксичних перетвореннях головних носіїв валент-

ності в реченні. У посесивних конструкціях поряд з іменниково-іменниковими сполученнями вживаються іменниково-прикметникові (до складу яких уходить посесивний ад'єктив). Особливістю таких конструкцій є наявність двох семантичних позицій: суб'єкта та об'єкта власності, напр.: “Не інакше як із гнізда випало <галчєня> : там повнісінько *воронячих гнізд*” (*гніздо ворони*); “Бджола пролетіла над Вовком, потім закружляла навколо *Степанової голови*” (*голова Степана*) (Є. Гуцало).

Відкриття синтаксичних позицій, що можуть заповнюватися уточнювальними залежними компонентами – явище дуже рідкісне для відносних прикметників. Якщо якісні ад'єктиви за рахунок поширювачів доповнюють власну семантику, переходять «із сфери відносної чи абсолютної синсемантиї у сферу автосемантиї» [12, с.59], то відносні такого уточнення просто не потребують через особливості свого плану змісту, покликаного «відтворювати формами ад'єктива позамовну дійсність» [1, с.99], напр.: “Тополі *це зелені*. ...ніби кожен листочок спалахнув із середини спокійним, негаснучим світлом, що схоже на болісний і *водночас радісний* усміх. Бурхливі їхні барви... такі *по-домашньому звичні та рідні*” (Є. Гуцало). Як бачимо, означувальні члени сприяють уточненню семантичної структури якісних прикметників, істотно доповнюють його. Активний валентнісний потенціал відносних ад'єктивів представлений обмеженою кількістю моделей. Доречно в цьому зв'язку навести розмірковування М. Прокоповича про те, що: «Дуже обмежені, одиничні і словосполучення з відносними прикметниками в ролі головного слова (мереживний у кисті рукав, росіянин по батьку, іншомовні за походженням слова)» [11, с. 233]. Важливою особливістю поєднання відносного прикметника з валентним партнером є неістотний із семантичного погляду вплив, який останній здійснює на носія валентності. Ад'єктивні словосполучення з відносним прикметником у ролі ознакового слова характеризуються факультативною сполучуваністю із залежними словами, вони автономно репрезентують свою семантику, залишаючи контекст інформативно достатнім без додаткових відтінків значення: “*Цвіт яблуневий капає на батькове лице, наче яблуні плачуть*” (Є. Гуцало).

М. Степаненко виокремлює три моделі синтаксичних конструкцій, що репрезентують активні валентні можливості власне відносних ад'єктивів (не беруться до уваги присвійні прикметники, які здатні утворювати ад'єктивні словосполучення тільки зрідка в поєднанні з прислівниками часу): 1) відносний ад'єктив + іменник у непрямому відмінку, напр.: “<...> побачиш <...> *дзеркальні поверхнею октаедри* космічно-гігантських сталагмітів, що громадаються на обрії” (О. Забужко); “Тигри. Страшне божество, *смугасте шкірою, а це смугастіше репутацією*” (І. Багрянний); 2) відносний ад'єктив + прийменник + іменник у непрямому відмінку, напр.: “<...> але для нашої *доби, хоч по суті й постхристиянської*, уже відрізано шлях до повороту назад” (О. Забужко); “*Це кіно було б в міру дидактичне й розважальне*, в ньому було б щонайменше пафосу і ностальгійних соплів” (С. Жадан); 3) відносний ад'єктив + прислівник, напр.: “Ткалич, усміхнувшись соковитими, *майже дитячими губами*, кивком голови привітався з буфетницею” (Є. Гуцало), “<...> батька, котрий одтрубив своїх *шість років це “сталінських”*, всенький вік ганяв <...> комплекс “повторника”; “<...> шістдесятирічний, *ще брежнєвського розливу*, професор” (О. Забужко); “Народилася Оксана в малоземельній хліборобській, *колись козацькій родині*” (В. Овсієнко); “Він козаків лікував на Запорозькій Січі, це в мене, сказати б, *іще запорозьке вміння*” (Є. Гуцало); “Переважає

більшість дійств має, отже, давнє, *ще дайбозьке* коріння” (В. Скуратівський). Рідкісним явищем є заповнення відкритих позицій при відносних прикметниках прислівником із підсилювальною або заперечною часткою, напр.: “<...> він купив тобі <...> барви червоного вина костюм, у якому ти вмент спалахнула *цілком уже заморською* вродою” (О. Забужко); “Йде помалу, бо, як сам каже, *ноги вже не козацькі* – болять од старості” (Г. Тютюнник). Залежних контекстних партнерів можуть також вимагати порядкові ад’єктиви, утворюючи такі синтаксичні моделі: 1) порядковий прикметник + прийменник + іменник, напр.: “*Перший за технологією спосіб* перенесення рисунка на тканину – із застосуванням копіювального паперу” (А. Чорноморець); 2) порядковий прикметник + прислівник, напр.: “<...> Розі, Маркова дружина, *сьомий рік поспіль* вчащає до психоаналітика” (О. Забужко).

Отже, валентність притаманна як опорному, так і залежному компонентам, вона обумовлена морфологічними та семантичними ознаками слова, це одна з його найважливіших функцій. Валентні можливості різних лексико-граматичних класів слів є неоднаковими. Для відносних ад’єктивів природним є входження до складу субстантивних словосполучень. Дуже рідко такі прикметники відкривають при собі вільні позиції, які б заповнювалися залежними словами. Відносний ад’єктив як носій валентності передбачає сполучення з певними валентними партнерами, найчастіше такими: іменники в непрямих відмінках, прийменниково-іменникові конструкції, прислівники (в єдності з частками). Характерною ознакою таких сполук слід уважати їхню факультативність, необов’язковість для цілісного розуміння змісту висловлювання, «розчинення» залежного елемента «в значеннєвому плані головного компонента» [12, с.60]. Причиною низької валентної активності відносних ад’єктивів є їхня обов’язкова предметна співвіднесеність; властивість передавати незмінну, сталу ознаку; їхній генетичний зв’язок зі словами, що позначають конкретні предмети, дії, обставини.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Граматика української мови. Морфологія: [підручник] / Безпояско О.К., Городенська К.Г., Русанівський В.М. – К. : Либідь, 1993. – 336 с.
2. *Вихованець І.Р.* Таїна слова / Іван Романович Вихованець. – К., 1990.
3. *Вихованець І.Р.* Частини мови в семантико-граматичному аспекті / АН України. Інститут мовознавства імені О.О. Потебні / Іван Романович Вихованець. – К. : Наукова думка, 1988. – 256 с.
4. *Горпинич В.О.* Морфологія української мови: [підручник для студентів вищих навчальних закладів] / Володимир Олександрович Горпинич. – К. : ВЦ «Академія», 2004. – 336 с. – (Альма-матер).
5. *Грищенко А.П.* Прикметник в українській мові / Арнольд Панасович Грищенко. – К. : Наукова думка, 1978. – 208 с.
6. *Загнітко А.П.* Теоретична граматика української мови: Морфологія / Анатолій Панасович Загнітко. – Донецьк, 1996. – 437 с.
7. *Касьмова О.П.* Позиция, функция и валентность как системные понятия. Т.1/ О.П. Касьмова: II Международные Бодуэновские чтения: Казанская лингвистическая школа: традиции и современность: Труды и материалы: В 2 т. [Под общ. ред. Галиуллина К.Р., Николаева Г.А.]. – Казань, 2003. – С. 49-51.
8. *Котелова Н.З.* Значение слова и его сочетаемость / Котелова Н.З. – Л. : Наука, 1975. – 164 с.
9. *Левковская К.А.* Теория слова, принципы ее построения и аспекты изучения лексического материала / Левковская К.А. – М. : Высшая школа, 1962. – 204 с.

10. *Панов М.В.* О парадигматике и синтагматике / М.В. Панов // Известия академии наук СССР. Серия литературы и языка. – Т. 39, №2. – М., 1980. – С.128-137.
11. *Прокопович Н.Н.* Словосочетание в современном русском литературном языке / Николай Николаевич Прокопович. – М.: Просвещение, 1966. – 399 с.
12. *Степаненко М.І.* Взаємодія формально-граматичної і семантичної валентності у структурі словосполучення та речення / Микола Іванович Степаненко. – К., 1997. – 216 с.
13. Украинская грамматика / [Русановский В.М., Жовтобрюх М.А., Городенская Е.Г., Грищенко А.А.]. – К., 1986.
14. *Шульжук К.Ф.* Синтаксис української мови [підручник для студентів вищих навчальних закладів] / Каленик Федорович Шульжук. – К. : ВЦ «Академія», 2004. – (Альма-матер).

*Ирина Носенко*

#### ВАЛЕНТНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ОТНОСИТЕЛЬНЫХ АДЪЕКТИВОВ В УКРАИНСКОМ ЯЗЫКЕ

В статье исследуются валентные особенности относительных адъективов в украинском языке. Особенное внимание уделено конструкциям, в которых имена прилагательные данной семантической группы являются носителями валентности. В исследовании представлены четыре модели синтаксических конструкций с относительным адъективом в качестве опорного компонента.

*Ключевые слова: лингвистическая валентность, соединяемость, относительный адъектив, носитель валентности, валентный партнер.*

*Iryna Nosenko*

#### VALENT POTENTIAL OF RELATIVE ADJECTIVES IN THE UKRAINIAN LANGUAGE

The article deals with the problem of searching of valency potentiality of relative adjectives in Ukrainian language. The main attention was paid to the construction with relative adjectives as a bearer of valency. Also four syntactic constructions with relative adjective as a main component were selected in the searching.

*Key words: lingual valency, combination, relative adjective, bearer of valency, valency partner.*

## РЕЦЕНЗІЇ

---

### ГОГОЛЬ І БУЛГАКОВ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ ТА «ДІАЛОГ МИТЦІВ»

*(Ніколенко О., Шарбенко Т. Столичний текст М. Гоголя та М. Булгакова [Текст]: монографія / Ніколенко О., Шарбенко Т. – Полтава: ТОВ «АСМІ», 2009. – 200 с.)*

Дослідження впливу Гоголя на творчість його сучасників і письменників наступних поколінь – важлива наукова проблема, яка до цього часу не знайшла повного висвітлення в літературознавстві. О.М. Ніколенко та Т.В. Шарбенко звернулися до однієї з важливих ланок у її вирішенні, а саме – до вивчення типологічних зв'язків між творами відомих письменників. Варто зазначити, що сама тема «Гоголь і Булгаков» неодноразово привертала увагу дослідників (М. Чудакової, В. Лакшина, М. Степанова, А. Алексєєвої, О. Кобзар, А. Дравич, М. Йованович), які зверталися до різних її аспектів. Наприклад, літературознавців приваблювала українська складова в художній свідомості та творчості Гоголя і Булгакова, яка досліджувалася досить ретельно. При цьому, незважаючи на величезну кількість праць, присвячених спадщині митців, сьогодні, як справедливо вказують автори монографії, немає спеціальних робіт, у яких би питання складного «діалогу» між їхніми творами розглядалося спеціально та ще й на матеріалі всієї їхньої спадщини.

Монографія О.М. Ніколенко та Т.В. Шарбенко «Столичний текст М.Гоголя та М.Булгакова», яка побачила світ напередодні знаменної дати – 200-річчя від дня народження М.В. Гоголя, заповнює лакуну, що утворилася в літературознавстві. Об'єктом свого дослідження науковці не випадково обрали «столичний текст» у творах письменників, адже столиці відіграли велику роль у їхньому житті, образи столиць знайшли яскраве втілення в їхніх творах, зокрема в циклі петербурзьких повістей Гоголя та московських повістях Булгакова. Окрім цього, мотивація вибору матеріалу дослідження обумовлена ще й тим, що саме хронотоп столиці став у творах письменників тією точкою перетину, у якій спостерігається найбільша близькість їхнього художнього світосприйняття, незважаючи на ту велику часову відстань, яка відділяє їхні життя. Як уже зазначалося, «столичний текст» може бути проаналізований на матеріалі всієї творчості письменників. Розуміючи складність цього завдання і неможливість його вирішення в одній роботі, автори монографії зосереджують увагу на порівнянні петербурзьких повістей Гоголя та московських повістей Булгакова, які типологічно споріднені між собою за об'єктом та способами зображення. «Столичний текст», на їхню думку, – це не просто мотив столиці чи образ столиці в зазначених творах, а й одна із центральних категорій, концепт художнього мислення у творчості митців, що виявляється на різних рівнях: тематики, проблематики, мотивної організації, сюжету, композиції, образної системи, жанрової структури тощо.

У рецензованому монографічному дослідженні важливу роль відіграє теоретичний розділ, присвячений проблемам наукового вивчення категорії «текст». Незважаючи на дискусійний, багатозначний характер даного поняття, воно міцно утвердилося в лінгвістиці, літературознавстві, культурології, філософії, мистецтвознавстві. У свій час ще



М.М. Бахтін у праці «Проблема тексту в лінгвістиці, філософії та інших гуманітарних науках» писав про такі спільні для різних дисциплін риси тексту, як знаковість, наявність суб'єкта (автора), здатність до відтворення (в системі знаків, системі мови), взаємозв'язок тексту й контексту, «вільне одкровення особистості», внутрішня логіка «ядра тексту». Як відомо, саме М.М. Бахтін звернув увагу на те, що між текстами може виникати складна взаємодія – своєрідний «діалог». Ці та інші думки відомого літературознавця мають безпосереднє відношення до тематики, обраної О.М. Ніколенко та Т.В. Шарбенко, оскільки в центрі їхньої уваги – проблема діалогу, що здійснюється через віки.

У теоретичному розділі детально проаналізовані різні точки зору на поняття «текст», що знайшли розвиток у працях вітчизняних та зарубіжних літературознавців. При цьому особлива роль у вирішенні проблем, пов'язаних з теорією тексту, відводиться роботам Ю.М. Лотмана, Ю. Крістевої, Ж. Дерріди, Р. Барта та інших. До положень, що мають методологічне значення для даної роботи, слід віднести думки Ю.М. Лотмана про системність тексту, про його здатність до нарощування смислів і розпаду на складну конструкцію підсистем, про його структурність та ієрархічність (що дозволяє розкласти текст на підтексти), про закодованість, що передбачає реконструювання коду. Теорія тексту розроблялася у таких працях дослідника, як «Структура художнього тексту», «Текст у тексті» та багатьох інших. Зокрема, серед функцій тексту він виокремлював не лише функції «єдності змісту» та «єдності вираження», а й функцію «творення нових смислів», підкреслюючи зв'язок будь якого тексту з контекстом. Учений підкреслював, що текст не існує сам по собі, що він завжди включений у певний контекст, а тому сприйняття тексту, відірваного від його позатекстового «фону», неможливе. Автори монографії підтверджують думку про те, що контекст допомагає встановити семантичні, функціональні й типологічні особливості тексту, а також дозволяє розглядати рух тексту «по вертикалі» (як типологічні утворення текстів) і по горизонталі (у культурному часі й просторі).

Об'єктом аналізу у теоретичному розділі є не лише теорія текстуальності, контекстуальності, а й інтертекстуальності, розробку якої розпочала французька дослідниця Ю. Крістева, яка відчула на собі сильний вплив праць М.М.Бахтіна. Теорія інтертекстуальності утвердила визнання зв'язків між текстами, які можуть утворювати різні смисли. Справедливою є думка О.М. Ніколенко та Т.В. Шарбенко про те, що поняття «текст», «контекст», «інтертекст» потребує подальшої розробки в теоретичному та історико-літературному аспектах. Про справедливості такого висновку свідчить хоча б той факт, що в сучасних словниках, не кажучи вже про ті, які були видані декілька років або десятиліть тому, як правило, дається лише лінгвістичне визначення поняття «контекст» і відсутнє його літературознавче витлумачення.

Основна частина монографії присвячена власне «столичному тексту» у повістях Гоголя і Булгакова. Автори книги концентрують увагу на таких ключових для обох авторів темах, мотивах, проблемах, як зображення «маленької людини», тема чиновництва, мотив творчості, образ творця та інших. Порівняння творів проводяться не лише на рівні схожих сюжетних колізій, а й на рівні прийомів художнього зображення, характерних поетикальних особливостей. Зокрема, аналізуються деталі предметного світу, роль метонімії, міфопоетичних структур тощо. Здійснюючи порівняльний аналіз, О.М. Ніколенко та Т.В. Шарбенко підкреслюють функції тих чи інших компонентів тексту. Наприклад, у повістях Гоголя і Булгакова предметна деталь виконує важливу функцію характеристики персонажа, підкреслює домінування в житті героїв матеріальних інтересів над духовни-

ми. Утім не можна не погодитися з висновками дослідників, які вважають, що в повістях Булгакова предметна деталь виконує ще одну функцію – підкреслює контраст між старими та новими порядками в країні. Використовуючи такий контраст, автор дає зрозуміти, що світ не став кращим після революційних перетворень. Отже, напрашується висновок про те, що в рецензованій книзі в типологічному аспекті вперше простежується еволюція образу міста у творах Гоголя («Невський проспект», «Записки сумасшедшего», «Нос», «Портрет», «Шинель», «Повесть о капитане Копейкине») та сатиричних повістях Булгакова («Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце», «Похождения Чичикова»).

Об'єктом типологічних зіставлень у монографії є також образи «маленьких чиновників» – гоголівських персонажів Акакія Акакійовича Башмачкіна («Шинель»), Поприщина («Записки сумасшедшего») та Короткова, героя повісті Булгакова «Дьяволиада». Проводячи паралелі між цими текстами, дослідники вказують на своєрідність інтерпретації в кожному з них таких близьких, а точніше спільних, тем, мотивів і прийомів, як мотив божевілья, тема чиновництва, смерті, роль фантастики, гротеску, символіки.

Цікавим і змістовним є розділ, присвячений мотиву творчості і образу творця в творах Гоголя і Булгакова. У Гоголя мотиви творчості знайшли найбільш яскраве вираження в повістях «Невський проспект» і «Портрет». У цих творах центральними образами є образи художників. Навколишня дійсність дається тут у сприйнятті не лише автора, а й творчих особистостей – художників Піскарьова і Чарткова. У повістях Булгакова немає таких цілісних образів художників, які можна було б порівняти, поставити в один ряд з гоголівськими персонажами. Але, як відомо, тема творчості є однією з ключових у прозі письменника, вона не могла не знайти відбиток і в його повістях. Автори монографії порівнюють героя-літератора з повісті Булгакова «Похождения Чичикова» з образом Чарткова з повісті Гоголя «Портрет». Слід визнати, що таке порівняння доречне, адже обидва персонажі проходять через духовні випробування, але, на відміну від Чарткова, булгаковський герой витримав випробування грошима, владою, славою і залишився вірним служінню мистецтву.

В останньому розділі монографії аналізується і порівнюється жанрова природа творів Гоголя та Булгакова, підкреслюється новаторський характер художніх відкриттів письменників, кожен з яких враховував досвід попередників і водночас прокладав нові шляхи в розвитку жанру повісті. Художня структура створених ними повістей характеризується ускладненістю, поєднанням побутових подробиць, реалістичних елементів з елементами фантастики.

Рецензована монографія О.М. Ніколенко та Т.В. Шарбенко містить цінну інформацію теоретичного та історико-літературного характеру. У ній уперше вичерпно і системно проаналізований «столичний текст» у повістях Гоголя і Булгакова, простежується типологія сюжетів, мотивів, образів, прийомів, жанрового змісту, жанрових структур у творах письменників. Акцент на особливостях поетики повістей Гоголя і Булгакова, аналітичний характер висновків і спостережень також належать до достоїнств книги, яка стане у нагоді не лише науковцям, студентам і аспірантам, а й усім, хто цікавиться проблемами розвитку сучасного літературознавства.

ВАЛЕНТИНА МАЦАПУРА  
доктор філол. наук, професор

## ЛЕКСИКОГРАФІЧНИЙ ОПИС ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКИХ ЛЕКСИЧНИХ НОВОТВОРІВ

*(Адах Н.А. Авторські лексичні новотвори Василя Барки:  
(семантико-дериваційний та лексикографічний аспекти) / За  
ред. Г.М.Вокальчук. – Рівне: Видавництво Олега Зеня, 2007.  
– 136 с.)*

Поетичне мовлення є життєдайним джерелом появи різноманітних мовних інновацій, зокрібно індивідуально-авторських лексичних новотворів, без яких важко, ба навіть неможливо уявити сучасну поезію. Сміливим експериментатором у царині оригінальної окаяональної номінації є видатний представник еміграційної поезії Василь Барка. Для його поетичної манери характерне поєднання деяких рис символізму та бароко, своєрідне використання релігійних мотивів. Прагнення гармонізувати взаємини людини та природи, людини та Всесвіту – домінанта літературних і мовно-естетичних шукань автора. Василь Барка глибоко вивчав скарби української народнопоетичної творчості, художній досвід Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, Івана Франка, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника. Поетові вдалося, як зазначає І.Фізер, “синтезувати або творчо перетопити великі традиції європейської поезії, зокрема символізму, з українською літературною традицією”. Неповторний майстер слова Василь Барка не просто експериментував у поезії, а, як справедливо зауважує Соломія Павличко, “ламав звичну поетичну мову і нагромаджував неологізми”, що стали справжніми перлами для українського поетичного лексикону.

Сучасна письменницька (авторська) лексикографія є порівняно молодого наукою. Довгий час авторські лексичні новотвори залишалися поза увагою дослідників. Поодинокими працями такого типу є словники неологізмів П.Тичини і М.Рильського (Г.Колесник, 1971, 1975), “Словник поетичної мови Василя Стуса: рідковживані слова та індивідуально-авторські новотвори” (Л.Оліфіренко, 2003), “Короткий словник авторських неологізмів в українській поезії ХХ століття” (Г.Вокальчук, 2004), “Словник лексичних новотворів Михайля Семенка” (Г.Вокальчук, 2006). Про лексикографічні праці Галини Вокальчук скажемо окремо. У них висвітлено актуальні проблеми сучасної теорії окаяональності, дано вичерпну інформацію про лінгвістичну природу індивідуально-авторського слова, проаналізовано основні етапи в історії дослідження неологічної лексики в українському мовознавстві, визначено теоретичні засади лексикографічного опису розглядуваного типу слів, укладено короткий словник лексичних новотворів поетів ХХ століття (уважаємо, що означення короткий можна зняти, оскільки перед нами фундаментальна лексикографічна праця). Щодо теоретичної частини книги, то її скомпоновано досить удало. Особливу увагу, як і слід було очікувати, приділено новим словам, або лексичним одиницям, які не є загальноживаними, проте вони можуть поповнити цей розряд. Галина Миколаївна дотримується того погляду, що при аналізі розглядуваних слів необхідно враховувати таку ієрархію: 1) уходження або не-входження їх до мови чи мовлення; 2) зумисне чи стихійне створення їх у мовленні; 3) сфера вживання їх у мовленнєвому просторі; 4) відповідність/невідповідність словотвірній системі мови; 5) ступінь стандартності новотворів. Зважаючи на цю ієрархію, вона диференціює всі слова на неологізми (факти мови) та окаяоналізми (факти мовлення). Останні, як відомо,

іменують по-різному: “авторські неологізми”, “індивідуально-авторські новотвори”, “оказіональні слова”, “лексичні новотвори”, “лексичні інновації”, “неолексеми”. Дослідниця пропонує своє витлумачення авторського неологізму, розуміючи під ним “мовленнєве утворення системного й асистемного характеру, що виникло в процесі індивідуального творчого акту як результат свідомого порушення автором мовної норми”. При цьому вона зважає на те, що okazіональні слова необхідно кваліфікувати з урахуванням таких засад: 1) будь-який лексичний новотвір проходить стадію okazіональності; 2) вирішальну роль у введенні новотвору до лексичної системи відіграють екстра- й інтралінгвальні чинники; 3) авторські інновації поповнюють резервний склад слів; 4) лексичним новотворам не властива відтворюваність; 5) авторські інновації, які регулярно актуалізуються у процесі мовлення, стають узуальними одиницями; 6) дериваційні особливості okazіональних слів не перешкоджають засвоєнню їх лексичною системою мови; 7) поява авторських інновацій у художньому контексті має бути виправданою. Концепція, яку обґрунтувала Галина Вокальчук (ясна річ, беручи до уваги висновки своїх попередників), науково виважена й оригінальна. Оригінальність її полягає хоча б у тому, що вона базується на чітких критеріях, за допомогою яких послідовно розмежовуються загальноприйняті неологізми й okazіоналізми, okazіоналізми і потенційні слова.

Концепцію Галини Вокальчук творчо продовжила Наталія Адах, яка українське словництво поповнила ще однією цінною й оригінальною працею – “Словником авторських лексичних новотворів Василя Барки”. Новизна й актуальність її безперечна, оскільки подібних досліджень поетичного доробку одного з представників української еміграційної поезії Василя Барки в українському мовознавстві немає. Позитивним є те, що укладачка “Словника...” детально опрацювала теоретичні засади лексикографічного опису авторських неологізмів: визначила основні вимоги до фіксації реєстрового слова, дібрала до нього відповідний ілюстративний матеріал, подала необхідний граматичний коментар.

Особливої уваги заслуговує ретельно опрацьована система ремарок, за допомогою якої подано додаткову інформацію, що сприяє, зокрема, з’ясуванню значення новотвору: **Хрисоскол**, ім., ч.р. <від *хрисо* – фонет. модиф. узуального *хризо*... (від грец. χρυσοζ – золото) – у складних словах відповідає поняттям “золотий колір”, “золотий відтінок” [СІС-75: 733] + *сколотити* ?>, *Для ікони, мов з яринок, сповна, / в пензель сипчато від скиби, – / мреться: хрисоскол! що і апостол / на хітоні мав, любивши.* (ВБар7:180# 1966).

Крім того, до словника ввійшли неолексеми, які Василь Барка використовує в різних контекстах, що допомагає простежити частотність уживання інновацій. Так, до новотвору *крилля* Наталія Адах подає 13 контекстів. Велику інформативну вагу мають словникові статті, у яких новотвір Василя Барки порівнюється з його ж інноваціями (подібними за структурою чи семантикою) або ж з інноваціями інших авторів, як-от: **Оркестритися**, дієсл., *А буття / оркестриться владичними громами...* (ВБар9:137 # 1944); *В руїні смертний спокій, / а річка, як пресвітла з’ява, /.../ аж плеском гомонить до нас, / оркестриться в ласкавім тоні.* (ВБар1:63 # 1945); пор.: **Зоркестрити**; **Кара-злива**, ім., ж.р., *...коли в красу-срібноколірність, сховують злобу нечестиву / і поклянуться: вікнами домів’я, / і кликнуть грім і кару-пиву, що добрі!* (ВБар1:80 # 1945); пор. у С.Черкасенка **кара-грим**: *вдарить грізно кара-грим!..* (СЧ:274) [цит. за: КСАН-04: 241]; **Громів’я**, ім., с.р., збірн., *...бо чути - забиває цвяхи / громів’я крізь сусідню тьму* (ВБар1:150 # 1948); див.: **Глибочезник**; пор. у І.Драча **громов’я**: *І я питаю – чом ви мовчите, / Коли я вам підняв таке громов’я...* (Драч1:217 #1972) [цит. за: КСАН-04.173]; пор.: **Громовиння**.

Користувач може також знайти інновації, до яких у мові існують і узуальні відповідники, напр.: *Дзеркалитися*, дієсл., *А буде, в воскресінні з трун життя, / земля дзеркалитись як істит...* (ВБар1:142 # 1948); пор. з узуальним *дзеркалити*; *Знаходинка*, ім., ж.р., *З піску, від сплесків, іскрять /вуглинка в живих кострах; /зоставлять, збігаючи в глибінь – /вдзеркалений плин! чайнки, полюбять: / краса його щедрістю добра, / знаходинки вродять.* (ВБар2:247 # 1982); пор. з узуальним *знахідка* [ВРС:251].

Наталія Адах акцентує увагу на деяких складних випадках лексикографічного опису новотворів Василя Барки. У процесі опрацювання багатого фактажу (понад 1300 одиниць) вона активно використовувала загальномовні словники не лише останніх років видання, а й раритетну на сьогодні працю Дмитра Яворницького (Катеринослав, 1920), що є своєрідним доповненням до “Словаря української мови” Бориса Грінченка, та інші лексикографічні джерела. Звірений за багатьма словниками відповідний лексичний матеріал дає підстави не сумніватися в науковій достовірності ретельно виконаного дослідження. За допомогою “Словника...” ми можемо простежити певні закономірності у створенні поетом індивідуально-авторських номінацій. Характерною ознакою ідіостилю Василя Барки є творення складних і складених номінацій із компонентами, що позначають колір чи його відтінок (*зеленавник, зеленизна, зеленоводність, зеленозубий, зеленокрилий, зеленолазурний, зеленолонь, зеленостебло, зеленотравий, зеленоцвітний, зеленошумний* та ін.), частину тіла істоти (*багрянокрилля, сизокрило, білокрилля, білокрильниця, блакитнокрильний, сірокрильний, зеленокрилий, вогнекрилля, крильність, крилля, крильня, пеклокрилець* та ін.), почуття / емоції (*зловпертий, зловред(а), злокровка, злопоклонець, злопомста, злопротивник, злотокоштовний, злототінний*) та ін.

У творенні великої кількості складних за структурою новотворів Василя Барки беруть участь компоненти зі значенням ‘явище природи’, що є традиційними для українського поетичного лексикону: *вогнекрилля, вогнерукий, вогнефлейтий, вогнитися, огнев'я, огневитися, огневичник, огнелиций, огненебесник, огненнокров'я, огненноперий, огнеокий, огнеоружний, огнерукий, огонь-ясноцвіт* та ін.

Ці та інші лінгвістичні спостереження Наталії Адах, викладені в окремих параграфах, суттєво доповнюють власне словник новотворів Василя Барки, розкривають перед читачем особливості творчої манери письма автора, специфіку його світобачення та осмислення митцем української мовної картини світу.

Як засвідчує багатий фактичний матеріал словника, плідна й оригінальна словотворчість Василя Барки значною мірою збагатила український поетичний лексикон ХХ століття. Ретельно виконаний Наталією Адах лексикографічний опис одиниць okazional'noї номінації видатного поета переконливо демонструє невичерпні словотвірні можливості нашої мови, її здатність відбивати найтонші й водночас найсуттєвіші риси українського менталітету.

Пропонована широкому загалові праця Наталії Адах, без сумніву, стане об'єктом особливого зацікавлення сучасних лексикографів, лексикологів, дериватологів, її доцільно використовувати на заняттях із сучасної української мови у вищій та загальноосвітній школі; не залишаться байдужими до неї і всі поціновувачі й оберігачі неповторного українського поетичного слова.

МИКОЛА СТЕПАНЕНКО,  
доктор філологічних наук, професор,

НІНА СТЕПАНЕНКО,  
кандидат філологічних наук, доцент

## **НАШІ АВТОРИ**

---

---

**Білка Олена Леонідівна** – аспірант кафедри філологічних дисциплін Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка

**Брайко Юлія Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філологічних дисциплін Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка

**Валюх Зоя Орестівна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри філологічних дисциплін Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка

**Дереза Людмила Василівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка

**Дорошенко Лариса Володимирівна** – старший викладач кафедри журналістики Полтавського інституту економіки і права.

**Зелік Оксана Андріївна** – аспірант кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова

**Зуєнко Марина Олексіївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка

**Кобзар Олена Іванівна** – докторант кафедри філології Національного університету «Кисво-Могилянська академія»

**Конєва Тетяна Михайлівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка

**Корєва Людмила Михайлівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального та слов'янського мовознавства Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка

**Кушнірова Тетяна Віталіївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка

**Марченко Наталія Григорівна** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри журналістики Полтавського інституту економіки і права

**Мацапура Валентина Іванівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка

**Наєнко Михайло Кузьмович** – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури і компаративістики Київського національного університету імені Т.Г.Шевченка

**Наєнко Зінаїда Андріївна** – вчитель ЗОШ № 196 м. Києва

**Ніколенко Ольга Миколаївна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка

**Носенко Ірина Юрївна** – аспірант кафедри української мови Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка

**Орлова Ольга Василівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка

**Педченко Світлана Олександрівна** – аспірант кафедри української мови Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка

**Пірошенко Світлана Юрївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та культурології Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

**Степаненко Микола Іванович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови, ректор Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка

**Степаненко Ніна Степанівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філологічних дисциплін Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка

**Степаненко Ярослав Миколайович** – кандидат філологічних наук, викладач кафедри англійської філології Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова

***Тарасова Наталія Іванівна*** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка

***Тулиця Олександр Юрійович*** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філологічних дисциплін Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка

***Фісак Ірина Володимирівна*** – аспірант кафедри зарубіжної літератури Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка

***Чеботарьова Анастасія Миколаївна*** – аспірант кафедри зарубіжної літератури Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка



---

---

# ЗМІСТ

## *ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО*

*Ольга Ніколенко*

ЕПІЧНИЙ ПОГЛЯД М. ГОГОЛЯ В ПОВІСТІ «ТАРАС БУЛЬБА».....3

*Зинаида Наенко, Михаил Наенко*

«ТЕНИ ЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ»

М. КОЦЮБИНСКОГО И С. ПАРАДЖАНОВА:

ЛИТЕРАТУРНАЯ ОСНОВА

И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ВЕРСИЯ.....10

*Людмила Дереза*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПРИНЦИПІВ НАРОДНОЇ КАЗКИ

У «ВЕЧЕРАХ НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ» М.В. ГОГОЛЯ .....17

*Олена Кобзар*

ПОЕТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ

«МІЩАНСЬКОЇ ТРАГЕДІЇ» «МАРІЯ МАГДАЛИНА».....23

*Ольга Орлова*

СПРИЙНЯТТЯ ПОВЕДІНКОВОЇ ОРІЄНТАЦІЇ

ГЕРОЇВ ОПОВІДАННЯ В. КОРОЛЕНКА «ЧЕРКЕС».....31

*Тетяна Конєва, Наталія Тарасова*

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ М. ГОРЬКОГО НА ПОЛТАВЩИНІ.....36

*Марина Зуєнко*

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ЛІРИКИ БОРИСА ЧИЧИБАБІНА.....45

*Наталія Марченко, Лариса Дорошенко*

ТРАДИЦІЇ Л.М. ТОЛСТОГО У ТВОРЧОСТІ ЛЕОНІДА БРАЗОВА.....50

<i>Людмила Корнєва</i>	
ПРО ДЕЯКІ ТИПОЛОГІЧНІ РИСИ УКРАЇНСЬКОГО АНЕКДОТУ.....	55
<i>Тетяна Кушнірова</i>	
МОТИВ НОСТАЛЬГІ У РОМАНІ	
М. ПРУСТА «НА СВАННОВУ СТОРОНУ».....	62
<i>Світлана Пірошенко</i>	
ОБРАЗНЕ ВТІЛЕННЯ ПРИРОДНИХ	
ЦИКЛІВ У ЛІРИЦІ ІНОКЕНТІЯ АННЕНСЬКОГО.....	67
<i>Оксана Зелік</i>	
ПАНТЕЛЕЙМОН КУЛІШ У КРИТИЧНІЙ	
РЕЦЕПЦІЇ МИХАЙЛА МОГИЛЯНСЬКОГО .....	72
<i>Анастасія Чеботарьова</i>	
ЦИКЛ «ВОРОНЕЖСКИЕ ТЕТРАДИ» ЙОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА.....	79
<i>Ірина Фісак</i>	
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ	
«ВИБРАНИХ МІСЦЬ ІЗ ЛИСТУВАННЯ З ДРУЗЬЯМИ» М.В. ГОГОЛЯ.....	86

## **МОВОЗНАВСТВО**

<i>Зоя Валюх</i>	
ВІДТОПОНІМНІ ПРИКМЕТНИКИ В ІСТОРІЇ	
СЛОВОТВІРНОЇ СИСТЕМИ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ.....	92
<i>Олександр Тупиця</i>	
ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ПОЕТИЧНОЇ КАРТИНИ СВІТУ.....	98
<i>Ярослав Степаненко</i>	
СЕМАНТИКО-СИНТАКСИЧНА	
СТРУКТУРА РЕЧЕНЬ З АКУЗАТИВНИМ ОБ'ЄКТОМ.....	105
<i>Юлія Браїлко</i>	
СЕМАНТИЧНА СПЕЦИФІКА ОНІМІВ.....	111

<i>Олена Білка</i>	
ФУНКЦІЇ НАУКОВОЇ МЕТАФОРИ У БІОЛОГІЧНІЙ ГАЛУЗІ.....	117
<i>Світлана Педченко</i>	
МОДАЛЬНО-ЕКСПРЕСИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ВИДІЛЬНИХ ТА ВКАЗІВНИХ ПАРТИКУЛЯТИВІВ.....	122
<i>Ірина Носенко</i>	
ВАЛЕНТНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ВІДНОСНИХ АД'ЄКТИВІВ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ.....	130

### ***РЕЦЕНЗІЇ***

<i>Валентина Мацапура</i>	
ГОГОЛЬ І БУЛГАКОВ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ ТА «ДІАЛОГ МИТЦІВ».....	136
<i>Микола Степаненко, Ніна Степаненко</i>	
ЛЕКСИКОГРАФІЧНИЙ ОПИС ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКИХ ЛЕКСИЧНИХ НОВОТВОРІВ.....	139

### **ВИСОКОПОВАЖАНІ АВТОРИ!**

„Філологічні науки. Збірник наукових праць Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка” рішенням Президії ВАК України включено до переліку наукових видань України, у яких можуть друкуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів докторів і кандидатів відповідних наук.

Редакційна колегія періодичного видання пропонує вашій увазі такі вимоги до змісту й оформлення наукових робіт відповідно до останніх вимог ВАК України та загальноприйнятих міжнародних стандартів.

#### ***Структура статті:***

**ВСТУП.** Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок з наступними дослідженнями та публікаціями, а також із важливими практичними завданнями. Автор повинен виокремити із проблеми ту частину, яку він досліджує безпосередньо, і довести її актуальність. Обов'язкові посилання на використану літературу.

**ПОСТАНОВКА ЗАВДАННЯ** з формулюванням цілей і методів дослідження проблеми, що розглядається.

**РЕЗУЛЬТАТИ.** Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням одержаних наукових результатів.

**ВИСНОВКИ.** Наукова новизна, теоретичне і практичне значення, можливе впровадження, перспективи наукових розробок у цьому напрямку.

Слова „Вступ”, „Висновки” тощо писати не треба.

Перед назвою статті, яка друкується великими буквами, праворуч указується ім'я і прізвище автора (авторів) і в дужках назва міста, після назви – ключові слова (українською мовою), в кінці статті подається резюме (англійською і російською мовами), наприклад:

**ЗІНАЇДА МОСКАЛЕНКО**

(Полтава)

**КРАЄЗНАВЧІ АСПЕКТИ КОРОЛЕНКОЗНАВСТВА**

Ключові слова (укр. м.)

Текст статті (укр. м.)

Література

Ім'я та прізвище автора, назва статті (рос. м.)

Резюме (рос. м.)

Ключові слова (рос. м.)

Ім'я та прізвище автора, назва статті (англ. м.)

Резюме (англ. м.)

Ключові слова (англ. м.)

**Обсяг статті** до 20 000 друкованих знаків (0,5 авт. арк.).

**Обсяг резюме** – 250-300 друкованих знаків, ключових слів – 5-7.

Графічні об'єкти чи малюнки, що використані в статті, додатково подаються у вигляді окремих файлів у форматі РСХ, ВМР (розподільна здатність 300 dpi).

Використана в статті література (першоджерела) вказується після тексту статті, розміщується обов'язково в алфавітному порядку й оформлюється згідно із сучасними вимогами ВАК України. Слово "література" друкується посередині великими буквами.

Цитати з наукових видань подаються українською мовою, з художніх творів – українською мовою або мовою оригіналу.

Посилання на першоджерела містять у квадратних дужках, де вказується арабською цифрою номер першоджерела (цитованої праці), який відповідає номеру в списку використаної літератури, і сторінка (обов'язкова при цитуванні), наприклад: [2, с.135]. Декілька першоджерел в одному посиланні відокремлюються крапкою з комою, наприклад: [1, с.5; 7, с.127] або [1; 2; 9].

Література іноземною мовою вказується після українських і російських першоджерел з усіма вихідними даними (автор, назва статті, де надрукована, місце та рік видання, сторінки тощо).

У списку літератури повинні бути тільки першоджерела, на які є посилання в статті. Якщо посилань немає, список літератури не потрібний. Стаття повинна бути набрана в текстовому редакторі Microsoft Word без автоматичного і ручного розподілу переносів (на новій дискеті):

Гарнітура – Times New Roman;  
кегель – 14 пт;  
міжрядковий інтервал – полуторний;  
формат – А4;  
береги: верхній, нижній, правий – 2 см, лівий – 3 см;  
сторінки нумерувати, кількість рядків на сторінці – до 30.

До дискети формату 3,5" додається:

- роздрукований варіант статті;
- рішення відповідної кафедри про рекомендацію статті до друку;
- рецензія фахівця (доктора чи кандидата наук), завірена підписом;
- копія документу про оплату.

При недотриманні формальних вимог статті не розглядаються. У разі неякісного запису на дискеті статті також відхиляються. Роздрук статей і дискети не повертаються.

На окремій сторінці подаються дані про автора: науковий ступінь і вчене звання, посада, місце роботи, адреса, службовий та домашній номери телефону, наприклад:

**Москаленко Зінаїда Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка, адреса, телефони.

Рукописи підлягають додатковому редакційному рецензуванню. Редколегія може відхилити статті і повертати авторам статті для доопрацювання, якщо вони за змістом не відповідають сучасним вимогам.

Вартість однієї сторінки статті в оригіналі – 20 грн.

Полтавський державний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

**ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ**

**ЗБІРНИК**

**НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

**Випуск 1**

Редактор *Л.Л. Безобразова*

Художньо-технічний редактор *О.М. Болюх*

Коректори *Ю.І. Браїлко, О.Ю.Тупиця*

Комп'ютерна верстка *С.В. Боклага, ВВ Колісника*

---

Здано до друку 9.09.09 р.. Формат 70X100/16. Папір офсетний. Друк офсетний.

Ум. - друк. арк. 10. Ум фарбо - відб. 19,8. Обл. вид. арк. 13. Тираж 300 прим. Зам. № 30

---

Видавець ПП Шевченко Р.В.

Свідоцтво серія ДК № 1139 від 04.12.2002 р.

36000, Полтава, вул. Остроградського, 2, тел. (0532) 502-708