

Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА)
Університет Яна Кохановського в Кельцах (ПОЛЬЩА)

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (UKRAINE)
Jan Kochanowski University in Kielce (POLAND)

ISSN 2307-1222

STUDIA METHODOLOGICA

Випуск 44, літо 2017 року
Заснований 1993 року

Issue 44, Summer 2017
Founded in 1993

Тернопіль-Кельце / Ternopil-Kielce
2017

STUDIA METHODOLOGICA

ISSN 2307-1222

EDITORS-IN-CHIEF

Prof. Dr. OKSANA LABASHCHUK Department of Theory and Methods of the Ukrainian and World literature, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (UKRAINE)

Prof. Dr. OLEG LESZCZAK Institute of Foreign Philology Jan Kochanowski University in Kielce (POLAND)

EXECUTIVE EDITOR

Dr. YURY ZAVADSKY Krok Publishers, Ternopil (UKRAINE)

EDITORIAL BOARD:

Prof. Dr. LYUBOV STRUHANETS Head of the Department of the Ukrainian Language and Methods of Teaching, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (UKRAINE)

Prof. Dr. NATALIYA POPLAVSKA Head of the Department of Journalism, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (UKRAINE)

Prof. Dr. OLHA KUTSA Department of Theory and Methods of the Ukrainian and World literature, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (UKRAINE)

Prof. Dr. MYKOLA TKACHUK Head of Department of Theory and Methods of the Ukrainian and World literature, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (UKRAINE)

Prof. Dr. JANUSZ DETKA Jan Kochanowski University in Kielce (POLAND)

Prof. Dr. MAREK RUSZKOWSKI Jan Kochanowski University in Kielce (POLAND)

Prof. Dr. ELEONORA LASSAN Vilnius University (LITHUANIA)

Prof. Dr. VLADIMIR ZAIKA Department of Russian Language, Yaroslav Mudryi State University of Novgorod (RUSSIA)

Prof. Dr. ALEKSANDR GLOTOV Department of Literary and Language Theory, Ostroh Academy (UKRAINE)

Prof. Dr. MILOSAV CHARKICH Serbian Academy of Sciences and Arts (SERBIA)

Dr RYSZARD STEFAŃSKI Jan Kochanowski University in Kielce (POLAND)

REVIEWERS:

dr hab. MARTYNA KRÓL-KUMOR (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska)
prof., dr OLEKSANDR VOLKOVINSKIY (Ivan Ohienko Kamianets-Podilsky National University, Ukraine)

Founded in 1993, *Studia methodologica* is the journal of methodological research. *Studia methodologica* publishes articles in literature theory, linguistics, and philosophy. It acts as a forum for the presentation and discussion of research and concepts.

Адреса редакції / Editorial address:

Prof. Dr. Oksana Labashchuk, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University,
Krywonosa street, 2, Ternopil, 46027, Ukraine

Phone: +38 097 498 76 67

Prof. Dr. Oleg Leszczak, Jan Kochanowski University in Kielce, Świętokrzyska street, 21D, Kielce,
25-406, Poland

Phone: +48 41 349 71 31

E-mail: studiamethodologica@gmail.com

www.studiamethodologica.com.ua

SM, No. 44, 2017
BBK 87.256: 60+87.256: 81
S 88

All rights reserved

No part of this journal may be reprinted or reproduced without permission in writing from the publisher, TNPU (Ukraine), UJK (Poland)

ГОЛОВНІ РЕДАКТОРИ

Проф., д. філол. н. ОКСАНА ЛАБАЦУК

кафедра теорії та методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА)

Проф., д. філол. н. ОЛЕГ ЛЕЩАК

Інститут іноземної філології Університету Яна Кохановського в Кельцах (ПОЛЬЩА)

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР

К. філол. н. ЮРІЙ ЗАВАДСЬКИЙ Видавництво Крок, Тернопіль (Україна)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Проф., д. філол. н. ЛЮБОВ СТРУГАНЕЦЬ завідувач кафедри української мови та методики її викладання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА)

Проф., д. філол. н. НАТАЛІЯ ПОПЛАВСЬКА завідувач кафедри журналістики Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА)

Проф., д. філол. н. ОЛЬГА КУЦА кафедра теорії та методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА)

Проф., д. філол. н. МИКОЛА ТКАЧУК завідувач кафедри теорії та методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА)

Проф., д. філол. н. ЯНУШ ДЕТКА Університет Яна Кохановського в Кельцах (ПОЛЬЩА)

Проф., д. філол. н. МАРЕК РУШКОВСЬКИЙ Університет Яна Кохановського в Кельцах (ПОЛЬЩА)

Проф., д. філол. н. ЕЛЕОНОРА ЛАСАН Вільнюський Університет (Литва)

Проф., д. філол. н. ВОЛОДИМИР ЗАЙКА кафедра російської мови Новгородського державного університету імені Ярослава Мудрого (Росія)

Проф., д. філол. н. ОЛЕКСАНДР ГЛОТОВ кафедра літературної та мовної теорії Національного університету Острозька академія (Україна)

Проф., д. філол. н. МИРОСЛАВ ЧАРКІЧ Сербська академія наук і мистецтв (СЕРБІЯ)

Д. філол. н. РИШАРД СТЕФАНСЬКИЙ Університет Яна Кохановського в Кельцах (ПОЛЬЩА)

РЕЦЕНЗЕНТИ

д.ф.н. МАРТИНА КРУЛЬ-КУМОР (Університет Яна Кохановського в Кельцах, Польща)

проф. д.філол.н. ОЛЕКСАНДР ВОЛКОВИНСЬКИЙ (Кам'янець-Подільський національний університет ім. Івана Огієнка, Україна)

Збірник *Studia methodologica* внесено до Переліку фахових видань ВАК України за спеціальністю «філологія» згідно з постановою від 01.07.2010 р. № 1-05/5. Друкується за рішенням ученої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та входить до наукометричної бази Index Copernicus.

Редакція не завжди поділяє погляди авторів.
Матеріали друкуються мовою оригіналу.

ЗМІСТ | CONTENTS

STUDIA METHODOLOGICA, No 44

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРНОЇ НАУКИ

Зубков Евгений

Терминологические проблемы при исследовании
уголовного дискурса..... 6

Надія Денисюк, Ірина Плавуцька, Софія Федак

On translation and interpretation of the term 'fiction'
in ukrainian literary criticism..... 15

Олег Лещак

Концепт войны в современном российском и польском публичном
дискурсе. I. Культурно-цивилизационная перспектива..... 20

Ольга Хорошун, Наталія Пасічник

Фреймове моделювання концепту «ісламський світ»..... 42

Оксана Просяник

Антропоцентризм як філософсько-методологічна основа концепції
Ф. де Соссюра..... 47

БОГДАН ЛЕПКИЙ У ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ДИСКУРСІ ЄВРОПИ ТА АМЕРИКИ

Раїса Чорній

Literary diversity of Bohdan Lepkyi..... 59

Андрій Чуй

«Розвіялися сни мої рожеві» (до проблеми модерністської парадигми
любовної лірики Богдана Лепкого)..... 64

Ольга Блашків

Стильові засоби, документ і вимисел у трактуванні жанрової
своєрідності пенталогії Б. Лепкого «Мазепа»..... 73

Олена Коноплицька

Авторська генологічна свідомість Богдана Лепкого і жанрові традиції в
європейській літературі..... 80

В. Мельничайко, М. Криськів Приєм протиставлення у повісті Богдана Лепкого «Батури́н».....	92
Наталія Грицак Методические рекомендації компаративного изучения літератури в высшей школі: Б. Лепкий и А. Пушкин.....	103
Олександр Глотов Останнє слово Богдана Лепкого.....	113
О. В. Васи́лишин, Р. О. Дубровський Богдан Лепкий у рецепції Уласа Самчука.....	119
Оксана Кузьменко Фольклорні ремінісценції воєнних поезій Б. Лепкого (з історії народного життя пісень «Що то за грім, осінній грім», «Чи то буря, чи то грім»).....	123
Алла Мартинець Національний код: від фольклору до літературного твору (на матеріалі казок Богдана Лепкого).....	133
Ольга Яблонська На роздоріжжі імперій: історіософічні спостереження Б. Лепкого.....	141
Кучма Наталія Постать Богдана Лепкого в оцінках сучасників.....	148
Жанна Янковська Концепт «храм» крізь призму оповідання Богдана Лепкого «Дзвони».....	154
Ірина Грищенко Народна герменевтика етнічних сем у народній прозі України.....	161

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРНОЇ НАУКИ

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ПРИ ИССЛЕДОВАНИИ УГОЛОВНОГО ДИСКУРСА

Зубков Евгений

кандидат филологических наук, доцент,

Институт иностранных языков Университета Яна Кохановского

в г. Кельце (Республика Польша)

ABSTRACT

The paper focuses on terminological problems that arise during a research on the process of communication between felons. To most important we attribute the following: the lack of distinction between phenomenon and its terminological nomination, ignorance of changes in term relevance, the loss of comprehension for research object due to excessive specialization of analysis, the lack of specification for sign, language, and speech representations.

Key words: discourse, representation, observation term, descriptive term.

Celem artykułu jest przedstawienie problemów terminologicznych w badaniu procesu komunikacji w środowisku zawodowych przestępców. Odnoszą się do nich: brak zróżnicowania badanego zjawiska i jego nominacja terminologiczna, brak uwzględnienia zmian w oznaczeniu terminu, utrata zasięgu przedmiotu badawczego z powodu nadmiernej specjalizacji analizy, brak separowania znaków niewerbalnych, językowej i mownej reprezentacji.

Słowa kluczowe: dyskurs, reprezentacja, termin obserwacji, termin opisu.

Метою статті є представлення термінологічних проблем при дослідженні процесу комунікації в середовищі професійних злочинців. До них ми відносимо: нерозрізнення досліджуваного явища і його термінологічної номінації, неврахування змін у вживанні терміну, втрата обсягу об'єкта дослідження в зв'язку з надмірною спеціалізацією аналізу, нерозрізнення невербально-знакової, мовної та мовленнєвої репрезентацій.

Ключові слова: дискурс, репрезентація, терміни спостереження, терміни опису.

Исследование процесса коммуникации в среде профессиональных преступников имеет долгую историю и особую ценность представляло для органов правопорядка в их профессиональной деятельности. Это привело к составлению соответствующих словарей и пособий с различным объемом словарного массива. Слабой стороной таких наблюдений являлось отсутствие исследований психологии преступников, а также несовершенство фиксации речевого материала. С XIX века также в среде филологов появился научный интерес к этому процессу, который проявил себя в создании ряда работ и принятии все новых терминов для означивания коммуникации в среде профессиональных преступников. И.В. Арнольд справедливо заметила, что «как и в других науках,

в языкознании действуют два противоположно направленных процесса: интеграция и дифференциация. Интеграция состоит в нашем случае в том, что для уточнения своих представлений о системности мы используем данные других наук, а дифференциация — в приспособлении этих концепций к специфике языкознания на основе анализа соответствующего материала» [1:118].

Дифференциация (специализация) лингвистических исследований выражается в наличии огромного числа терминов по отношению к процессу коммуникации в среде профессиональных преступников: *условные языки, байковый язык, блатная музыка, хохумлошен, феня, арго, воровское арго, воровской жаргон, блатной воровской жаргон, криминальный жаргон, сленг, криминальный сленг, (криминальный или тюремный) социолект* и т.д. Чаще всего споры вызывает проблема терминологического разделения *арго, жаргона* и *сленга*, а также необходимость появления новых производных терминологических номинаций с целью уточнения аспектов конкретных исследований. Вопрос употребления различных терминов в зависимости от методик исследования процесса коммуникации преступников был описан в обзорной работе М.Ю. Руденко:

«В российскую науку термин арго активно входит в начале XX в.: в 10-е — 30-е годы XX в. он стал использоваться для наименования тайных, условных языков, отождествленных с «воровским» языком. Жаргон или арго (тайный язык) во многих странах называют по-разному [...] В.С. Истомин в широком значении видит арго как особый язык определенной ограниченной профессиональной или социальной группы, состоящей из произвольно избираемых видоизмененных элементов одного или нескольких естественных языков (это определение совпадает с трактовкой арго, которое приводит В.Н. Ярцева [...] Ряд авторов (В.В. Балабин (2002), В.Б. Быков (1991), М.А. Грачев (1997), Л.А. Мильяненко (1992), У. О'Грэйди (1997), В.А. Хомяков (1980) и др.) понимают арго лишь в узком значении. Многие исследователи (В.А. Винник (2004), О.Т. Горбач (2006), М.Т. Дьячок (1990), Е.А. Козельская (2002), А.А. Селиванова (2008), Л.И. Скворцов (1970), Л.А. Ставицкая (2005), А.М. Трембицкий (2008), Д. Франсуа-Жежер (1968), В.В. Химик (2000), И.И. Щур (2006), Г. Эно (1965), В.Н. Ярцева (1998) и др.) воспринимают термин арго в широком значении, как язык определенной профессиональной или социальной группы. При этом некоторые из них (А.А. Селиванова (2008), Л.И. Скворцов (1970)) выделяют среди указанных групп деклассированные группы. [...] Слово жаргон было заимствовано русским языком из французского в середине XIX в. В лингвистический обиход термины жаргон и арго проникают только к началу XX в., приходя на смену терминам условное наречие, условный язык, тайное наречие, тайный язык, байковый язык, музыка и др., использовавшимся в XIX в. Определенное место среди жаргонов занимают жаргоны воровского, преступного мира. Некоторые авторы (О.С. Ахманова (1969), В.А. Винник (2004), Р.А. Спирс (1981), Ф. Толль (1864)) признают их существование наряду с другими жаргонами. [...] В конце XX в. в лингвистике появляется новый термин — интержаргон. Он формируется на границе разнообразных жаргонов. Относится к социолекту как общий жаргон, который в массовом сознании значительно ослабил связи с первичными сферами употребления, однако не утратил своей стилистически сниженной маркировки» [16: 128-133].

Как видим, М.Ю. Руденко была проделана огромная работа по анализу употребления терминов различными исследователями в зависимости от це-

лей и методологии исследований. Отметим, что может употребляться еще ряд терминов, не упомянутых в цитате выше. Несмотря о упоминаниях названий жаргона или аргю (тайного языка) в разных странах: «[...] в английской лексикографии — сленг, кэнт (slang, cant), в немецкой — ротвелш (rotwelsch), в испанской — серигонза (xérigonza), хермания, в португальской — калао (calao), в голландской — баргоенс (bargoens) [...], во французской — аргю и т.д. В советской лингвистике термину кэнт отвечал термин аргю [...]» [там же: 128], исследователем не был замечен огромной важности момент. Проблема состоит в том, что **рассматриваемые в настоящее время как научные термины аргю, жаргон, и сленг были равнозначными (взаимосоответствующими) терминами, взятыми исследователями при наблюдении над речью преступников** в различных языковых пространствах и временных отрезках. Процесс терминологической номинации был вызван рассмотрением исследователями одного из аспектов коммуникации в специфичной среде, а также фиксацией новых, на их взгляд, словоупотреблений и ментальных моделей. Это приводило к все большей терминологической дифференциации, зачастую без интеграции результатов, полученных в иных областях науки. Особенно важным является то, что **фиксации в языке предшествовала фиксация в речи**.

Наилучшим способом показать эту идею является рассмотрение особенностей анализируемого материала. При анализе процесса коммуникации в среде профессиональных преступников нет нужды доказывать, что **первичным материалом исследовательского анализа является как речь преступников, так и их невербальное поведение**. Даже опытный и талантливый исследователь с разной степенью успешности фиксирует слова в речи преступников, и уже потом такая речевая фиксация становится частью лингвистических исследований и предметом языкового анализа (особенно в диахроническом аспекте). За искажениями при фиксации речевого материала последует ошибочная интерпретация при языковом анализе в диахроническом аспекте.

Наблюдение над невербальным поведением преступников предусматривает два варианта фиксации: употребление уже имеющейся номинации (как правило, из речи преступников), или же описательный вариант (средствами описывающего языка). Рассмотрим пример фиксации позы, по которой профессиональный преступник сразу же узнает своего: «Поза **сидеть на корточках** для человека русской культуры не характерна. Между тем, на корточки любят садиться не только отдельные люди или группы людей, но даже целые народы [...]» [8: 191]. Мы видим описание средствами русского языка, но нам неизвестна номинация такой позы в речи преступников. Заметим, что номинация будет такой же: «*Он все так же на корточках, а в зубах папирочка*», но в несколько ином визуальном исполнении [5]. При описании данной позы в среде профессиональных преступников средствами литературного языка необходимой будет добавка: ***сидеть на корточках опершись на всю стопу***. В данном случае мы будем иметь дело с **жестовым конвенциональным знаком** [8: 188], который может стать предметом лингвистического анализа лишь при наличии соответствующей номинации. Можно провести лингвистический анализ при отсутствии такой номинации, например при очень детальном анализе иных номинаций: «*этапирование*», «*пересылка*», «*трюмление*». Мы не видим формальных и смысловых связей между жестовым конвенциональным знаком и приведенными словами, употребление которых уже давно вышло за рамки среды профессиональных преступников. В таком случае необходимым

будет установление причин принятия такой позы, что потребует **интеграции данных иных наук: медицины** (длительное сидение на холодной поверхности вызывает различные воспаления), **истории** (при «*этапировании*» в первой половине прошлого века заключенные на платформе в ожидании вагонов должны были находиться в сидячем положении, что затрудняло побег), **криминологии** (при «*пересылке*» заключенный переводится в другое исправительное учреждение, и попадая в камеру ночью, он может ждать до утра, чтобы ему указали свободное место. В случае «*трюмления*» для нарушителей режима исправительного учреждения может отсутствовать возможность присесть в камере с утра до вечера). Важным является то, что жестовый конвенциональный знак в процессе коммуникации при отсутствии номинации **выходит за рамки исследований языка и речи**.

Более интересным примером, показывающим необходимость **интеграции** данных других наук (разумеется, с **последующей дифференциацией**) является жест «зуб даю», имеющий «[...] форму, сходную с английским жестом Елизаветинской поры **грызть ноготь** [...] Английский жест в XVI-XVII веках был жестом оскорбления [...] в Италии сходной формой выражают презрение или отвращение [...] в некоторых странах арабского мира та же форма означает «у меня совсем нет денег»» [8: 293]. В этой части исследования мы не будем вступать в дискуссию относительно трактовки шекспировского текста и качеств его перевода (исследователь использует текст перевода), на чем и строится предположение об оскорбительности жеста (в России «*блатной*» тоже «*зуб даст*», что денег нет). Этот жест является одним из элементов базового перформатива уголовного дискурса, т.н. «*Воровского Слова*» [6]. В приведенном примере нас интересует способ языковой репрезентации жестового конвенционального знака: он описателен, а для различения русского и английского жестов исследователь использует средства литературного языка («*грызть ноготь*») и словоупотребление из речи преступников («*зуб даю*»). Заметим, что в различной языковой среде (с соответствующим выражением в речи при пробе объяснения интенции) данный знак будет нести иную информацию. Для полноты объяснения уместным будет упоминание о способе «грызть ноготь»: классический способ «*дать зуб*» как элемент «*Воровского Слова*» предусматривает щелчок ногтем по внутренней стороне зуба (ноготь от себя), тогда как люди, для удобства, обычно (хотя не всегда) грызут ногти иначе (ноготь к себе).

Среда использования жестового конвенционального знака (по нашему мнению, любого знака вообще) может предопределять его форму, а также вид и способ его номинации. Как пример возьмем жестовые конвенциональные знаки «*коза*» («*корна*» в речи профессиональных преступников) и «*магаданская вилка*». Эти жестовые знаки различаются между собой углом поворота кисти руки, что вызвано их употреблением. Этот жест применялся античными ораторами в начале речи, верующим христианам он известен по иконам, в том числе как предохраняющий от зла (и в такой связи нельзя называть его «*козой*»), в различных музыкальных субкультурах он называется «*рокерской козой*» и выражает одобрение. В процессе коммуникации в среде профессиональных преступников этот жест используется как предохраняющий от зла [4: минута 16.21.]. Иной поворот кисти руки позволяет использовать этот жест как один из вариантов «*магаданской вилки* с целью агрессии: «*Все по кичам-шизнякам, да шибал рога быкам, да магаданской вилкой по шнифтам*» [10]. Классический вариант *магаданской вилки*, как и способ защиты от него, представлен в

фильме «Иван Васильевич меняет профессию» [11: минута 21.21]. Как видим, имеются различные жестовые знаки, отличающиеся **конвенцией**, т.е. **средой использования и интенциями**. Они могут стать предметом лингвистического описания уже после их фиксации. Заметим, что **фиксируется сначала знаковая, потом речевая, а уже после языковая репрезентация жестового знака, которые находятся во взаимной связи** согласно функционально-прагматической теории языкового (лингвосемиотического) опыта [14].

Процесс фиксации может быть затруднен отсутствием инструментария для анализа: необходимостью вовлечения других наук, выходящих за рамки лингвистики, для учета иных, чем языковые, средств передачи информации. Например, для прояснения жеста «коза» («*корна*») используется также народная этимология со словоупотреблением «*распальцовка*». «*Распальцовка*» является одной из номинаций для интернационального языка жестов преступников, а «*корна*» является лишь одним из жестовых конвенциональных знаков этого языка. Но для такого утверждения необходимо сигнальное обучение «*распальцовке*» с возможным речевым описанием на одном из языков (русском, польском, немецком и т.д.). Еще одним интересным примером могут быть татуировки и их знаковая, языковая, и речевая репрезентации. Интересными случаями процесса передачи информации в среде профессиональных преступников являются т.н. «*телеграф*», «*бестужевка*» («*тукование*»), «*грипсы*» и т.д. Речь идет о шифровании сообщений в письменной и бесписьменной форме при помощи математического абстрагирования (с симметричной и асимметричной заменой и перестановкой букв алфавита) [7]. В таком случае наблюдается ряд иных, чем языковые и речевые, закономерностей. Мы не затронули темы отличий в прохождении некоторых ментальных процессов у преступников и законопослушных граждан, а также их выражение в различных способах т.н. «отталкивания от общего языкового ряда», т.е. подразумевания, иносказания, намек при использовании «словесных знаков и формальных категорий [...] в нескольких языковых типах [...] в иной функции в силу принадлежности к разным системам речи» [12: 188].

Все вышеизложенное показывает, что для анализа процесса коммуникации в среде профессиональных преступников необходим выход за пределы дихотомии языка-речи и учет также знаковой репрезентации. Поэтому наиболее уместным, на наш взгляд, является применение термина **уголовный дискурс**. Феномен дискурса мы понимаем, вслед за О.В. Лещаком, как пространственно-временной и информационный континуум, который сосредотачивается вокруг текста (или набора текстов) в процессе его (их) создания или воспроизведения по определенным принципам лингвосемиотической системы (кода) в границах определенного функционального типа деятельности (в нашем исследовании преступной), основанной на определенном рода опыте [13: 34]. Такой подход позволяет нам функционально выделить знаковую, языковую и речевую репрезентации в опоре о парадигму [14: 12], когда, в зависимости от прагматики дискурса, выделяются взаимосвязанные: прагматика кода (т.е. обоснование семиотической системы моделей дискурсного поведения) и прагматика речи (т.е. обоснование выражения этих ментальных моделей языковыми средствами в речи) на основе системности и актуальности информации. Более того, подобное разделение позволяет нам, в случае необходимости, учитывать различия между знаком в языке и знаком в речи, привлекая также анализ иных репрезентаций. В концепции О.В. Лещака они находятся во взаимных зависи-

мостях: семантика в коде и семантика в речи, форма в коде и форма в речи [там же] .

При исследовании уголовного дискурса с целью интеграции данных, описанных при помощи узкоспециальных терминов (как следствие дифференциации, иногда излишней), мы считаем уместным, вслед за В.В. Петровым, предложить разделение терминов, употребляемых по отношению к процессу коммуникации в среде профессиональных преступников, на **термины наблюдения и термины описания**. В.В. Петров справедливо отметил, что «[...] термины языка науки состоят из терминов наблюдения и теоретических терминов. Язык наблюдения, формулируемый из исходных терминов наблюдения, предполагается непроблематичным и свободным от каких-либо теоретических допущений. Отношения между теоретическими терминами и терминами наблюдения выражаются посредством «интерпретативных предложений», «координативных определений», «правил соответствия». [...] В рамках другой влиятельной тенденции в логике науки — инструментализма — предполагается, что все проблемы теоретических терминов можно свести к вопросам их эффективного использования и функционирования [...]» [15: 9]. Во избежание путаницы, для обозначения «теоретических терминов» в концепции В.В. Петрова мы предлагаем употреблять номинацию *термины описания* в том же смысле. Особую важность именно такая номинация представляет для рассмотрения сравнительно-исторических описаний в связи с «идеей о множественности указания термина», когда «при переходе к последующей теории референция термина уточняется» [там же: 47]. Иными словами, при рассмотрении ряда научных источников XIX века мы должны учитывать, что исследователи оперировали терминами своего времени и не всегда могли и пытались осмысливать различия между ними. Это нисколько не умаляет их заслуг и ценности полученных ими результатов и позволяет нам опираться на их взгляды, подходя к ним критически с точки зрения современного уровня знаний.

Тенденция использования интересующих нас (различных с точки зрения описания в современном языкознании) терминов наблюдения в том же или очень похожем смысле, характерна для огромного количества работ (не только научных), касающихся коммуникации преступников на русскоязычном пространстве. Работам XIX и первой половины XX веков (до соссоровского разделения языка и речи) свойственно, с современной точки зрения, **использование терминов наблюдения и описания взаимозаменяемо**. Например: «У воров и мошенников существует своего рода условный знак (*argot*), известный под именем «музыки» или «байкового языка». Этот язык, между прочим, представляет много интереса и в физиологическом отношении. В нем, кроме необыкновенной образности и лаконической сжатости, отличительных качеств его, заметен сильный наплыв слов, звучащих неславянскими звуками» [9: т.1, 70]. Эти строки были написаны тонким наблюдателем В.В. Крестовским, изучавшим преступный мир методами, в современности называемыми «контактными исследованиями». Как видим из цитаты, В.В. Крестовский интуитивно чувствует необходимость разделения языка и речи (язык преступников представляет интерес в «физиологическом отношении»), а также дихотомии язык-речь и системы знаков, что проявляется в словоупотреблении «условный знак (*argot*)».

В качестве примера приведем также фундаментальную работу П. Н. Тиханова и ряд его наблюдений над способами сокрытия передаваемой информа-

ции, которые продолжают употребляться в уголовном дискурсе и в настоящее время: «Бедный и составленный исключительно про свой немудрый обиход, язык старцев, нищих, калек-перехожих напоминает собою другие такие же языки, наприм. ближе всего жаргон офеней, прасолов, лаборей. и проч. Последние говорят всегда малорусским наречием, и, кроме того, имеют еще свой особый язык, на котором разговаривают между собою в дороге, перед чужими. [...] К этой же категории жаргона (или вернее — арго) надо отнести и условный язык, сделанный из языка обыкновенного. [...] Следует сказать, что язык *argot* не настолько богат, чтобы на нем существовали непременно все выражения[...]» [18: 48-56]. Как видим, Тиханов применяет термины наблюдения и описания взаимозаменяемо: *арго* («язык *argot*») является *категорией жаргона* и *условным языком*, наблюдается также проба разделения языка и речи («*говорят всегда малорусским наречием и ... имеют еще свой особый язык*»). Необходимо заметить, что применение термина «*условный язык*» П.Н. Тихановым в конце XIX века вполне обоснованно, поскольку им рассматриваются различные виды стеганографии и криптографии, в том числе коды перестановки и шифры, выходящие за рамки дихотомии языка-речи, т.е. «придуманые письмена [...] так называемая литорея, тарабарская грамота (азбука)» [там же: 62-79].

Разделение терминов наблюдения и терминов описания является важным также при критическом подходе к современным авторитетным источникам, особенно когда их авторов интересует само явление (процесс коммуникации в среде профессиональных преступников), а не способы его терминологического описания. В данной связи интересен взгляд признанного знатока процесса коммуникации в среде профессиональных преступников А.А. Сидорова (Фимы Жиганца) [17]. А.А. Сидоров в своем исследовании «русского уголовно-арестантского арго» употребляет термины *язык* и *речь* взаимозаменяемо, так же как *арго*, *жаргон*, «*феня*», «*блатная музыка*» и т.д., причем рассматривает процесс проникновения арготизмов/жаргонизмов за пределы среды профессиональных преступников (т.е. криминальный сленг в терминах описания в современном языкознании, хотя в терминах наблюдения первоначально слово *сленг* имплицировало прямое отношение к криминалу). Наличие таких видимых противоречий в исследовании, т.е. герметичность словоупотребления и, в то же время, выход смыслов словоупотреблений за пределы среды профессиональных преступников с попаданием в литературные источники, было описано М.А. Грачевым с использованием терминов *арго* и *язык деклассированных элементов* при контекстуально-диахронической привязке (в качестве примеров) таких терминов наблюдения, как *язык дна*, *музыка*, *блат*, и «*феня*». Мы видим **активное употребление** в научном описании **терминов наблюдения, т.е. сохранение** в научном метаязыке **словоупотреблений из речи преступников**. Грачев доказывает, что преступники могут прибегать к арготизмам в одних ситуациях, но в других ситуациях могут и не прибегать: арго становится предметом языковой игры в литературе и известно сотрудникам правоохранительных органов, но это не мешает преступникам дальше пользоваться устойчивым его «костяком», поскольку преступные действия в большинстве своем направлены против законопослушных граждан [2: 51-53]. Для целей нашего исследования наиболее интересным является утверждение, что «арго мыслит не понятиями, а образами, оно больше воздействует на чувства, чем на разум» [там же: 55]. Заметим, что при лингвистическом анализе Грачевым также используются термины *бижаргон* (жаргонно-арготическая лексика, используемая

несколькими социальными группами) и *социальный диалект* (условный язык с целью социального обособления) [3: 66-67], но их использование вызвано упоминанием о нетождественности терминов наблюдения и терминов описания. Разумеется, когда работы М.А. Грачева используются не лингвистами, а историками и юристами, происходит смешение терминов описания с терминами наблюдения, поскольку обе категории интересующих нас с точки зрения языкознания терминов в других науках могут стать терминами наблюдения. Происходит это потому, что исследователей-неязыковедов будет интересовать само явление, а не способы и причины (зачастую не имеющие отношения к их исследованиям) употребляемых в современной лингвистике терминологических номинаций.

Подытоживая, мы считаем нужным указать на следующие проблемы при исследовании уголовного дискурса:

1) дифференциация (специализация) лингвистических исследований выражается в наличии огромного числа терминов по отношению к процессу коммуникации в среде профессиональных преступников, поскольку исследователи рассматривают какой-либо из аспектов коммуникации в замкнутой и достаточно специфичной среде. Зачастую, не принимается во внимание нетождественность знаковой, языковой и речевой репрезентаций;

2) излишняя дифференциация приводит к тому, что не разделяется исследуемое явление и терминологическая номинация, поскольку большинство научных исследований представляет собой как раз анализ явления с точки зрения какой-либо теории, методологии или школы с применением уже устоявшейся терминологии. По этой причине могут не учитываться изменения «указаний» терминов в ходе научного развития теорий;

3) проблемам преступности посвящены работы из различных областей знания: юридических, психологических, исторических, лингвистических и иных дисциплин, каждая из которых использует собственные методологии исследования в определенном аспекте. Это указывает на необходимость интеграции полученных результатов для исследования процесса коммуникации как комплексного явления, т.е. как дискурса, а не арго, жаргона, сленга и т.д.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Арнольд И. В. *Современные лингвистические теории взаимодействия системы и среды* // Вопросы языкознания. — М.: Наука, 1991. — Вып.3, с. 118-126.
2. Грачев М.А., *По фене ботаю — тюрьму схлопотаю* // Русская речь. — М.: Институт русского языка им. В.В. Виноградова 1993. — №.3, с. 51– 56.
3. Грачев М.А., *Социальные диалекты в «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля* // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. — Нижний Новгород: Нижегородский университет им. Н.И. Лобачевского, 2013. — № 6(2), с. 64-68.
4. *Джентельмены удачи*. Реж. А. Серый, худ. рук. Г. Данелия. Мосфильм 1971.
5. Заря А., *Вася Корж*, 2009 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=0k2DwucxGfY>
6. Зубков Е.А., *Некоторые особенности принесения обещания в уголовном дискурсе (часть первая). Субстратные формы* // Вестник Новгородского государственного университета: серия Гуманитарные науки. — Великий

- Новгород: Новгородский государственный университет, 2013. — № 72, с. 97-100.
7. Зубков Е.А., *Некоторые способы сокрытия информации в уголовном дискурсе и применение АСК-анализа* // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. — Краснодар: КубГАУ, 2015. — № 110 [Электронный ресурс]. Режим доступа: ej.kubagro.ru
 8. Крейдлин Г. Е. *Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык*. — М.: Новое литературное обозрение 2004. — 584 с.
 9. Крестовский В.В., *Петербургские труппы (книга о сытых и голодных)* в 2-х томах. — Л.(СПб): Изд. Художественная литература 1990. т.1 — 702 с., т.2 — 799 с.
 10. Круг М., *После третьей ходки*, 2000 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=oe4NRTpZDO4&index=5&list=PL5-Ki0blmm-KbclO r9FP TJeumyvQsCbc>.
 11. *Иван Васильевич меняет профессию*. реж. Л. Гайдай. Мосфильм 1973.
 12. Ларин Б.А., *История русского языка и общее языкознание: Избранные работы*. — М.: Просвещение, 1977. — 224с.
 13. Leszczak O., *Lingwosemiotyka kultury. Funkcjonalno-pragmatyczna teoria dyskursu*. — Toruń: Изд. Adam Marszałek, 2010. — 415 с.
 14. Leszczak O., *Funkcjonalna i pragmatyczna perspektywa tekstu w analizie dyskursywnej (szkic metodologiczny)*// Studia Methodologica. — Тернополь: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2016. — Вып. 43, с. 6-13.
 15. Петров В.В., *Семантика научных терминов*. — Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1982. — 128с.
 16. Руденко М.Ю., *Исследование аргю, жаргона и сленга: вопросы терминологии* // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2016. — № 5(59): в 3-х ч. Ч. 3, с. 127-134.
 17. Сидоров А.А., *Из истории русского уголовно-арестантского аргю* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.lib.ru/NEWPROZA/SIDOROV_A/argo.txt_with-big-pictures.html
 18. Тиханов П.Н., *Черниговские старцы: Псалки и криптоглоссон* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.br-vestnik.ru/tihanov/heritage/startsi/>

ON TRANSLATION AND INTERPRETATION OF THE TERM 'FICTION' IN UKRAINIAN LITERARY CRITICISM

НАДІЯ ДЕНИСЮК, доцент
ІРИНА ПЛАВУЦЬКА, доцент
СОФІЯ ФЕДАК, доцент

Тернопільський національний технічний університет імені Івана Пулюя
(УКРАЇНА)

ABSTRACT

У статті висвітлюється проблема історичного становлення концепту 'fiction' (вимисел) в українському літературознавстві. Досліджується його поняттєво-термінологічне вираження на основі праць відомих теоретиків літературознавства ХХ та ХХІ століть.

Ключові слова: літературна критика, художня література, fiction.

В статье освещается проблема исторического становления концепта «fiction» (вымысел) в украинском литературоведении. Исследуется его понятийно-терминологическое выражение на основе работ известных теоретиков литературоведения ХХ и ХХІ веков.

Ключевые слова: литературная критика, художественная литература, fiction.

In the article, the historical formation of the concept 'fiction' in Ukrainian literary criticism is studied. Based on the works of famous literary theorists of the twentieth and twenty-first centuries, the conceptual and terminological expression of the term 'fiction' is investigated.

Key words: literary criticism, fiction.

Artykuł porusza problem historycznego rozwoju konceptu „fikcja” w ukraińskiej krytyce literackiej. Jego konceptualna i terminologiczna ekspresja jest badana na podstawie prac wybitnych teoretyków literatury ХХ i ХХІ wieku.

Słowa kluczowe: krytyka literacka, literatura piękna, fikcja.

Even yet in 1925, Leonid Biletsky, when quoting extensively the originals, stated that in ancient Latin poetics texts the words 'fictio', 'fictioe' were frequently used in relation to 'immitatio', 'immitatione'. He translated them in different phrases ('fictio seu immitatio', 'de fictioe poetica'). L.Biletsky was the first to offer their Ukrainian equivalents or tracing papers: 'invention or imitation' (вигадка або імітація), 'poetic fiction' (поетична вигадка) [1, 61-62]. Unfortunately, the Ukrainian scientist did not offer motivations that are more detailed. Professor of Higher Pedagogical School named after M.Drahomanov in Prague, Leonid Biletsky, while developing the methodology of Ukrainian literary criticism, concluded that the Ukrainian poetry and especially its theory of that time were in the same prime as the poetry of Western luminaries [1, 70]. The terms-forming practice of L.Biletsky is of great importance in terms of

searching Ukrainian equivalents to Russian words. Thus, he translated 'изящество' in Russian articles of M. Maksymovych as 'artistry' (артистичність) [1, 77].

The Latin terminology of the professors of Kyiv-Mohyla Academy was more widely neologized into Ukrainian context by G. Syvokin (1960), V. Maslyuk (1973), and L. Ushkalov (1994). In the research work "Ancient Ukrainian poetics", G. Syvokin considered the meaning of the terms 'fictio', 'effictio', 'imitatio naturae', 'imitatio operis', 'verisimilitudo Poeseo' and offered their counterparts 'fiction' (вимисел), 'image' (зображення), 'imitation of nature' (наслідування природи), 'imitation of work' (наслідування праці), 'truthfulness of poetry' (правдоподібність поезії) [10, 70-71]. Commenting on the relationship of these terms, G. Syvokin drew attention to the fact that the word 'pretend' (effictio) was used along with 'reinvent' (inventio), 'create' (ingere), 'invent' (fictio). He focused on two forms of imitation, as in early "Poetics" in 1685 ("Castalia") one could read: "The poet is the inventor, imitator of all things, who should describe the phenomenon not only as it happened, but how it could be. His mentor will be a fantasy that comes up with events and methods". G. Syvokin accompanied his translation with explanation that this phrase thoroughly summarized the interpretation of F. Prokopovych, who devoted to 'fiction' an entire part "De fictione poetica". According to G. Syvokin, the invention of an event means that the poet invents its entirety; he invents something that maybe never happened. The invention of an event (subject) can also be twofold: 1) fiction that outside does not seem like true fiction. Fiction is considered to be plausible when characters are realistic; they are not attributed to something unusual, supernatural; 2) a clear and outright fiction when something superhuman is depicted, such as "deeds of gods" [10, 75]. The fabrication of method was considered as the transmission of an event. Nevertheless, it does not mean the exact copy of the historical sequence of the facts and details. The event was depicted as if it could take place, as if it seemed to the poet relevant to truth [ibid]. In an inclusive sense, fiction is any literary narrative, whether in prose or verse, which is invented instead of being an account of events that in fact happened. The artist does not only create an expression but also an imaginary world. The historian does not create the past but only a verbal expression, an account of the past. Both activities make demands on the human imagination and intelligence. However, while fiction is a construction, history is reconstruction. In the context of such an interpretation of the Latin text concerning a creative process of a poet, G. Syvokin used another Ukrainian counterpart to 'imitatio operis' — 'creative fiction' (творчий домисел). It allowed him to conclude that it was necessary to distinguish more specific features of imagination and fiction as compared to imitation, as the authors showed here deep and fundamentally true (emphasis added. - ND) understanding of fictive creation [10, 76]. Therefore, the label 'fiction' includes inventions, conceits, figments of the brain, fantasies, imagination, conceptual aid, expedients, devices, artices, chimera, deceptive ideas, unjustified methods, schemata, regulative ideas, and much more besides. We distinguish numerous categories of fictions: abstractive, schematic, paradigmatic, utopian, type, symbolic, juristic, personificatory, summational, heuristic, practical (ethical), and mathematical. And there are fine medley of instances: an immortal god, the virgin birth, atoms, the materialistic conception of the world, vital force in biology, an original social contract, human freedom, and so on, and so on. Thus, in 1960, the young Ukrainian researcher formulated the comments and gave an evaluation to ancient poetics in typical literary terms: 'image' (зображення), 'fiction' (вимисел), 'fictive creation' (художня творчість), keeping

synonymy of the words like fiction / invention, without pointing out, which of the Latin terms he interpreted by the equivalent 'fictional' (художній).

The experts of classical philology V. Masliuk, I. Andriychuk, P. Venhlovskyy, Y. Mushak, who worked in the 70th of the last century at Lviv University, and the well-known scholar of aesthetics and baroque I. Ivanio made the next step in the development and systematization of the terms of our interest. The "Poetics (Garden of Poetry)" by M. Dovhalevskyy was published then. V. Masliuk who used the propositions and considerations of the above-mentioned colleagues made the translation, and I. Ivanio wrote a preface. The author of the preface, the famous historian of Ukrainian aesthetic thought, commented in a European context the main concepts of M. Dovhalevskyy. He stressed that "the modern reader would be impressed by the amount of terms whose meanings were thoroughly studied by the theoretics of XVII-XVIII centuries. The smallest elements of poetic works fetched there a clear definition and are regulated under the rules that are not always aware of the modern poet who composes the original verses or poems" [5, 21].

The translator and commentators of Ukrainian version of Dovhalevskyy's work submitted a text that was understandable and easy to read. It clearly illustrated the above-cited estimation of I. Ivanio, and ultimately entrenched the system of concepts and terms. The cornerstones of this system are two kinds of imitations (mimesis): fiction, image; truth and truthfulness. Unlike G. Syvokin who translated 'imitatio operis' as 'imitation in work' (наслідування в праці), they consistently convey the meaning of this phrase by the formula 'imitation of fiction/ imitation in creative work' (наслідування твору/ наслідування в творчості). For example, referring to the subject of poetry, V. Masliuk submitted the following text: "The subject of poetry is twofold: the things that approach or may approach to poetic fiction, and the poems that express this poetic fiction. Someones call it the closest object and the further object. The closest object [of poetry] are the verses, the further object - the things that you can praise in verses" [5, 40]. In this translation, the emphasis is made on the creativity and difference between 'perfect' and 'imperfect' poetry, between 'natural' and 'artificial' poetry. M. Dovhalevskyy proposed the clearly expressed theses. "The Poet is the creator, who writes his/her essays according to his/her poetic style and the poem is a work, which he/she created and invented according to the rules of poetic art" [5, 45].

V. Masliuk left aside the motivation of his choice of new Ukrainian equivalents of the Latin terms. He drew attention to the differences in the Greek terminology of Aristotle originals, in Latin versions of his works, free interpretation of his thoughts by Dovhalevskyy. That is one of the best examples. Moreover, he interpreted the opinion of Dovhalevskyy, which is based on the ideas of Aristotle ("concept of 'plausible fiction' shows that the poet is necessarily obliged to invent something plausible and to represent this as the true thing, because, as Aristotle teaches, fiction is the soul of poetry"). Then the translator added a note "The "Poetics" of Aristotle (1450) refers to the plot of the tragedy". There we read "The basis and imaginative soul of tragedy is a plot [5, 395]. Remember this information, although it is incomplete because it states that in the Greek text of the "Poetics" the plot was preceded by the word 'mytos'. The historians of aesthetic thought analysed this conflict only in the XXth century.

L. Ushkalov tried to solve the problem of conceptual and terminological equivalents in Greek, Latin, Old Slavonic, Polish, Old Ukrainian texts in his own way (1994). **In the collection of philological etudes "World of Ukrainian Baroque",**

he emphasised on the context of Christianity, philosophical doctrines of the Church Fathers and the role of the notion 'image' in the system of medieval universals. We have already seen how in the translation of ancient texts of poetics the tokens of 'image' 'verisimilitude', 'imitation', 'similarity of items' and so on were used. The Greek universal 'Eidos' was omitted. Now L. Ushkalov represents a whole range of multilingual words that are interpreted as "a producing model", which emanation results in a set of forms of "humal being implementation into the Word" (the term of G. Bashliar) [14, 3]. He reveals such equivalents to the concept 'image' (образ), 'archetypes' (архітип), 'sight' (вид), 'vision' (виденіє), 'sign' (знак), 'portent' (знаменіє), 'reflection' (ізображеніє), 'icon' (ікона), 'likeness' (кшталт), 'similarity' (подобенство), 'proportion' (пропорцію), 'symbol' (символ), 'type' (тип), 'exemplum', 'figura', 'imago', 'similitude', 'symbolum'. The researcher marked that "the essence of this language universal is its mimetism" [ibid]. However, the whole set of interrelated meanings and values extracted from ancient multilingual tokens allowed making the following conclusion: "Thus, the artistic image is a particular illusion of a certain thing. For example, to create ('facere', 'ingere') poetic image means to imitate ('imitare') the thing, which appearance or likeness is being depicted. Consequently, the image is considered as a reflection (imago effigies dicitur)". [14, 6]. Illusionism is generally interpreted as a tribal sign of an artistic image, which is based on the value of certain semantic matches in the word 'myth', 'plot' and 'fable', 'fiction'. In this connection, the following conclusion formulated by L. Ushkalov with the use of the word "fiction" is of great importance: "Artistic image is a mimetic illusion, a fiction, a thing that belongs to man's activity as homo ludens (J. Heyzinha) - that actually defines its essence. Furthermore, this fiction "leads" inherited things from the temporal flow to eternity, it exhorts, excites and entertains, but, above all, epistemologically combines 'visible' and 'invisible' nature, that is, allows a person to become involved in the noumenal level of things" [14, 7]. Therefore, the semantic implication of now common expressions 'imaginative world', 'spiritual world', and 'fictitious world' is fixed in such a way. L. Ushkalov made one more conclusion related to the studies about sacred (heavenly, divine) and profane (earthly, secular) things. "Ukrainian Baroque literature considers the image as a way of existence of heaven and earth hierarchs, as a particular mode of being, one manifestation of which is the art and art in general and the art of words in particular" [14, 10].

REFERENCES

1. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. - К: Либідь, 1998. - 408 с.
2. Галич О., Назарець В., Васильєве. Теорія літератури. - К.: Либідь, 2001. - 488 с.
3. Гейзінга Й. Homo ludens. /Пер. з англ. - К.: Основи, 1994. - 250 с.
4. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. - Львів: Літопис, 1997.-297 с.
5. Довгалецький М. Поетика (Сад поетичний). - К.: Мистецтво, 1973. - 435 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. - Київ: ВЦ «Академія», 1997. - 752 с.
7. Медведюк Л. Г. Трансформація природи мистецтва та літератури в новітньому часі. Дисертація ... канд. філол. наук: 10.01.05. - К.: Інститут літери ім. Т. Шевченка, 2001. - 197 с.
8. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ

- ст.: Україна і Польща. - К.: Основи, 2002. - 327 с.
9. Пінчук С. П., Регушевський Є. С. Словник літературознавчих термінів Івана Франка. — К.: Наукова думка, 1966. - 272 с.
 10. Сивокінь Г. Давні українські поетики. Друге вид. з додатками. - Харків: Акта, 2000. - 165 с.
 11. Словник української мови: В 11 томах. / Під ред. І. К. Білодіда. - Київ: Наукова думка. - Т. 10. - 1979. - 658 с.; Т. 11.- 1980. - 699 с.
 12. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). - К.: Правда Ярославичів, 1998. - 448 с.
 13. Торкут Н. М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього ренесансу (малі епічні форми та «література факту»), - Запоріжжя: ЗДУ, 2000. - 406 с.
 14. Ушкалов Л. Світ українського барокко. - Харків: Око. 1994. - 112 с.
 15. Философская энциклопедия: В 5 томах. - Т. 5. - М.: Сов. энциклопедия, 1970. - 740 с.
 16. Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. - К.: Наукова думка. - Т. 28. - 1980. С. 176-195; Т. 30. - 1981. - С. 214-218; Т. 31 - 1981. - С. 46; Т. 39. - 1983. - С. 7-20.
 17. Хализев В. Е. Теория литературы. - М.: Высшая школа, 1999. - 398 с.
 18. Abrams M. H. The Glossary of Literary Terms. - Harcourt Brace College Publishers, 1985. - 336 p.
 19. Barnet S., Berman N., Burto W. A Dictionary of Literary Terms. - Boston - Toronto, 1960. - 96 p.
 20. Lamarque P., Olsen S. Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective. - Oxford: Clarendon Press, 1994. - 481 p.
 21. The Idea of Literature: The Foundations of English Criticism. - Moscow: Progress Publishers, 1979. - 413 p.
 22. Trilling L. The experience of Literature. Fiction. A Reader with Commentaries. - NY.: Columbia University, 1967. - 387 p.
 23. Vaihinger H. The Philosophy of 'As If': a System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind. / Trans. C. K. Ogden (2nd ed.). - NY.: Barnes and Noble, 1935. - 368 p.

КОНЦЕПТ ВОЙНЫ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ И ПОЛЬСКОМ ПУБЛИЧНОМ ДИСКУРСЕ.

I. КУЛЬТУРНО-ЦИВИЛИЗАЦИОННАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Олег Лещак

доктор филол. наук, профессор в Институте иностранной филологии Университета Яна Кохановского в г. Кельце (ПОЛЬША)

ABSTRACT

The paper discusses the peculiarities of conceptualization of the notion war in Russian and Polish ethnic world-picture from the cultural-civilizational perspective along with its reflectance in public discourse of both countries. The author takes into consideration various ways of understanding of the phenomenon of war and its linguasemiotic representation in song-epic tradition and in modern public comments that are iconic for public life in Russia and Poland.

Key words: concept, war, public discourse, ethnic world-picture, Russia, Poland.

У статті розглядається специфіка концептуалізації поняття війни в російській і польській етнічній картині світу в культурно-цивілізаційній перспективі і її відображення в публічному дискурсі обох країн. Автор розглядає різні способи розуміння явища війни і його лінгвосеміотичну презентацію в пісенно-епічній традиції і в сучасних публічних висловлюваннях, які носять знаковий характер для суспільного життя Росії та Польщі.

Ключові слова: концепт, війна, публічний дискурс, етнічна картина світу, Росія, Польща.

Artykuł dotyczy specyfiki konceptualizacji pojęcia wojny w rosyjskim i polskim etnicznym obrazie świata w perspektywie kulturowo-cywilizacyjnej i jej realizacji w publicznym dyskursie obu krajów. Autor analizuje różne sposoby zrozumienia zjawiska wojny, jego prezentacji językowej i semiotycznej w tradycji piosenno-epicznej oraz we współczesnych wypowiedziach publicznych, które określają życie społeczne Rosji i Polski.

Słowa kluczowe: koncept, wojna, dyskurs publiczny, etniczny obraz świata, Rosja, Polska.

В центре данного исследования лежит концепт войны как одно из наиболее часто используемых понятийных полей в современных российском и польском публичных дискурсах. Под концептом я понимаю аксиологически значимую понятийную конструкцию, формируемую системой культурно-цивилизационных представлений о мире и формирующую дискурсивно-опытное поведение человека, им обладающего. Концепты — это инвариантные понятийные поля, которые имеют особую значимость для человека или же для целой группы людей (вплоть до народов или цивилизационной группы народов) ввиду того, что служат квалификаторами поведения, критериями оценок, указателями в деятельности, оправданиями поступков и пр. Было бы ошибкой полагать, что концепт войны представляет собой одно и то же понятие у всех участников упомянутых дискурсов. Не меньшей ошибкой было бы также полагать, что их два — одно у россиян, другое, качественно отличное, у поляков. Но ошибочным было бы и представление, что качественно отличных концептов «война» столько же, сколько участников польского и российского публичного дискурса. Это утверждение

могло бы быть правдиво в отношении понятия о войне. Но концепт — это не просто понятие и не только отдельное понятие. Это целое понятийное поле с ядерным компонентом — понятием «война», отмеченное культурно-цивилизационной оценочностью и общественной значимостью, вовлеченное в т.н. общественный обмен мнениями. По онтологической сути это личностная когнитивная функция, по происхождению — продукт социализации данной личности, а по телеологии — инструмент идеологического и мировоззренческого воздействия данной личности на других людей в публичной сфере опыта.

1. Культурно-цивилизационные системы организации общества: онтологическая специфика и аксиологическая типология

Проблеме культурно-цивилизационного описания этнического опыта я посвятил целый ряд публикаций, в т.ч. три монографии (см. Leszczak 2014a, Leszczak 2014б, Leszczak 2017), поэтому вряд ли имеет смысл еще раз подробно объяснять изложенный в них материал и аргументы. Достаточно отметить, что культурно-цивилизационная система организации общественного опыта понимается здесь как совокупность ценностей и социопсихологических поведенческих установок (включая стереотипы дискурсивного поведения), формирующихся у человека в ходе социализации в определенной среде, служащая синергетическим механизмом регуляции его жизнедеятельности как представителя некоторого этнокультурного или социокультурного сообщества. Человек редко когда отдает себе отчет в том, что целый ряд его поступков продиктован не его личными желаниями или ожиданиями отдельных воздействующих на него людей, а именно заложенными в ходе его формирования как личности социокультурными потенциями и требованиями. Более того, многие его ожидания относительно других и собственные желания являются таковыми не из-за характерологической специфики его личности («могу» и «хочу»), а именно из-за наличия у него тех или иных культурно-цивилизационных установок («можно» и «должно»).

Культурно-цивилизационные системы, по моему мнению, являются наиболее общими сводами ценностно-деятельностных установок, обобщение которых (если бы оно было возможно), неминуемо должно было бы называться *общечеловеческой системой ценностей и моделей поведения*. На сегодняшний день сложно говорить о наличии последней. Скорее всего человечество (как биологический вид) только начинает оформляться как культурно-цивилизационное целое. Но уже явно наблюдаются системные модели поведения культурного («субъект-субъектного») и цивилизационного («субъект-объектного») типа, свойственные представителям разных этнических формаций и выходящие далеко за пределы узкоплеменного или узконационального типа поведения. Более того, в условиях миграции, колонизации, а теперь и глобализации, создалась ситуация, в которой, во-первых, в силу обмена ценностных установок и поведенческих моделей представители самых различных и отдаленных друг от друга этнических сообществ могут обладать сходными или идентичными культурно-цивилизационными свойствами, а во-вторых, в рамках даже одного такого этнического сообщества могут наличествовать одновременно группы представителей самых различных культурно-цивилизационных типов организации общества.

Мне сложно говорить о всех возможных типах культурно-цивилизационных систем, поскольку в поле моего зрения находится лишь евроазиатское

пограничье, а конкретнее — польский, русский и украинский этнокультурный регион. Поэтому я говорю только о тех культурно-цивилизационных типах, которые имеют отношение к данному региону (функционируют в нем). В предыдущих работах я предложил включать в предметное поле исследования следующие культурно-цивилизационные системы организации общественного опыта: «общинно-натуралистический» (трибализм), «милитарный» (туранизм), «государственно-иерархический» (византизм), «теократический» (а конкретнее, «еврейский» тип), «либерально-демократический» (латинизм или европеизм) и «либерально-коммерческий» (консумпционизм) [Leszczak 2014б].

Все названные типы можно типологизировать по нескольким критериям: натурализм — виртуализм, рациональность — эмоциональность и коллективизм — индивидуализм. К явно натуралистическим, основанным прежде всего на витальных ценностях, можно отнести два первых типа — трибализм и туранизм. Это наиболее древние в историческом плане способы организации общества, сопряженные, соответственно, с земледелием и кочевничеством. Понятно, что в настоящее время их представители в большинстве своем ведут вполне современный образ жизни (поэтому, возможно, более точными были бы определения *посттрибализм* и *посттуранизм*), но в их системе ценностей продолжают доминировать натуралистические концепты: статика, привязанность к общине и территории проживания, традиционализм и имманентная религиозность (у посттрибалистов), а также динамичность, военно-мужской уклад общественной жизни, волюнтаризм и культ физической силы (у представителей посттуранизма). В обеих системах просматривается доминанция неофициальных и неинституциональных форм поведения, утилитаризм, преобладание интуитивизма над рационализмом, неуважение к закону и недоверие к формальным решениям проблем.

Принципиально отличными от них являются византизм и теократия, для которых трансцендентные и метафизические основания организации общества (т.е. собственно культура и цивилизация в узком смысле) доминируют над естественными. Обе эти системы статичны и иерархичны (предполагают деление общества на классы и слои в зависимости от благосостояния и возможностей удовлетворения духовных потребностей и обе стремятся к сохранению такого состояния в качестве традиции и правового установления). Различие состоит в том, что византизм — это система общественной иерархии, в которой идеология (часто религиозная) служит реализации светской власти элит или государственного аппарата, а в теократии — государственная власть и элита подчинены религиозной власти или же образуют с нею единство. Византизм в большей мере, чем теократия, нацелен на удовлетворение материальных потребностей властьюмущих. Он также гораздо более этноцентричен (в крайних проявлениях даже националистичен).

Две последние системы — консумпционизм и латинизм (европейская система) — носят промежуточный характер с точки зрения критерия натуральности / виртуальности. Различие состоит в том, что консумпционизм все же в большей мере делает ставку на экономические и потребительские (прежде всего — витальные) ценности, а латинизм — на ценности виртуальные (познавательные, эстетические и мировоззренческие). Обе системы динамичны, мультикультурны и даже глобалистичны.

Если взять во внимание второй критерий — рационализм vs. эмоционализм, то в обеих натуралистических системах эмоции доминируют над рациональностью. То же происходит и в теократии, где религиозные эмоции берут

верх над рациональностью (в этом смысле т.н. «еврейский тип» отличается от остальных видов теократии, поскольку здесь рациональный практицизм весьма высок). В византизме, латинизме и консумпционизме этот критерий проявляется слабо. Византизм несколько более формалистичен чем латинизм и консумпционизм, в то же время консумпционизм более рационально-практичен чем остальные системы. Для византизма характерны пафос, возвышенность, эстетизм и сильная привязанность к культурным традициям прошлого. Консумпционизм, наоборот, сосредоточен на практичности, конкретной выгоде и рациональном планировании будущего. Вместе с тем, в консумпционизме наблюдаются многие проявления натуралистического иррационализма. Именно поэтому иногда этот тип организации жизни называют *неотрибализмом* или *неоязычеством*. Можно его назвать и *неонатурализмом*. Латинистский тип, скорее, склоняется одновременно к научному рационализму и рациональной этике в общественном поведении.

Существенные различия между описываемыми системами вносит и третий критерий — коллективизм vs. индивидуализм. В этом смысле на крайних точках данной типологической шкалы находятся трибализм с теократией (с одной стороны) и латинизм с консумпционизмом (с другой). Разница состоит лишь в том, что основа трибалистического общества — натуральная локальная община, а в теократии — это община религиозная. В случае же индивидуалистических систем разница состоит в том, что консумпционистический идеал — свободный и полностью автономный индивид (это своего рода общественный атомизм), а в латинистской системе речь идет об обобществленной личности, чье социально подтвержденное достоинство является доминирующей культурно-цивилизационной ценностью. При этом считается, что не меньшими ценностями здесь являются уважение к другим личностям и общественная солидарность с ними. Византизм в этом смысле это смешанный тип. Характеризующее его общественное расслоение, с одной стороны, предвидит все большую индивидуализацию по мере восхождения в общественной иерархии, а с другой, предполагает коллективизм и корпоративную солидарность (своеобразную «круговую поруку») внутри собственной касты или класса. К принципиально коллективистским можно было бы отнести и туранистический тип организации общества. Однако в нем община (военизированная группа) представляет собой весьма неустойчивый коллектив. Он легко распадается в случаях отсутствия совместной цели и сильного лидера. Волюнтаристические тенденции и динамизм также не способствуют формированию иной сильной общественной связи, кроме т.н. «воинского братства» или «чувства локтя».

Подытоживая типологические рассуждения, представлю вкратце списки ключевых характерных черт каждой из описанных систем.

Трибализм (посттрибализм, собственно натуралистическая модель): статичность, витализм, коллективизм (натуральная локальная община), традиционализм, власть старейшин, религиозный имманентизм, утилитаризм, эмоциональность, недоверие к институционализму и формальному праву, социальный партикуляризм, интуитивный иррационализм.

Туранизм (посттуранизм, милитарная модель): динамизм, маскулинное сообщество, физическая сила / насилие, культ вождя, коллективная пассионарность, этос героя, послушание, основанное на страхе или преданности, военная организация общины, утилитаризм, импульсивный иррационализм, правовой нигилизм, волюнтаризм.

Византинизм (светская иерархическая модель): статичность, социальная иерархия, элитаризм / этатизм, трансцендентность власти, метафизический общественный порядок, вера, формализм, историзм, пафос, эстетизм.

Теократия (фидеистическая иерархическая модель): статичность, тотальный трансцендентизм, религиозная власть, коллективная религиозность (соборность), религиозные законы, жертвенность, эзотерика, символизм, эсхатологизм, фидеистический иррационализм.

Латинизм / европеизм (гражданская модель): динамизм, достоинство личности, гражданская позиция (индивидуальная пассионарность), гражданское общество, общественное мнение, социальный либерализм, рационализм, эгалитаризм / солидарность, панэтизм, легализм, благосостояние.

Консумпционизм / коммерциализм (утилитарная, неонатуралистическая модель): динамизм, индивидуализм, экономический либерализм, утилитаризм / меркантилизм, культ успеха, стандартизация, глобализм.

Если говорить о современном российском или польском обществах, то следует констатировать факт наличия в них черт всех описанных моделей общественной организации. Можно смело говорить о российских или польских византинистах, трибалистах, туранистах, теократах и т.д. Можно также говорить о целых группах или слоях населения, которым в большей или меньшей мере свойственны черты одной или нескольких из этих систем. Более того, можно говорить о том, сколько в каждом из россиян или поляков черт туранистических, византинистских, европеистских или консумпционных. Все это имеет свое яркое проявление в публичном дискурсе, где активно продуцируются тексты того или иного культурно-цивилизационного характера.

В данной работе меня интересует проблема концептуализации идеи войны в том или ином культурно-цивилизационном дискурсе, т.е. как понимают и как представляют войну российские и польские византинисты, латинисты, трибалисты, туранисты, теократы и консумпционисты.

2. Война как культурно-цивилизационный концепт (типологические заметки)

Под войной я понимаю экстремальную форму социально-политического противостояния (т.е. социально-политический конфликт) организованных общественных групп и/или институтов, реализуемого путем энергоматериального насилия (вооруженного конфликта) и/или агрессивного информационного воздействия. В этом смысле войной можно считать как вооруженный, энергоматериальный, так и чисто информационный социально-политический конфликт. Важно, что функциональными субъектами войны всегда являются чаще всего институциональные образования — государства, квазигосударственные образования, политические организации и движения, реже организованные неинституционализованные группы людей (разного рода социокультурные общины). Совершенно невозможно, чтобы субъектом войны был отдельный человек (например, выступающий от собственного имени террорист) или неорганизованная группа (например толпа, устроившая погром). Война — событие, во-первых, коллективное (если не сказать массовое), а во-вторых, кибернетическое (целенаправленное, организованное).

Массовость войны должна определяться не абсолютными числами участников или непосредственно вовлеченных в конфликт, а процентным соотношением вовлечения в него представителей сторон. Даже если значительная часть населения страны, ее армии, членов племени, клана, организации, втянутых в войну, активно в ней не участвует, то она все равно так или иначе вовлечена в конфликт в качестве граждан / подданных воюющей страны и трактуется активными участниками (и, особенно, противниками) как тыл и резерв армии или же как оккупированное население или потенциальное движение сопротивления. Если два племени насчитывают по 50 человек каждое и между ними начинается межплеменной вооруженный конфликт, и все они так или иначе в разных ролях в него вовлекаются, —здесь можно говорить о войне. Если же в драке фанатов двух футбольных команд участвует даже в десять раз больше человек, но к данному конфликту не имеют отношения ни члены их семей, ни их соседи и сотрудники по работе, ни даже все остальные болельщики этих же двух команд, более того, если дерущиеся фанаты в остальное время работают на тех же предприятиях или проводят досуг в тех же местах, название этого *войной* является чисто публицистическим штампом. Такой же бытовой метафорой является «война» с соседями или обычная конкуренция фирм, не приобретающая экстремальную форму энергоматериального насилия (уничтожения материальных ценностей и людей) или агрессивного информационного воздействия, приводящего к уничтожению противника как экономического субъекта. Еще один важный момент для каждой войны — мировоззренческая или экзистенциальная значимость для общества. В этом смысле бытовые конфликты носят частный характер и также не должны подводиться под категорию войны. Но все это лишь некоторые категориальные признаки понятия «война». Концепт «война» возникает тогда, когда, во-первых, в поле этого понятия производится конфигурация информации в аспекте ее мировоззренческой значимости, а во-вторых, к данному полю привлекаются на постоянной основе другие понятия, смежные с понятием войны, которые у носителей другой картины мира с войной либо не связаны, либо связаны слабо.

В каждой из рассмотренных выше культурно-цивилизационных систем организации общественного опыта сформировалось свое представление о войне, включающее в себя значимую информацию о характере такого рода конфликтов, их причинах, мотивах и целях, формах осуществления, а также о характере участвующих в них субъектов. Рассмотрим их по отдельности.

Трибализм

В этом типе организации общества чаще всего отмечаются неинституциональные или квазиинституциональные военные конфликты, которые почти всегда носят энергоматериальный характер. Обычно здесь речь идет о межродовых и межплеменных витальных войнах за территорию и средства к существованию — природные богатства или человеческие ресурсы. Реже войны такого плана носили (или носят, если речь идет о современных межплеменных конфликтах на африканском континенте, в Азии или в Южной Америке) мировоззренческий характер, т.е. вызваны нарушениями тотемов или сакральных мест, убийствами старейшин, шаманов, родственников и членов общины (кровная месть), угрозой идеологическим основам существования рода / племени / общины. В таких случаях кроме собственно вооруженных форм возможны элементы информационной войны (проклятия, магические ритуалы, послания

врагу с угрозами и под.).

Современное продолжение трибализма — посттрибализм или квазитрибализм — это либо народные волнения и социальные и/или идеологические бунты против государственной власти или элиты (обычно они носят энергоматериальный характер, включая погромы и самосуд, а информационный момент в них может быть связан с борьбой за этнокультурные права меньшинств и/или социальные права угнетенных), либо партизанские войны против интервентов. Но о трибализме можно говорить и как об отношении к войне нетрибалистического типа, поскольку в обществах византийского, туранистического или латинистского типов есть немало сторонников трибалистической культурно-цивилизационной модели. Их поведение может носить характер индифферентизма (отстранения от идеологических и политических мотивов войны и, как следствие, попытки избегания активного участия в конфликте, дезертирство, уклонение от выполнения воинских обязанностей), витализма (сосредоточение исключительно на экзистенциальных проблемах и обеспечении собственных бытовых потребностей) и утилитаризма (попытка извлечь из войны максимум личной экономической пользы). Мотивом к активному участию представителя трибализма в «несвоей» войне может быть либо стремление к выживанию, либо желание отмщения.

Война как концепт в трибализме обычно носит негативный характер и воспринимается как зло (но иногда неизбежное). Типичными трибалистическими формулами в отношении этого концепта можно считать выраженные в русских пословицах максимы: *Худой мир лучше доброй брани, Войной да огнем не шутят, Война кровь любит, Не тот борец, кто поборол, а тот, кто вывернулся*, и даже *Солдат спит — служба идет*. Не меньше такого рода мировоззренческих проявлений и в польской паремии. Иногда это нарекания на приносимые войной убытки: *Kiedy wojna, to krowa niedojna, Wojna jako woda: jednemu da, drugiemu bierze*, иногда — разного рода противопоставления войны миру: *Lepiej w domu serem buchać, niż na wojnie kuli słuchać, Lepsza w domu kapuścina, niż na wojnie cielęcina, Lepszy żelazny pokój, niż złota wojna*, иногда — чисто пацифистские максимы: *Dasz pokój, masz pokój* или *Łatwiej wojnę zacząć niż ją skończyć*. Такой же настрой находим и во многих польских песнях о войне, часть из которых воспринимается как народные, хотя все они авторские:

*Idzie żołnierz borem lasem,
borem lasem*

*Przymierając z głodu czasem,
z głodu czasem*

*Suknia na nim nie blakuje, nie blakuje
Wiatr dziurami przelatuje, przelatuje
(Idzie żołnierz borem lasem)*

*Ten już w grobie leży z dala
od rodziny,
A za nim pozostał, a za nim pozostał
Cichy płacz dziewczyny
(Wojenko, wojenko)*

*Deszcze niespokojne potargały sad,
a my na tej wojnie ładnych parę lat.*

*Do domu wrócimy, w piecu napalimy,
nakarmimy psa.*

*Przed nocą zdążymy, tylko zwyciężymy,
a to ważna gra!*

(Deszcze niespokojne)

*Domy popalone, szpitale zburzone
Gdzie się mają podziąć ludzie poranione
Lecą bomby z nieba brak jest ludziom chleba
Nie tylko od bomby umrzeć będzie trzeba
(Dnia pierwszego września)*

Тот же трагический способ представления войны свойствен и многим другим польским песням военного периода (*Gdy w noc wrześniową, Warszawo ma, Pierwszy Sierpień*). В ряде случаев трибалистическая установка выражается

в высмеивании врага и носит фольклорные черты (*Siekiera, motyka, Piosenka w tramwaju, Czerwone jabłuszka, Wróg napadł na Polskę, Nalot*). Кроме того во многих песнях трибалистического типа война является лишь фоном для бытовых историй, любовных романов и флиртов (*Kto handluje ten żyje, Przybyli ułani pod okienko, Ej, dziewczyno, O mój rozmarynie, Hej, hej ułani, Deszcz, jesienny deszcz, Dziś do ciebie przyjść nie mogę, Serce w plecaku* и др.). Квинтэссенцией польского трибалистического отношения к войне можно считать фразу из «Свадьбы» С. Выспанского: *Niech na całym świecie wojna, byle polska wieś zaciszna, byle polska wieś spokojna*.

В том же бытовом и витальном духе выдержан также целый ряд русских песен о войне, в которых война представлена как экзистенциальная трагедия, почти мифическое явление:

<i>Выстрел грянет, ворон кружит...</i>	<i>Мне кажется порою, что солдаты,</i>
<i>Твой дружок в бурьяне</i>	<i>С кровавых не пришедшие полей,</i>
<i>Неживой лежит...</i>	<i>Не в землю эту полегли когда-то,</i>
<i>Край сосновый, солнце встает.</i>	<i>А превратились в белых журавлей</i>
<i>У крыльца родного</i>	(Журавли)
<i>Мать сыночка ждет.</i>	

<i>Машина пламенем объята,</i>	<i>Никто солдату не ответил,</i>
<i>Вот вот рванёт боекомплект</i>	<i>Никто его не повстречал,</i>
<i>А жить так хочется ребята.</i>	<i>И только теплый летний ветер</i>
<i>И вылезать уж мочи нет...</i>	<i>Траву могильную качал.</i>
<i>В углу заплачет мать-старушка,</i>	<i>Вздыхнул солдат, ремень поправил,</i>
<i>Смахнёт слезу старик отец,</i>	<i>Раскрыл мешок походный свой,</i>
<i>И молодая не узнает</i>	<i>Бутылку горькую поставил</i>
<i>Какой у парня был конец</i>	<i>На серый камень гробовой</i>
(На поле танки грохотали)	(Враги сожгли родную хату)

или же как стихийное бедствие, которое просто нужно как-то пережить, заботясь прежде всего о жизненных потребностях

<i>Вспомню я пехоту</i>	<i>Ты сейчас</i>	<i>О смуглянке-</i>
<i>и родную роту,</i>	<i>далеко-далеко,</i>	<i>молдаванке</i>
<i>И тебя — за то,</i>	<i>Между нами снега</i>	<i>Часто думал</i>
<i>что ты дал мне закурить.</i>	<i>и снега.</i>	<i>по ночам</i>
<i>Давай закурим, товарищ,</i>	<i>До тебя мне</i>	<i>Вновь свою</i>
<i>по одной,</i>	<i>дойти нелегко,</i>	<i>смуглянку</i>
<i>Давай закурим, товарищ мой!</i>	<i>А до смерти —</i>	<i>Я в отряде</i>
(Давай закурим)	<i>четыре шага.</i>	<i>повстречал.</i>
	(В землянке)	(Смуглянка)

<i>Есть у меня в запасе гильза от снаряда,</i>	<i>Чтоб все мечты мои сбылись</i>
<i>В кисете вышитом — душистый самосад.</i>	<i>В походах и в боях,</i>
<i>Солдату лишнего имущества не надо.</i>	<i>Издаю мне улыбнись,</i>
<i>Махнем, не глядя, как на фронте говорят.</i>	<i>Моя любимая.</i>
(Махнем не глядя)	(Моя любимая).

Нередко война становилась темой и для такого обычно развлекательно-фольклорного деревенского жанра, как частушки:

<i>На германской на границе ,</i>	<i>Мой миленочек погиб</i>	<i>Ягодиночку убили,</i>
<i>Был убит залетка мой ,</i>	<i>В городе Калининe ,</i>	<i>Похоронная</i>
<i>Как найти мне то</i>	<i>Никогда я не забуду</i>	<i>пришла.</i>
<i>местечко ,</i>	<i>Глазки его синие</i>	<i>Больше разу</i>
<i>Где зарыт мой дорогой</i>		<i>не напишет</i>
		<i>Ягодиночка письма</i>

Как пишет исследователь концепта «война» в русском фольклоре Ю. А. Эмер, «концепт „война” предстает в песенном фольклоре как социально-личностное событие, значимыми оказываются межличностные отношения, нормы поведения в экстремальной ситуации. В фольклоре данный концепт является одним из базовых. Война как общественно-политическое событие играет важную роль и в жизни социума, и в жизни каждого члена коллектива, определяя его судьбу, межличностные взаимоотношения, поэтому он активно рефлексивируется в разных жанрах, в современном деревенском фольклоре — преимущественно в песенных» [Эмер, 2012: 66].

ТУРАНИЗМ

Так же, как и в предыдущем случае, в прошлом войны, которые вели собственно туранские племена и народы, — это обычно были неинституциональные или квазиинституциональные военные конфликты энергоматериального характера, прежде всего кочевые набеги и военные операции с витально-экономической мотивацией (поиск средств к существованию, грабеж), реже, идеологические военные операции (например, во исполнение воли вождя, из необходимости поддержания воинского духа, из жажды славы, потребности в насилии, утверждения права на контроль территорий и живущих на них общин, с целью насильственного сбора налогов, а также карательные экспедиции в отместку за сопротивление). В последних случаях такие набеги могли включать элементы информационной войны (упреждения, запугивания, ультиматумы, требования выкупа, показательные расправы и казни). К более поздним войнам туранистического типа (т.е. войнам, которые вели сторонники этого культурно-цивилизационного типа с нетуранистическим государством или обществом) можно отнести разного рода восстания пассионариев или партизанские движения (вроде восстаний рабов, движений разного рода «лесных братьев», казачьих или гайдамацких восстаний). Как и в предыдущем случае, здесь также можно выделить более современные, посттуранистические формы общественной организации, для которых характерны прежде всего войны освободительные и постколониальные, характеризующиеся стихийностью, насилием, жестокостью, кровопролитием. Сюда же можно отнести современный политический терроризм по социально-идеологическим и экономическим соображениям, а также криминальные войны преступных сообществ. Очень сближаются с этими последними явления, которые войнами в собственном смысле слова не являются, но обладают многими их признаками. Я назвал бы их *псевдвойнами*. Речь идет о т.н. фанатских «войнах» или этносоциальных конфликтах, которые носят нерегулярный характер, осуществляются чаще всего в виде информационного противостояния и лишь иногда принимают форму вооруженного конфликта пассионариев. В отличие от обычных этносоциальных конфликтов, они не носят массового характера и не охватывают подавляющее большинство представителей сторон противостояния.

Для туранизма война — это один из ключевых концептов. Милитарное решение проблем в этой модели организации общества — самое простое и желанное. Воин или полководец — наиболее уважаемая общественная функция. Страна понимается как военный лагерь, граждане как воины или работники тыла, а жизнь — как перманентная борьба. Это именно о туранистах говорится *Кому война, а кому — мать родна*. Не удивительно, что большинство российских пословиц и поговорок о войне носит именно туранистический культурно-цивилизационный характер: *Тот побеждает, кто смерть презирает, Бой отвагу любит, Смелого пуля боится, Смелость города берет, Убил противника в схватке — и все в порядке, Самая лучшая смерть — смерть на поле боя, Мертвые сраму не имут, Лучше в бою умереть, чем в плену тлеть. Врешь, не возьмешь, Ни шагу назад, Напролом идут — голов не жалеют, Лучше быть убиту, чем в плен взяту! Война кровь любит, Биться до последней капли крови, Победа любой ценой, Либо в стремя ногой, либо в пень головой*. О человеке, на которого надеются в чисто бытовых вопросах, русские говорят, что *пошли бы с ним в разведку*, а того, кто не оправдал этой надежды, называют *предателем*. В то же время друзей-единомышленников часто называют *соратниками*, т.е. дословно — братьями по оружию. Именно туранизм с его культом воиской славы и доблести, глорификацией войны и оружия является основой всех видов милитаризма. В отличие от империализма (характерного для византизма), милитаризм в каком-то смысле «альтруистичен». Как точно отметил диссидентствующий священник Яков Кротов, «Милитаризм расхожен, потому что основан на идее чести как материальной славы. Честь оружия проявляется прежде всего во внешнем. Милитарист тем славнее, чем больше убил людей, чем больше у него оружия, которым убивают людей, чем лучше украшено это оружие (...) Расходный милитаризм принадлежит древнему прошлому. Сегодня примером его является, можно надеяться, только Россия. В ней по сей день звучит оправдание: „Народ России ничего не получил от стран, которые вошли в состав России, наоборот, он тратился на них”» [Кротов]. И это правда, народ России ничего не получил и не получает от милитаризма ее руководства. В туранизме важно, что получают лидеры и непосредственные участники похода (в посттуранизме — силовые структуры, представляющие опору власти). И среди получаемого в качестве контрибуции не последнее место занимает власть и безграничная возможность реализации собственной воли.

Неудивительно, что в польском паремическом фонде практически нет чисто туранистических пословиц и поговорок. С одной стороны, это связано с тем, что создателями такого фольклорного материала обычно являются представители низших слоев населения, а эти в Польше были и до сих пор являются представителями трибалистической модели. Доминирующей системой организации польского общества (благодаря влиянию католической церкви и западноевропейской феодальной традиции) до сих пор является элитарно-корпоративный византизм. Поэтому традиционный польский феодальный подход к войне носил ярко выраженный империальный характер. Как и все остальные европейские народы, колонизировавшие менее развитые в цивилизационном отношении народы, польская шляхта (дворянское сословие) подходила к войне как источнику доходов и форме этнического угнетения иноверцев и покоренных меньшин. Туранизм в польскую культуру проник с именно с востока и не через низшие слои населения, а через шляхту, обретая формы т.н. «сарматизма», т.е. милитарного дворянского своеволия. Шляхта же была далека от устного

народного творчества, зато проявляла свои туранистические убеждения в литературе, в частности в балладах и военных песнях. Признаки туранизма (героики борьбы, повстанческие порывы, вспышки воинского энтузиазма, упрямую удасть, романтику войны, номадическую пассионарность) иногда можно обнаружить именно в такого рода произведениях:

<i>Marsz, marsz z żelazem, W kim serce, w kim męstwo, Przysięgnijmy wszyscy razem: Śmierć albo zwycięstwo. (Mazur)</i>	<i>Zagrzmiały salwy, broni szczęk i huk granatów grzmi; Rażonych wrogów słysząc jęk, do szturm trąbka brzmi. Idzie jak burza polska brać, idzie śmiertelnych wrogów prać.</i>
<i>Chłopczy silni jak stal, oczy patrzą się w dal, nic nie znaczy nam wojny pożoga. Hej, sokoli nasz wzrok, w marszu sprężysty krok. (Chłopczy silni jak stal)</i>	<i>Walczą szalone, wściekłe lwy, to N.S.Z. - to my! (N.S.Z. - to my)</i> <i>Nie ten umiera co właśnie umiera Lecz ten, co żyjąc w martwej kroczy chwale Więc ci, co zginęli, poszli w bohaterzy Ci, co przeżyli - muszą walczyć dalej. (Samosierra)</i>

Стоит подчеркнуть, что в российском военно-песенном фонде количество такого рода произведений не идет ни в какое сравнение с польским. Вот только несколько примеров:

<i>Взвейтесь, соколы, орлами, Полно горе горевать! То ли дело под шатрами В поле лагерем стоять. (Взвейтесь, соколы, орлами)</i>	<i>Солдатушки, браво-ребятушки, где же ваши жены? «Наши жены — ружья заряжены, вот где наши жены!». Солдатушки, браво-ребятушки, где же ваши детки? «Наши детки — пули наши метки, вот где наши детки!». (Солдатушки, браво-ребятушки)</i>
<i>Веди, Буденный нас смелее в бой! Пусть гром гремит, пускай пожар кругом: Мы — беззаветные герои все, И вся-то наша жизнь есть борьба! (Марш Буденного)</i>	<i>Я хату покинул, пошел воевать, Чтоб землю в Гренаде крестьянам отдать. Прощайте, родные! Прощайте, семья! «Гренада, Гренада, Гренада моя!». (Гренада)</i>
<i>Гремя огнем, сверкая блеском стали Пойдут машины в яростный поход, Когда нас в бой пошлет товарищ Сталин И Ворошилов в бой нас поведет! (Марш танкистов)</i>	<i>Словно прирос к плечу солдата автомат, Всюду врагов своих заклятых бил солдат. Бил солдат их под Смоленском, Бил солдат в поселке энском, Пуль не считая, глаз не смыкая, бил врагов солдат. (Баллада о солдате)</i>

Некоторые из этих песен были популярны 100 и 200 лет назад. На них выросло не одно поколение россиян и они не могли не оказать воздействия на формирование их культурно-цивилизационного мировоззрения.

ВИЗАНТИНИЗМ

В отличие от двух предыдущих случаев, войны в византинизме воспринимаются именно как собственно институциональные и идеологические конфликты. Византинизм — это одна из самых распространенных в современном мире форм организации общественного опыта. Именно поэтому можно и нужно выделять различные его подтипы. В первую очередь, следует брать во внимание, кто является господствующим в общественной иерархии субъектом — элиты (корпорации) или государство (бюрократия). В первом случае можно говорить об элитарном византинизме (такая форма, как я уже отметил выше, доминирует в наше время в Польше), во втором — о византинизме этатистическом (эта форма субдоминирует в современной России и начинает формироваться в Польше под властью партии Право и Справедливость). Если говорить о характере войн в элитарном византинизме, то это обычно войны в интересах общественных групп, т.е. войны межэлитарные (межклановые, междоусобные), почти всегда идеологическо-экономические, равно энергоматериальные и информационные. В этатистическом же византинизме войны ведутся обычно в интересах государства или группы государств. Это могут быть межгосударственные конфликты — агрессивные или оборонительные, империяльные (глобализационные) войны — всегда агрессивные, т.н. «антитеррористические операции», осуществляемые чаще всего с целью подчинения одних государств другим, а также разного рода квазивойны (т.е. необъявленные войны, неявные диверсионные войны, в т.ч. ставшая «модной» в последнее время т.н. «гибридная война», разные формы государственного терроризма). Характер таких войн может быть как собственно энергоматериальным, так и чисто информационным (в последнее время это т.н. *кибервойны*). Как уже отмечалось выше, византинистские войны условно можно назвать империяльными, т.к. ведущие их элита или государственный аппарат, стремятся в первую очередь подчинить себе противника и максимализировать не только собственную выгоду, но и выгоду для всей метрополии (в т.ч. для своих непосредственных подданных). Именно так всегда поступали польские элиты и государство в своем продвижении на восток, но почти никогда так не поступало российское руководство, ища в войнах выгоду только для государства и приближенной к нему элиты госслужащих, воспринимаемых как воинов власти. Основная часть населения в результате войн довольствовалась только гордостью за свое государство и его руководителей. В материальном же отношении оно страдало ничуть не меньше, а иногда и больше, чем побежденные. Именно в этом состоит доминанция туранского типа организации общества в России над византийским.

К смешанным, элитарно-этатистическим формам войн я отнес бы некоторые гражданские войны (т.е. вооруженные конфликты за государственную власть в узкоинституциональных или корпоративных интересах), в т.ч. военно-революционные конфликты и военные перевороты как их составляющие. Обычно такого рода войны сопровождаются интенсивным информационно-идеологическим противостоянием элитных групп между собой или части элиты и государства.

На определенном культурно-цивилизационном этапе развития хозяйствования элитарный византизм (идеальной формой политико-экономической организации для которого является феодализм) преобразуется в элитарно-экономический или этатистическо-экономический. В этот момент политико-экономической основой функционирования общества становится промышленная рыночная экономика. Для такого типа общества характерно понимание войны как корпоративно-экономической борьбы за рынки. Она может вестись в интересах национальных экономических элит или транснациональных корпораций. Чаще всего, это чисто информационные и агрессивные действия, нацеленные на противника, но в сочетании с выше описанными империяльными этатистическими войнами они могут обретать и энергоматериальный характер вооруженных конфликтов, имеющих целью захват новых рынков (их называют обычно «военными операциями») или передел старых («мировые войны»). При этом обычно такие войны камуфлируются под собственно элитарные или этатистические идеологические конфликты, хотя на деле преследуют чисто экономические цели. В последнее время войны такого типа носят все чаще информационно-экономический характер и протекают в таких формах, как: установление контроля над чужими рынками и сырьевыми базами, введение эмбарго и экономических санкций, игры ценами и курсами, проведение агрессивных финансовых операций, монополизация, демпинг, подрыв экономического доверия к противнику и под. К современным формам экономических войн в рамках системы византизма можно отнести и экономические квазивойны, т.е. экономический терроризм — рейдерство, энергоматериальные и кибератаки на финансовую систему, биржи и отдельные предприятия и под.

Подытожить же место концепта войны в византизме можно двумя пословицами: *Война — забава королей* и *Хочешь мира — готовься к войне*, в которых явно просматривается преследуемый в войнах элитарно-государственный интерес. Именно такой тип культурно-цивилизационной организации общества имеется в виду, когда война рассматривается как органичное продолжение политики или экономики.

В случае, когда доминирующая в стране система византизма начинает клерикализироваться, т.е. роль религиозных и квазирелигиозных лидеров и институтов в государственной и общественной системах возрастает до такой степени, что это начинает напрямую влиять на публичную сферу жизни и функционирование государственных органов, можно говорить о сакрализованном византизме. В таком обществе сакральное (трансценденс) становится определяющим фактором в мышлении и поведении. При этом сакральное (в отличие от системы теократии) в византизме — это не всегда собственно божественное. Это любая отвлеченная идея, возводимая в ранг святости. Нередко роль сакрального фактора в такого рода мировоззрении начинают играть концепты народа, родины, светлого будущего или воинского долга как своеобразных суррогатов божественного начала, которые становятся абсолютным оправданием войны и связанных с нею жертв. Отсюда популярность в такого типа системах высказываний, вроде: *Война народная имеет цели благородные, Воином быть — народу служить, За Родину-мать не страшно умирать, Кто смерти не несет врагу, тот перед Родиной в долгу, Смертью герой пал, а Родину не предал, Кто Отчизну любит, тот врага губит, Русские в плен не сдаются, Русские на войне своих не бросают* или *Сам погибай, но знамя сласай*. В польском паремическом фонде нет пословиц и поговорок такого типа, но зато встречаются более поздние идеологические слоганы сакрально-визан-

тинистского толка, которые перешли в языковой фонд прецедентных высказываний, вроде: *Polaków można zniszczyć, ale nie pokonać, Polska — Ojczyzna Bohaterów, Do boju, Polsko!* или *Śmierć wrogom Ojczyzny*. Как и в предыдущем случае (в туранистической модели), в польском византинизме призывы к войне за родину и народ встречаются не столько в пословицах и поговорках, сколько в военных песнях, причем такого рода песни составляют подавляющее большинство польского песенного фонда на военную тему:

<i>Ta ziemia do Polski należy,</i>	<i>Naprzód, do boju,</i>	<i>Hej, kto Polak,</i>
<i>Choć Polska daleko jest stąd,</i>	<i>żołnierze,</i>	<i>na bagnety!</i>
<i>Bo wolność! krzyżami</i>	<i>Polski Podziemnej:</i>	<i>Żyj swobodą, Polsko,</i>
<i>się mierzy!!</i>	<i>Za broń!</i>	<i>żyj!</i>
<i>Historia ten jeden ma błąd!!</i>	<i>Boska potęga nas</i>	<i>Takim hasłem</i>
(Czerwone maki na Monte	<i>strzeże,</i>	<i>cnej podniety,</i>
Cassino)	<i>Woła do boju</i>	<i>Trąbo nasza,</i>
	<i>nas dzwon.</i>	<i>wrogom grzmij!.</i>
	(Hymn Armii	(Warszawianka).
	Krajowej)	

Иногда в таких песнях родина даже противопоставляется любимой:

Po cóż ta łza w oku, po cóż serca bicie?
Tobiem winien miłość, a Ojczyźnie życie.
Pamiętaj, żeś Polka, że to za kraj walka,
Niepodległość Polski to twoja rywalka.
 (Бувай dziewczę zdrowe).

Несоизмеримо больше такого рода произведений в российском культурном пространстве. Война для византинизма всегда была и остается одним из базовых идеологически значимых концептов, непосредственно сопряженным с идеей патриотизма. Традиция военно-патриотической песни появилась еще во времена Российской империи:

<i>Не скажет ни камень, ни крест, где легли</i>	<i>Знают турки нас и шведы,</i>
<i>Во славу мы русского флага.</i>	<i>И про нас известен свет,</i>
<i>Лишь волны морские прославят в века</i>	<i>На сраженьях, на победы</i>
<i>Геройскую гибель «Варяга».</i>	<i>Нас всегда сам Царь ведет.</i>
(Варяг)	
<i>Все мы – дети великой Державы,</i>	<i>С нами труд Он разделяет,</i>
<i>Все мы помним заветы отцов</i>	<i>Перед нами Он в боях;</i>
<i>Ради Знамени, Чести и Славы</i>	<i>Счастьем всяк из нас считает</i>
<i>Не жалеи ни себя, ни врагов.</i>	<i>Умереть в Его глазах.</i>
(Прощание славянки)	(Славны были наши деды)

Особенно много таких песен было создано в советскую эпоху:

<i>Горит в сердцах у нас любовь</i>	<i>Если на Отчизну</i>
<i>к земле родимой</i>	<i>нагрянет беда,</i>
<i>Идём мы в смертный бой за честь</i>	<i>Позовёт солдата труба.</i>
<i>родной страны.</i>	<i>Армия моя, ты</i>
<i>Пылают города, охваченные дымом,</i>	<i>на страже всегда!</i>
<i>Гремит в седых лесах суровый</i>	<i>Ты — моя любовь и судьба!</i>
<i>бог войны.</i>	(Армия моя)
(Артиллеристы)	

*Нет в России семьи такой,
где б не памятен
был свой герой,
И глаза молодых солдат с фотографий
увядших глядят.
Этот взгляд, словно высший суд,
для ребят, что сейчас растут.
И мальчишкам нельзя ни солгать,
ни обмануть,
Ни с пути свернуть.
(От героев былых времен)*

*Если завтра война, если враг нападет,
Если темная сила нагрянет, –
Как один человек, весь советский народ
За свободную Родину встанет.
(Если завтра война)*

Их популярность не снижается и в настоящее время. Но много песен, сакрализирующих войну во славу России, появилось и стало популярными уже после распада СССР:

*Летят самолёты, плывут корабли,
Обломки Нью-Йорка в небесной пыли.
Вся жизнь проплывает, как-будто
во сне,
А взглянешь на небо — там звёзды
в огне.
А в чистом поле система «Град»,
За нами Путин и Сталинград.
(За нами Путин)*

*Офицеры, офицеры,
Ваше сердце под прицелом.
За Россию и свободу до конца!
Офицеры, россияне, пусть свобода
воссияет,
Заставляя в унисон звучать сердца!
(Офицеры)*

*Наступил великий
час расплаты
Нам вручил оружие народ -
До свиданья, города и хаты,
На заре уходим мы в поход!
(До свиданья, города и хаты)*

*И если опять над морями
Завьется сражения дым,
Мы знаем, что Родина с нами,
А с ней мы всегда победим.
(Летят белокрылые чайки)*

*Чечня в огне — здесь не Афган,
Здесь вся война сплошной обман,
А что же делать,
мы России присягали...
Нет, не за баксы и рубли,
Идем мы по земле Чечни,
А чтоб тебя, Россия-Русь,
великой звали...
(Чечня в огне)*

*Мы не отдали высоту и в этом
есть святая доблесть!
Так лучше смерть принять в бою,
чем потерять и честь,
и гордость!
Не отступили ни на шаг
и не упали на колени!
Мы свято верили в наш флаг,
в победу в том глухом ущелье!
(Мы не отдали высоту)*

Своеобразными символами польского и российского византизмов являются лозунги *Bóg, Honor, Ojczyzna* и *За Царя, за Родину, за Веру* (в версии, распространенной во времена Великой Отечественной войны — *За Родину, За Сталина!*, а в современной — *За Россию и Путина*), которые носят откровенно милитарный концептуальный характер. Особенно ярко это видно в российских слоганах, где сама грамматическая конструкция имплицитно призывает к бою.

Если трибалистический или туранистический взгляд на войну — это, скорее, результат определенного рода синергии воспитания в естественной среде,

то византинистское мировоззрение порождается исключительно идеологическим (кибернетическим) воздействием со стороны государственных, религиозных или медийных институтов, формирующих т.н. «историческую память». Это явление было в свое время очень точно диагностировано Львом Гудковым: «Как и любой иной, этот „частный“, индивидуальный опыт — опыт людей на войне и во время войны, даже пусть их огромного множества, не будучи специально обработанным, не воспроизводится и не составляет культурного или социального факта. Только получив соответствующее институциональное оформление и закрепление, став технически репродуцируемым, будучи вписанным или хотя бы соотнесенным с коллективными рамками событий прошлого и настоящего, опыт военного времени становится исторической „памятью“ общества или отдельных групп и участников войны. Без этих механизмов (и направленной политики СМИ) специального поддержания и организации „памяти“, ритуалов и инсценировок, разыгрывания военной тематики прошлое, даже столь значимое, быстро рассыпается и исчезает» [Гудков, 2005].

ТЕОКРАТИЯ

С точки зрения теократической модели организации общественного опыта война, наполненная религиозно-идеологическим содержанием, является священным событием. *Смерть в бою — дело Божие, Крепко верить — значит победить, Бой — святое дело, иди на врага смело* и польское *Gdzie Pan Bóg, tam zwycięstwo* — это типичные для теократического мышления приемы сакрализации войны. В этом смысле специфически теократической разновидностью войны являются религиозные войны — всегда идеологические, но при этом редко встречающиеся в чистом виде. Обычно религиозная война сочетается с элитарными, этатистическими или экономическими (т.е. чисто византинистскими), а также собственно туранистическими факторами. Религиозные войны могут быть внешними (религиозно-цивилизационные или религиозно-культурные) и внутренними (религиозно-гражданские). К элементам религиозной войны можно отнести также крайние формы религиозного экстремизма, т.е. террористические акты на религиозной почве. С точки зрения цели религиозные войны можно разделить на прозелитические («просветительские») и экстерминационные («священные»). В первых целью является обращение «неверных» в свою веру, во втором — их элиминация. Религиозные войны чаще всего носят энергоматериальный характер, но при этом всегда без исключения это войны информационные — во имя «высших», трансцендентных целей.

Теократическое мировоззрение в чистом виде не встречается ни в польском, ни в российском культурном пространстве. Мотивы святости войны за веру обычно перемешаны с мотивами служения родине, народу или с туранистической идеей обретения воинской доблести и исполнения воинского долга. Весьма показательные в этом смысле строки можно найти и в старопольской балладе о Стефане Чарнецком, и в гимне барских конфедератов, и в некоторых партизанских песнях периода Второй мировой войны (в которых упование на Бога сочетается чисто туранистическим повстанческим порывом):

<p><i>Stojał we krwi po kolana, I bił na niego pogana. Wzdychał we dnie, klęczał w nocy, Wołał od Boga pomocy. A mój Jezu litościwy, Usłysz-że nasz płacz rzewliwy. A mój Jezu mój kochany, Odwróć Ty miecz na pogany.</i></p> <p>(Pieśń o Stefanie Czarnieckim pogromcy Szwedów)</p>	<p><i>Bo kto zaufał Chrystusowi Panu, I szedł na święte kraju werbowanie, Ten „de profundis” z ciemnego kurhanu na trąby wstanie! Bóg jest ucieczką i obroną naszą, Póki On z nami całe piekła pękna. Ani ogniste smoki nie ustraszą, Ani ulękną.</i></p> <p>(Pieśń Konfederatów Barskich)</p>	<p><i>Boska potęga nas strzeże, Woła do boju Was dzwon. Godzina pomsty wybija, Za zbrodnie, mękę i krew. Do broni! Jezus Maryja! Żołnierski woła nas zew.</i></p> <p>(Hymn Polski podziemnej)</p>
--	---	--

В таком же теократическо-византинском и теократическо-туранистическом духе выдержаны, например, строки известного российского марша «Прощание славянки», а также ряд современных песен военно-религиозной направленности:

<p><i>Овевает нас Божие Слово, Мы на этой земле не одни И за братьев, за веру Христову Отдавали мы жизни свои. Прощай, отчий край, Ты нас вспоминай, Прощай, милый взгляд, Не все из нас придут назад.</i></p> <p>(Прощание славянки)</p>	<p><i>Не погибнет Отечество наше, Не смирится с позорной судьбой. Всех святых, на Руси воссиявших, Я сегодня скликаю на бой. (Русские не сдаются) Но сходил Святой Дух в земное, И вставали полки стеною, Чтобы веру русскую спасти...</i></p> <p>(С нами Бог)</p>	<p><i>Вновь кружат стервятники Хищно в высоте... Мы вернёмся со щитом Или на щите. С нами Бог да Русь-земля За неё хоть в ад! Без неё не жити нам Нет пути назад!</i></p> <p>(Святая Русь).</p>
--	--	--

ЛАТИНИЗМ

В отличие от всех рассмотренных выше моделей организации общества, две последние — латинизм и комсумпционизм — можно условно определить как более или менее пацифистские или миротворческие (во всяком случае в идеале). В обеих не только сама война однозначно определяется и концептуализируется как зло, но и соответствующим образом моделируется общественная деятельность. Различия между ними, однако, есть и они существенны. Для латинистского (или европейского) типа культурно-цивилизационной модели наивысшей ценностью провозглашается человеческое достоинство (собственное и других людей), а также человеческая жизнь (когда она направлена на сохранение этого достоинства). Но нельзя утверждать, что латинистский спо-

соб мышления полностью отвергает возможность ведения войны. Если целью войны должна быть защита человеческого достоинства и напрямую связанных с ним жизни, свободы, равенства и солидарности, война вполне допустима. Поэтому особенностью войны латинистского типа является то, что это чаще всего война в интересах гражданского общества и прав человека. Такие войны всегда идеологические. Но и они также редко встречаются в чистом виде. Чаще всего они могут сопровождаться витально-экономическими и социально-политическими мотивами. В этого типа войнах очень важно, кто является их субъектом. Если это государство, в идеологии которого доминируют т.н. европейские ценности, то война может носить либо внешний (оборонительная война, миротворческие интервенции и гуманитарные операции), либо внутренний характер (антитеррористические операции внутри страны). Акцент в такого рода конфликтах возлагается прежде всего на информационный компонент (пропаганда, гуманитарная помощь). Если же субъектом войны являются негосударственные гражданские организации, функционирующие в государстве нелатинистского типа, такого рода войны могут принимать форму внутреннего гражданского неповиновения, гражданского сопротивления или даже революции. Но и в этом случае латинистский идеал состоит в том, чтобы такого рода войны носили прежде всего информационный, а не энергоматериальный характер. Классическими концептуальными слоганами латинистского мировоззрения в отношении войны могут являться пословицы *В миру воров вешают — на войне они в чести* и *Война питается деньгами и упивается кровью*. Обе эти пословицы, скорее всего, заимствованы в русский паремический фонд из Европы (возможно, из Франции). В польской паремии к таким, латинистским по своей культурно-цивилизационной сущности высказываниям можно отнести: *So pokój zrodzi, to wojna wygubi, Kto mieczem wojuje, ten od miecza ginie, Bitwa nie pokój, śmierć nie życie, Podczas wojny milczą prawa, Lepsza rozwaga niż odwaga*, а также *Bardziej boli od języka niż od miecza* (в котором подчеркивается преимущество информационных форм конфронтации над энергоматериальными). Латинистское отношение к войне как к антигуманному явлению, которому нет оправдания, обычно проявляется в художественной литературе и песнях авторства представителей либерально-демократической интеллигенции. Традицию пацифистской российской песни открыл А. Вертинский романсом «То, что я должен сказать»:

*Я не знаю, зачем и кому это нужно,
Кто послал их на смерть недрожавшей рукой,
Только так беспощадно, так зло и ненужно
Опустили их в Вечный Покой!
И никто не додумался молча стать на колени
И сказать этим мальчикам, что в бездарной стране
Даже светлые подвиги — это просто ступени
В бесконечные пропасти — к долгожданной Весне!*

Такого рода мотивы находим в популярных песнях советских времен *Если б не было войны, Хотят ли русские войны, В полях за Вислой сонной, Баллада о красках, Баллада о маленьком человеке, Тишина* и др. В обилии мотив осуждения войны присутствовал в творчестве Б.Окуджавы, встречаются они и во многих песнях рок-групп «Машина времени», «ДДТ», «Наутилус Помпилиус», «Аквариум», «5Nizza», «ХЗ» и др.:

ша не участвовала как самостоятельный военный субъект ни в первой, ни во Второй мировой войне (ее войска либо входили в состав союзнических армий, либо были частью партизанского движения), до сих пор большинство поляков не воспринимает себя победителями в этой войне, часть полагает, что одна оккупация (нацистская) в 1945 сменилась другой — советской, а Вторая мировая война для них закончилась только в 1993 с выводом советских войск из Польши. Да и в период ПНР поляки не считали себя одними из активных участников мировой гонки вооружений. Отсюда отсутствие в публичном дискурсе всего того комплекса военно-партиотической проблематики и того идеологического давления, с которыми приходилось сталкиваться всем жителям СССР и, в первую очередь, русским, которые на протяжении многих веков формировались как милитарная нация с ощущением своей военной мощи и мировой значимости именно как страна — обладатель одной из самых сильных армий. Не будем забывать, что Великая Отечественная война и День Победы для множества россиян (даже не разделяющих византийское мировоззрение) — это весьма значимые идеологические и мировоззренческие концепты. Как отмечал в 2005 году Лев Гудков, «Это самое значительное событие в истории России, как считают ее жители, опорный образ национального сознания. Ни одно из других событий с этим не может быть сопоставлено. В списке важнейших событий, которые определили судьбу страны в XX веке, победу в ВОВ в среднем называли 78% опрошенных. Причем значимость Победы за последние годы, особенно с приходом Путина, только выросла. Если в 1996 году на вопрос: «Что у вас лично вызывает наибольшую гордость в нашей истории?» — так отвечали 44% опрошенных (самая большая группа ответов), то в 2003 году таких было уже 87%. Больше сегодня гордиться нечем — распад СССР и неудача реформ в постсоветское время, заметное ослабление массовых надежд и исчезновение перестроечных иллюзий стали содержанием травматического опыта национальной несостоятельности» [Гудков, 2005].

В Польше же к милитарной тематике отношение совершенно иное. В силу многих обстоятельств поляки в большинстве своем дистанцируются от военной проблематики (за исключением византийско-теократической темы национального мученичества, связанного с прошлыми поражениями). Как следствие — в польской популярной песенной традиции не только собственно тема войны, но и антивоенная тема встречается значительно реже, чем в российской. Для российских поэтов и певцов латинистского толка протест против войны был одной из легальных форм социального и идеологического протеста против милитаризма собственной страны. В Польше песни антивоенного или собственно пацифистского толка иногда можно встретить в рок-традиции (Ч. Немен, группы «Blackout», «Dżem», «Kult», «Perfekt», «Akurat», «Strefa Mocnych Wiatrów», «Lao Che»), но чаще — в рок-андеграунде («Brygada Kryzys», «Detonator», «Siekiera»). Изредка такого рода песни появлялись в бардовской традиции (С. Гжесюк, В. Млынарски) или в сфере популярной культуры (в ПНР — Э. Феттинг, «Maanam», в настоящее время — М. Пешек). Классическим примером такого рода текста о войне собственно латинистского типа является стих Ю.Тувима «К простому человеку», популяризированный рок-группой «Akurat» (приведу выдержку):

*Gdy znów do murów klajstrem świeżym przylepiać złączą obwieszczenia,
Gdy „do ludności”, „do żołnierzy” na alarm czarny druk uderzy
I byle drab, i byle szczeniak w odwieczne kłamstwo ich uwierzy,*

*Że trzeba iść i z armat walić, mordować, grabić, truć i palić;
Gdy zaczną na tysięczną modłę Ojczyznę szarpać deklinacją
I łudzić kolorowym godłem, i judzić „historyczną racją”,
O piędzi, chwale i rubieży, o ojcach, dziadach i sztandarach,
O bohaterach i ofiarach;
Gdy wyjdzie biskup, pastor, rabin pobłogosławić twój karabin,
Bo mu sam Pan Bóg szepnął z nieba, że za ojczyznę — bić się trzeba...*

Общее впечатление, что в польском культурном пространстве война встречается гораздо реже, чем в российском, может быть также следствием того, что оно в гораздо меньшей степени находится под влиянием государственной идеологии и более разнородно в культурно-цивилизационном плане. Поэтому, находясь в «турано-византинской» культурной среде, можно не замечать наличие антивоенной проблематики, а будучи представителем латино-европеизма, — не замечать обилия военно-патриотических прецедентных текстов. Плюрализм польского медиа-пространства несколько «рассеивает» военную тематику, чего нельзя сказать о российском медиа-пространстве, находящемся под прессом централизованной государственной военно-патриотической пропаганды.

КОНСУМПЦИОНИЗМ

Вырастающему их экономического византизма потребительскому обществу реальные войны чужды по сути. Материальные ценности в консумпционной системе организации общественного опыта должны служить потреблению, а люди (т.е. живая сила с военной точки зрения) — быть потребителями или производителями этих ценностей. Поэтому их уничтожение про определению нерационально. Войны здесь, скорее, рудимент византизма и проявления межцивилизационных конфликтов. В определенном смысле подход к войне в консумпционизме сходен с трибалистическим. Его можно выразить пословицей *Война войной, а обед по распорядку*. В потребительском обществе (которое одновременно является обществом информационным) намечается тенденция замены войны спортом, разного рода физическими состязаниями, а то и перенесение концепта войны из реального опыта в симулятивный, т.е. в компьютерные игры. Распространенная формула *У меня еще три жизни осталось* и убеждение, что *Война никогда не меняется* (War Never Changes) — классическое следствие виртуализации феномена войны в информационно-консумпционном обществе. Консумпционистский пацифизм, в отличие от латинистского, мотивирован не этически, а экономически, а его специфика состоит в том, что он вызван не идеологическими убеждениями, а чисто потребительскими нуждами, в первую очередь потребностью удовлетворения материальных потребностей и потребностью в развлечениях. В хорошо функционирующем потребительском обществе нет повода, ради которого стоило бы начинать войну и идти на смерть (разве что это компьютерная игра, в которой можно симулировать уничтожение миров, истребление народов, а также многократно героически погибать).

Стоит все же заметить, что как латинизм, так и консумпционизм — это системы *in statu nascendi*, т.е. в стадии становления. В развитых странах обе эти системы конкурируют с элитарно-экономическим византизмом за влияние на общественное сознание. Пока (ввиду своего потребительского характера) явно побеждает консумпционизм. Его витальная и утилитарная нацеленность имеет также больше поклонников в обществах и общественных группах, где до сих

пор доминирующим мировоззрением является трибализм или туранизм. Латинизм как мировоззрение требует соответствующего уровня благосостояния и культурного уровня общества (чтобы духовные потребности начали преобладать над витальными), а также политико-экономической стабильности и высокого уровня развития общественного порядка (чтобы потребность в свободе и равенстве не подавлялись чувством страха и угрозой безопасности). Самыми серьезными противниками латинистской модели организации общества остаются этатистический византизм в сочетании с туранизмом (государственная тирания) или туранизм в сочетании с теократией (религиозный экстримизм). Именно эти системы (наряду с элитарно-экономическим византизмом — т.е. властью экономических корпораций) в настоящее время представляют собой основные очаги войн. И именно в этих мировоззренческих системах концепт войны является одним из ключевых и значимых.

Может возникнуть закономерный вопрос, почему концептуализация войны в ической картине мира рассматривается на материале паремического и песенного фонда[□]. Объяснение простое: идеи, вербализованные в текстах пословиц, поговорок, сентенций и песен (с их ритмичностью и музыкальным сопровождением, благоприятствующих запоминанию) легко становятся прецедентными высказываниями и текстами, сохраняются в долговременной памяти и в силу своей мировоззренческой и идеологической прагматики становятся алгоритмами мышления, а значит, напрямую влияют на культурно-цивилизационную модель организации общественного опыта человека.

Рассмотренная здесь типология культурно-цивилизационной концептуализации понятия войны требует своей конкретизации исследованием актуального публичного дискурса России и Польши, но этому будет посвящена вторая часть данной работы.

ЛИТЕРАТУРА

Гудков, Л. «Память» о войне и массовая идентичность россиян, «Неприкосновенный запас» 2005, № 2-3 (40-41), <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/gu5.html> (19.08.2017).

Кротов, Я. *Зачем в России пропагандируется милитаризм?* в: newsland, <https://newsland.com/user/4296647969/content/zachem-v-rossii-propagandiruetsia-militarizm/3873396> (20.08.2017).

Потапчук, М. А. Концепт «война» в русском языке и культуре, «Челябинский гуманитарий», 2011, №4 (17), с. 48-52.

Шулежкова, С. Г. Песенные крылатые выражения. 18 век — Великая Отечественная война. Материалы к словарю «Крылатые выражения из области искусства». Выпуск 2, Магнитогорск, 1992.

Эмер, Ю. А. Концепт «война» в современном песенном фольклоре: когнитивно-дискурсивный анализ, «Вестник Томского государственного университета. Филология», 2012, No 4 (20), с. 58-67.

Leszczak, O. *Etniczny obraz świata Polaków. Kulturowo-cywilizacyjna i lingwosemiotyczna analiza polskiego dyskursu publicznego*, Pidruchnyky i posibnyky, Ternopil 2017.

Leszczak O. *Krytyka doświadczenia etnicznego. Metodologiczne i kulturowo-cywilizacyjne wprowadzenie do badania etnicznych obrazów świata Rosjan, Polaków i Ukraińców*, „Śląsk”, Katowice 2014.

Leszczak, O. *Rosyjski etniczny obraz świata w aspekcie kulturowo-cywilizacyjnym i lingwosemiotycznym*, Toruń, 2014.

ФРЕЙМОВЕ МОДЕЛЮВАННЯ КОНЦЕПТУ «ІСЛАМСЬКИЙ СВІТ».

**Ольга Хорошун,
викладач ЖДУ імені І. Франка.,
Наталія Пасічник,
к.філ.наук, викладач ТНПУ ім. В. Гнатюка
(УКРАЇНА)**

ABSTRACT

У статті подається аналіз сучасних досліджень, присвячених концепту та концепту «Ісламський світ». Запропоновано та проаналізовано фреймове моделювання концепта «Ісламський світ» та його основні функції.

Ключові слова: концепт, концептосфера, концептуальний аналіз, концепт «іслам», концепт «ісламський світ», фреймове моделювання концепта.

The article deals with analysis of current studies on the concept and the concept of «Islamic world». A frame modeling and analysis of the concept of «Islamic world» and its basic functions are studied and offered as well.

Keywords: concept, conceptual, conceptual analysis, the concept of «Islam», the concept of «Islamic World», frame modeling of the concept.

W artykule przedstawiono analizę współczesnych badań poświęconych pojęciu i koncepcji “świata islamskiego”. Proponowane i przeanalizowane jest modelowanie ramek pojęcia “świat islamu” i jego główne funkcje.

Słowa kluczowe: koncept, konceptosfera, analiza konceptualna, pojęcie “islam”, pojęcie “świat islamu”, ramy modelowania koncepcji.

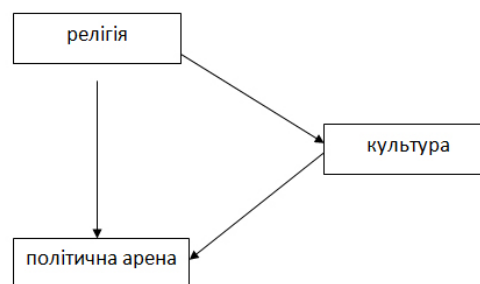
Метою нашої статті є фреймове моделювання концепта «Ісламський світ». Новизна висловленої проблеми зумовлена дедалі більшою потребою в аналізі ісламського світу, вивченні тих змін, які відбуваються упродовж останнього десятиліття.

При дослідженні способів мовної об'єктивації концепту «ІСЛАМСЬКИЙ СВІТ» в дискурсі друкованих ЗМІ ми будемо враховувати особливості медійного дискурсу, зважаючи, що спосіб подачі інформації може змінюватися в залежності від типу статті, що в свою чергу відібується на реалізації концепту «ІСЛАМСЬКИЙ СВІТ».

Концепт «ІСЛАМСЬКИЙ СВІТ» може бути представлений у вигляді фрейму. На думку науковців фрейми є найбільш прийнятними структурами представлення знань при дослідженні дискурсу як тексту в соціальному контексті, оскільки таким чином, подання про соціальні явища організуються в певні схеми [1, 2004:108]. Тобто, під фреймом ми розуміємо соціально зумовлену структуру знань, що представляє той чи інший концепт. Фрейм також можна зобразити як дворівневу модель, що має вершину та слоти, заповнені пропозиціями. Верхні вузли — це фіксовані компоненти, на відміну від слотів, які заповнюються даними конкретної ситуації [2, с. 35]

Методом суцільної вибірки нами були відібрані лексеми, що репрезентують концепт «ІСЛАМСЬКИЙ СВІТ» в дискурсі ЗМІ. Наступним кроком з'явилось

ся структурування виявлених лексичних одиниць за типами значущих контекстів, в яких репрезентується лексема, закріплена за тією чи іншою тематичною ситуацією. У результаті ми змогли деталізувати вершинні вузли первісного фрейму. Це дозволило представити концепт «ІСЛАМСЬКИЙ СВІТ» у вигляді системи підфреймів, зв'язок між якими показано у наступній схемі (Рис. 1).



(Рис. 1)

Далі ми аналізуємо лексичне наповнення кожного фрейма і виявляємо здатність фрейма актуалізувати ті, чи інші ознаки концепта «ІСЛАМСЬКИЙ СВІТ».

— Слот Культура

Іслам — це всесвітня і універсальна релігія, яка охоплює всі аспекти людського буття, матеріальні та духовні. Сам іслам — не культура. Він ширше, але його наскрізь пронизує культура. Феномен ісламізму в чималому ступені — побічний продукт серйозної культурної дислокації і дисфункція сучасного Мусульманського світу.

Культура — ісламська чи інша — забезпечує основу соціальної стійкості, але, як це не парадоксально, сама може процвітати тільки в стабільних суспільствах, і буде неминуче зломлена в хаосі соціальних руйнувань і безладу. Сьогодні ісламський світ зберігає безцінні реліквії свого колишнього культурного блиску. Так, і досі в ісламському світі, контрольованому шаріатським правом, вбивство жінки допускається як акт, щоб повернути собі честь сім'ї:

(1) *But in the Islamic world controlled by Shariah law, the killing of the woman is allowed as an act to reclaim the family's honor ('Honor killings' and Islamic terrorism).*

Культура ісламського світу в американському дискурсі виглядає, як окрема специфічна культура, база якої в релігії єдинобожжя, при цьому зауважується, що вона не монолітна, а багата різноманітністю:

(2) *Every Muslim country has different culture and traditions and to export democracy to every Muslim country is not the right choice. (Muslim world still anti-Western despite Obama)*

Культура ісламського світу теоцентрична. Це принцип «таухіда» (єдинобожжя), віра в Божественне повчання, передане через всіх пророків, останнім з яких є Мухаммад.

При цьому зазначається, що іслам ніколи не створив би культуру, яку встановили закони шаріату і визнані свободи особистості:

(3) *Islam has never established a culture that both installed sharia law and recognized individual freedoms (The truth about Islam our elites willfully ignore by Steve Deace)*

Американські ЗМІ закликають, що витіснити екстремізм з ісламського світу можливо тільки через загальну вдячність народної культури, потреб і сподівань на майбутнє

(4) *Only through a shared appreciation of the people's culture, needs and hopes for the future can we hope ourselves to supplant the extremist narrative (Message to Muslim World Gets a Critique By Thom Shanker)*

В деяких публікаціях підкреслюється застарілість культурних традицій ісламського світу:

(5) While the years have passed and the names of the armies and countries have changed, Islam's war against the rest of us continues at full speed. There isn't a day that goes by without a new terrorist attack carried out by a Muslim militant. Women are stoned in Afghanistan because they had the nerve to be raped. Children are beaten to death and strung up in Pakistan because they were suspected of theft. Non-Muslims living in Muslim countries are in constant fear of kidnapping and killing.

Отже, тільки вкоріненості культури в глибинах релігії, нерозривність теоретичних понять і життєвої практики, синтез релігії і культури — запорука правильного розуміння самої «ісламської культури», також як і запорука реалізації принципів самого «ісламського світу».

— Слот Релігія

Релігія є однією з найважливіших соціальних сфер. Вона виконує завдання духовної просвіти, виховання, є потужною зброєю маніпуляції масовою свідомістю. Релігією називається система вірувань і ритуалів, за допомогою яких група людей пояснює і реагує на те, що знаходить надприродним і священним [3, с. 20]. Релігія виконує також функції соціального контролю і консолідації певної частини суспільства.

Так, 80,3% досліджуваних матеріалів описує воюючі ісламістські угруповання, роль релігії в скоєнні терактів і містить расистські висловлювання проти мусульман. Крім того, більша кількість матеріалів вказує на те, що представники ЗМІ містифікують цінності і символи ісламу. Так, мусульманські атрибути в статтях і сюжетах журналістів допомагають зміцнити образ ісламу як екзотичної і чужої релігії для тих, хто не є її представником. Борода і тюрбан часто використовуються для позначення мусульман та ісламу, поступово стаючи символом злочинності.

Важливо також відзначити, що представники американських ЗМІ вважають мусульманських жінок хорошим об'єктом трансляції цінностей ісламу. Кількість статей та сюжетів, присвячених безпосередньо жінкам і їх положенню, не так багато — близько 5% від усіх матеріалів про іслам.

Таким чином, концепт «ІСЛАМСЬКИЙ СВІТ» через слот «Релігія» нерозривно пов'язаний з концептом «расизм». У деяких матеріалах показаний расизм ісламського народу, а в деяких — по відношенню до ісламського народу. Зміст концепту утворено когнітивними ознаками, що відображають окремі ознаки предмета або явища, що концептуалізується, і описується як сукупність цих ознак.

— Слот Політична арена

Репрезентація ісламського світу відбувається в прив'язці до слоту політична арена. Слот політична арена виявляється організуючим принципом, навколо якого структурується висвітлення зовнішньої політики США стосовно ісламського світу і процесів в іншому світі.

Слот політична арена в американських ЗМІ може відрізнитися за родом приналежності самого ЗМІ або до національного медіа, або до міжнародного. Одні і ті ж події можуть описуватися в локальному та міжнародному фреймах референцій, що обумовлюється тематичною різницею і різницею аудиторій цих ЗМІ.

Належність до різних культурних і політичних партій окремих ЗМІ може сприяти поділу фреймінгу на так звані «адміністративні» і «патріотичні». Якщо

перші, такі, наприклад, як CNN, фокусуються на військових і стратегічних питаннях, то, другі, наприклад, як Al Jazeera, - на висвітленні гуманітарних наслідків військових операцій.

Можливо? виділення спеціального фрейма при висвітленні концепту «ІСЛАМСЬКИЙ СВІТ» в США, що відноситься до «культури страху» і конструює кореляцію між мусульманами і ісламом в цілому і Аль-Каїдою - зокрема. Інтенсивність в демонізації Аль-Каїди посилюється релігійними протиставленнями між християнською Америкою, з одного боку, і мусульманськими терористами — з іншого. Основою даного фрейму є ідентифікаційний розрив між Заходом і Сходом, який нерідко стає метою ідентифікаційної політики в рамках національної політичної боротьби.

З точки зору технічних параметрів можна виділити тематичні та епізодичні фрейми висвітлення політичних подій. Епізодичний фрейм характеризується фокусуванням на окремих ізольованих подіях або індивідуальних діях без контекстуального пояснення. Тематичний фреймінг розглядає події в широкому контексті при порівнянні їх з іншими подіями, персонами або групами осіб. Тематичний фреймінг націлений на розуміння подій як наслідків загальних трендів або тенденцій в суспільстві, мають свою причину в соціальних, політичних і культурних передумовах. Використання, наприклад, епізодичного фреймінгу супроводжується більшим ступенем емоціоналізації і, як наслідок, більшою прихильності стереотипам «ідентифікаційної політики»:

(1) The heart-rending scenes of human anguish will be indelibly ingrained in our collective consciousness. . This tragedy demonstrates the depth of human evil but at the same time evokes the depth of our human solidarity and bonding. (Blame Islam? Muslims are the biggest victims of Orlando-style barbarity)

І навпаки, використання більш контекстуального, аналітичного погляду на дії ісламського світу дозволяє знизити значимість «персоналізованої» і «емоціоналізованої» картини того, що відбувається на користь критичної рефлексії щодо ролі власного уряду в питаннях попередження тероризму:

(2) The Arab world today is more violent, unstable, fragmented and driven by extremism — the extremism of the rulers and those in opposition — than at any time since the collapse of the Ottoman Empire a century ago.

(3) That theological point has real-world consequences: The God of Islam will do what he will do, when he wants to do it, and there's no telling what that might be. God might make the sun rise tomorrow. Or he may not. He may upend the laws of gravity, or he might maintain them. We don't know; it's all up to Allah. That means we don't live in a stable natural world, and science is therefore impossible. That's the reason the Islamic world has fallen so far behind in technology, science and medicine — because it has rejected its very foundation. That's also why democracy is ultimately incompatible with the religion. (The endless wars of Islam).

Крім того, представники засобів масової комунікації вживають заходів для зміцнення взаєморозуміння і співробітництва між прихильниками різних релігій і формування медіа-простору з урахуванням багатоконфесійного суспільства. Так, збільшився відсоток новин, що описують позитивну діяльність мусульман на політичній арені (наприклад, проведення заходів, орієнтованих на побудову діалогу між представниками ісламської та інших релігій: форуми, діалоги, зустрічі).

Також засоби масової комунікації роблять спроби аналізу та розгляду проблем і тенденцій, що стосуються ісламу і його прихильників, що демонстру-

ють аналітичні та експертні статті, розміщені в друкованих ЗМІ. Зауважимо, що якщо поглянути на ситуацію об'єктивно, стає зрозуміло, що до теперішнього моменту не в усіх матеріалах автори досить чітко розмежують «ІСЛАМСЬКИЙ СВІТ» і «ТЕРОРИЗМ». Це може виражатися навіть не в формі того, що впливає на раціональну свідомість, а в якості впливу на міфологічне (заголовки, епіграфи, журналістські ремарки).

Таким чином, унаслідок цього факту трансформація зображення ісламського світу і його цінностей за допомогою поліпшення якості інформації про іслам і його представників, пошуку нових тем, пов'язаних з представниками ісламської релігії, відходу від кліше, штампів і стереотипів, істотно сповільнюється.

ЛІТЕРАТУРА

1. Меграбова Э. Г. Языковая репрезентация образа России в публицистическом дискурсе стран Запада и Востока: монография / отв. ред. Э.Г. Меграбова. — Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2009. — 248 с.
2. Попова З.Д. Язык и национальная картина мира / З.Д. Попова, И.А. Стернин. - Воронеж: Истоки, 2002. — 60 с.: 5
3. Johnstone R.L. Religion and society in interaction / R.L. Johnstone. — N.J.: PrenticeHall, 1975. — P.20.
4. MerriamWebster Dictionary [Електронний ресурс] — Режим доступу: <http://www.merriamwebster.com/dictionary/Islam>
5. Oxford Advanced Learner's Dictionary [Електронний ресурс] — Режим доступу: <http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/islam?q=Islam>

АНТРОПОЦЕНТРИЗМ ЯК ФІЛОСОФСЬКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ОСНОВА КОНЦЕПЦІЇ Ф. ДЕ СОССЮРА

Оксана Просяник
Кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра управління соціальними комунікаціями,
Харківський національний економічний університет
ім. С. Кузнеця (Україна)

ABSTRACT

The article touches on methodological views of Ferdinand de Saussure. Conceptual analysis of the key points has shown that the most important thing is the fact that it was a nomothetic position directed towards the creation of approaches to studying the human language activity as such, the language itself as such and the speech activity as such, not as abstract activities, but as real experience functions (values) of each language carrier and each subject of language experience.

Key words: anthropocentrism, linguistic activity, language, speech, conception

У статті порушена проблема філософських і методологічних засад й витоків поглядів Фердинанда де Соссюра. Концептуальний аналіз ключових положень соссюрівської концепції показав, що найважливішою її рисою є саме те, що це була номотетична пропозиція, спрямована на створення засад вивчення людської мовної діяльності як такої, мови як такої і мовлення як такого, але не як абстрактних конструктів, а як реальних досвідних функцій (вартостей, цінностей) кожного носія мови і кожного суб'єкта мовного досвіду.

Ключові слова: антропоцентризм, мовна діяльність, мова, мовлення, концепція

W artykule poruszony został problem filozoficznych i metodologicznych podstaw i źródeł poglądów Ferdinanda de Saussure'a. Analiza konceptualna kluczowych tez koncepcji saussurowskiej wykazała, że jej główną cechą jest to właśnie to, co była nomotetyczna propozycja ukierunkowana na stworzenie zasad badania ludzkiej aktywności językowej jako takiej, języka jako takiego i mowy dyskursywnej jako takiej, lecz nie jako abstrakcyjnych konstruktów, a jako empirycznych funkcji (wartości) każdego użytkownika języka i każdego podmiotu doświadczenia językowego.

Słowa kluczowe: antropocentryzm, działalność językowa, język, mowa, koncepcja

Критики соссюрівського поділу об'єктів мовознавства за темпоральною ознакою і узалежнення від нього епістемічних розв'язків не брали до уваги методологічних, зокрема власне онтологічних світоглядних підстав такого поділу. Ключем до розуміння цього моменту є антропоцентризм Соссюра і неприйняття ним метафізичного трактування мови чи семіосфери. Там, де інформаційний феномен починати виходити, по перше, за межі людського (стає суттю самою по собі, річчю в собі і для себе), а по-друге, за межі конкретно-людського (починає локуватися не у свідомості людської особистості, а у гіпостазованих кон-

структах на зразок людства, народу, суспільства, культури тощо, які розуміються не як сукупності інформаційних відношень, локалізованих у мозку конкретної людини, а як об'єктивно існуючі сутності), починається метафізика, якої Соссюр не визнавав (пор.: *il n'y a nulle part excepté dans notre esprit un certain être qui soit le français par opposition à un certain être qui soit le latin*¹ [15, с. 165]). Тому дивними виглядають спроби приписати Соссюрові об'єктивний чи абстрактний соціологізм на зразок контівського чи почасти дюркгеймівського, а також метафізичний логіцизм картезіанців чи Гегеля, як це робить у своєму підручнику, наприклад, С.Шулежкова: «Витоки соссюрівських ідей варто шукати у соціології Огюста Конта, в філософії Еміля Дюркгейма, в „Граматиці Пор-Рояля”, у вченні про статистику й динаміку І.О. Бодуена де Куртене, в асоціаціях за подібністю і за суміжністю М.В.Крушевського, у вченні про дихотомії Ф.Гегеля» [13, с. 184-185]².

З усього перерахованого вище можна згодитись лише з тим, що погляди Соссюра були дуже наближеними до поглядів вчених Казанської школи, про що, зрештою, він сам говорив у одній з інаугураційних женевських лекцій. Всі ж інші перелічені «предтечі» не мають нічого спільного з Соссюром, адже усі вони більшою чи меншою мірою відстоювали онтологічне існування об'єктивних соціальних сутностей (суспільних інститутів, фактів, соціальних явищ тощо) поза свідомістю конкретної людини. Ніде у постулатах Соссюра не можна зауважити, щоб він орієнтувався на об'єктивний раціоналізм Пор-Рояля і властиві А. Арно і К. Лансло концепції вроджених ідей та мови як втілення єдиної об'єктивно існуючої всесвітньої мови. Що ж до численних дуалізмів, якими оперує Соссюр, то це не гегелівські дихотомії, бо ніде за ними у Соссюра не йдуть діалектичні синтези. Вбачати у поглядах Соссюра абстрактний логіцизм чи метафізику — це цілком не розуміти його концепцію семіози як людської суспільно-психічної діяльності.

У другу крайність впадають ті, хто вбачає у концепції швейцарського лінгвіста позитивістське коріння: «Ф. де Соссюр не міг вийти ані з Гумбольдта, ані з Шухардта. Він міг зродитись тільки в надрах молодогограматичної школи (...) Відомо, що Соссюр фактично був учнем А. Лескіна, Г. Остгофа і К. Бругмана» [1, с. 25]. Це досить дивне звинувачення, яке вказує на цілковите незнання історії становлення поглядів Соссюра та його реальні стосунки з його «вчителями», адже системізм і відвертий концептуалізм Соссюра були спрямовані власне проти атомізму і фізіологізму позитивістів, і у першу чергу — молодогограматиків. Методологічна конфронтація з молодогограматиками становила ключовий момент усього раннього періоду його наукової творчості і призвела до виїзду Соссюра з Німеччини. Відома дисертація Соссюра, у якій вже окреслився його системоцентризм і дедукціонізм, була негативно сприйнята молодогограматиками.

Єдине, що умовно можна вважати спільним у концепціях молодогограматиків і Соссюра, є їх психологізм. Але це був якісно відмінний психологізм. Якщо для молодогограматиків психологічне розумілося, по-перше, як індивідуально-психологічне і психофізіологічне (психіка як іманентна властивість організму), а по-друге, як емпірично дане, то соссюрівський психологізм соціологізова-

1 'ніде поза нашим розумом не існує така сутність як французька мова на відміну від такої сутності, як латинська мова'.

2 Принагідно зауважимо, що Конт був перш за все філософом, а не соціологом, а Дюркгейм – навпаки, соціологом, а не філософом. Що ж до Гегеля, то він мав на перше ім'я Георг, на друге – Вільгельм, а лише на третє Фрідріх.

ний (психіка як здатність людини функціонувати у суспільстві) і концептуальний (психіка як інформаційний вимір людського виду). Фактично це соціопсихологізм, для якого істотним є поняття «точка зору» або, у більш сучасних термінах — людський чинник. Як у чорнетці монографії, так і у численних нотатках Соссюра постійно порушує у якості ключового питання про залежність об'єкту лінгвістики від точки зору дослідника, що прямо суперечить позитивістській ідеї безпосередньої данності об'єкта. Пор.:

Il faut dire: primordialement il existe des points de vue; sinon il est simplement impossible de saisir un fait de langage¹ [15, с. 19],

Rappelons-nous en effet que l'objet en linguistique n'existe pas pour commencer, n'est pas déterminé en lui-même. Dès lors parler d'un objet, nommer un objet, ce n'est pas autre chose que d'invoquer un point de vue à déterminé² [15, с. 23],

(...) il est extrêmement frappant que d'emblée il devient impossible de raisonner sur des INDIVIDUS donnés, pour généraliser ensuite; qu'au contraire il faut commencer par généraliser en linguiste, si l'on veut obtenir quelque chose qui tienne lieu de ce qu'est ailleurs l'individu³ [15, с. 33],

Mieux on connaît les phénomènes universels du langage qui doivent se reproduire partout, mieux on sait par quelle voie attaquer un idiome donné et ressaisir son passé en remontant le cours de ces phénomènes⁴ [15, с. 269],

nous ne connaissons jamais un objet que par l'idée que nous nous en faisons, et par les comparaisons justes ou fausses que nous établissons⁵ [15, с. 75].

Онтологічна залежність мовної діяльності як функції від людини як її суб'єкта і залежність її як об'єкта дослідження від методологічної позиції лінгвіста як її дослідника — це своєрідний науковий «символ віри» Соссюра:

Наш символ веры в лингвистике заключается в следующем. В других науках можно говорить об объектах „с той или иной точки зрения”, поскольку есть уверенность найти твердую почву в самом объекте. Что же касается лингвистики, то мы принципиально отрицаем, что в ней заранее даны объекты исследования, что есть некие предметы, которые продолжают существовать при переходе от одного рода понятий к другому; мы отрицаем, что можно позволить себе рассматривать „предметы” с помощью разного рода понятий, будто они существуют сами по себе [11, с. 110].

Такого роду висловлювань у рукописах Соссюра величезна кількість, що свідчить про продуману методологічну позицію, яку можна коротко описати

1 'Треба сказати: насамперед існують точки зору; інакше просто неможливо зрозуміти факт мови'.

2 'Пригадаємо дійсно, що об'єкт у лінгвістиці не існує як даність, не визначається самим собою. Говорити про об'єкт, номінувати об'єкт, це ніщо інше, як посилатися на зазначену точку зору А'.

3 'дуже вражає те, що неможливо розмірковувати про конкретні одиничні сутності, а потім їх узагальнювати; навпаки, ми повинні почати з теоретичного узагальнення, якщо ми хочемо отримати щось, що в якомусь іншому випадку могло б бути одиничною сутністю' – під «іншим випадком» Соссюр розуміє інші науки, у яких, на відміну від мовознавства, можливо, є позитивні об'єкти дослідження – конкретні одиничні сутності.

4 'Чим краще ми знаємо універсальні явища мовної діяльності, що зустрічаються всюди і завжди, тим краще ми будемо знаємо, як підступитися до окремої мови, і як пізнати її минуле, виходячи з перебігу цих універсальних явищ'.

5 'ми знаємо об'єкт тільки через ідею, яку ми переживаємо, і через правдиві чи помилкові порівняння, які ми встановлюємо'.

відомою формулою Протагора — «Людина є мірою усіх речей: існуючих, що вони існують, а неіснуючих, що вони не існують». Є лише одна відмінність від протагорівської позиції — індивідуально-видове розуміння людини (у Протагора мова йшла, швидше, про кожну людину зокрема). Лише один філософ послідовно відстоював саме таке розуміння людини — одночасно як індивіда і як представника людства як виду — Імануїл Кант. Близькість поглядів Соссюра з кантівськими може бути невинуватою, адже свою філософську підготовку він пройшов власне у часи, коли в університетах Німеччини панувала хвиля «назад до Канта», тобто у 70-ті роки XIX ст. Соссюр навчався і писав свою дисертацію у Лейпцигу у 1876-1880 роках. Натомість у 1870-1876 роках там же викладав один з найвідоміших неокантіанців і автор ідеї про номотетику Вільгельм Віндельбанд. Цілком ймовірно, що Віндельбанд залишив після себе серед лейпцигських філософів сильний кантіанський слід. Серед найбільш характерних рис поглядів кантіанців тих часів були: розгляд світу крізь призму людського досвіду, розуміння досвіду як діяльності, розуміння форм і норм людської діяльності як вартостей (цінностей), нарешті — поділ усіх наук на номотетичні (науки про принципи) і ідеографічні (науки про історичні факти). Віндельбанд відносив сучасне йому мовознавство саме до сих останніх, адже це було саме історичне мовознавство молодогограматичної школи. Саме проти цього моменту у поглядах Віндельбанда виступив Соссюр, намагаючись довести, що мовознавство може і повинно стати наукою про загальні засади й цінності. Тому можна з усією певністю стверджувати, що погляди Соссюра були максимально антипозитивістські і максимально наближені до поглядів Канта.

Дещо складніше відповісти на закид редакції «Вопросов языкознания», котрі визначили концептуалізм Соссюра як абстрактний психологізм, оскільки важко однозначно оцінити тут термін *абстрактний*: «За Соссюром, мовний знак становить собою „комбінацію поняття і акустичного образу”, який визнається „психічним відбитком звуку”. Таким чином, система знаків у Соссюра цілком опиняється у царині психічного. Соціологізм де Соссюра не тільки не міг звільнити мовознавство від індивідуалістичного психологізму Пауля, Вундта і молодогограматиків, але став основою абстрактного психологізму у власній концепції Соссюра» [5, с. 9]. Не виключено, що марксистки, закидаючи Соссюрові «абстрактний психологізм», могли сплутати його позицію з позицією Дюркгейма, чий психологізм дійсно можна було б окреслити таким терміном і чиї погляди могли вплинути на Сеше й Баллі. Проте психологізм Соссюра був цілком конкретний — етнічний, суспільний і індивідуальний водночас та по суті зближувався з психологічним соціологізмом Тарда. Його носій мови — не абстрактний психологічний суб'єкт, не інтелігібельний психічний простір, а реальна історична істота, тому й керується вона у мовотворенні не абстрактними законами, а культурно-історичною традицією і суспільними обставинами. Зрештою, проблема пов'язань Соссюра з теоріями французьких соціологів кінця XIX ст. Е. Дюркгейма і Г. де Тарда, заслуговує на детальніший розгляд¹.

На нашу думку, закид у «абстрактному психологізмі» пояснюється тим,

¹ Більш докладно див. ст. Просяник О.П. К проблеме онтологии социального в концепциях Ф. де Соссюра и Г. Тарда (текстуально-сопоставительный анализ). The Peculiarity of Man. - Toruń: Wydawnictwo «Adam Marszałek», 2013. - № 18. - s. 57-68; Сущность социальности в теориях Г. Тарда, Э. Дюркгейма и Ф. де Соссюра. Вісник Донецького національного університету. Серія Б. Гуманітарні науки.- № 1-2. - Том 1. - Донецьк, 2013. - С. 253-260.

що, по-перше, у філософії і соціології початку ХХ століття утвердилась стійка антипсихологічна тенденція, причому як у позитивізмі (Е.Дюркгейм), так і у феноменології (Е.Гуссерль), яку підтримала у лінгвістиці частина мовознавців (напр., Л. Ельмслев і Р. Якобсон), по-друге, на час поширення концепції Соссюра (20-30 роки ХХ ст.) позначилась виразна тенденція відходу від кантіанства або від кантівського розуміння людини як носія видових і популяційних ознак (у бік абстрактного людства чи суспільства). Натомість у 50-і роки минулого століття, коли у радянському мовознавстві панував класовий соціологізм, представлення людини як індивіду і представника людства або суспільства як такого (без окреслення національної і класової приналежності) цілком суперечило марксистсько-ленінській ідеології. Саме тому номотетичний проект, який намагався створити для мовознавства Соссюр (на зразок Канта, котрий свого часу створив такий же проект для філософії), був на цьому історичному етапі розцінений як «абстрактний психологізм».

Як показав наш концептуальний аналіз ключових положень соссюрівської концепції, найважливішою її рисою є саме те, що це була номотетична пропозиція, спрямована на створення засад вивчення людської **мовної діяльності як такої, мови як такої і мовлення як такого, але не як абстрактних конструктів, а як реальних досвідних функцій** (вартостей, цінностей) кожного носія мови і кожного суб'єкта мовного досвіду.

Це ж зауважив і І. Поляков: «В цілому концепція Соссюра може бути охарактеризована як високо абстрактний опис онтології натуральної мови (...) в методологічному плані соссюрівська концепція становить лінгвістично орієнтований синтез нелінгвістичного знання» [9, с. 18]. Зі сказаним загалом можна цілком погодитись з однією поправкою: важко назвати номотетичну дедукцію описом. Проте важливим є те, що абстрактним у Соссюра є не об'єкт вивчення (семіоза мовної діяльності), а саме його узагальнене й дедуктивне вивчення. Отже, закид у «абстрактному психологізмі» можна прийняти лише у тому випадку, коли під цим терміном розуміти «номотетичний антропоцентризм», але не «опис психологічної абстракції».

Варто однак зауважити ще одну істотну рису, яка зближує погляди Соссюра з кантівськими. Це поєднання номотетичної дедукції з емпірією. Кант багаторазово стверджував у своїх працях, що трансцендентальні категорії людського розуму самі з себе не дають знання. Вони потрібні лише для практики людського досвіду, оскільки надають їй форм. При цьому ці трансцендентальні засади є одночасно індивідуальними (присутні у свідомості конкретної людини) і видові (окрема людина не має впливу на них, не може їх довільно обирати й змінювати). Саме так Соссюр трактував мову — як суспільну систему правил (яку людина не може довільно змінити), але при цьому онтологічно індивідуальну, оскільки ніде поза індивідуальним людським розумом вона не може існувати. Звідси — ключове розуміння сенсорного досвіду у Канта і психофізіології мовлення у Соссюра.

Часом реляціоністичне розуміння Соссюром мовної діяльності як відношення психічного до психофізіологічного, а через нього — до фізичного намагаються зінтерпретувати навіть як прояв матеріалізму: «Соссюр наближався до розуміння матеріальної природи мови, але не міг її виявити, і тим більше визнати. (...) Вагання де Соссюра ясно видні також з наступних його висловлювань, в яких він спочатку стверджує, що „не звукова артикульована субстанція представляє основу того, що складає слово“, а потім все ж додає: „ з матеріальною

субстанцією, котра входить в кожну одиницю, необхідно так само рахуватись [...], як і з функцією, яка приписується цій субстанції» [10, с. 128]. Мусимо з прикрістю констатувати факт, що Слюсарєва стосує тут цілком хибну логіку роздумів. Одна справа — це встановлення, що є основою (тобто, що становить онтологічну суть) одиниці як функції, як різниці, як відношення, зовсім інша — з чим треба рахуватися при встановленні такого відношення. Основою системності у розумінні Соссюра є явище значущості, тобто релевантності або цінності, а там, де ми маємо справу з цінностями, слід рахуватися також з ієрархією цінностей. Семантична сторона знаку має більшу цінність ніж фонетична, а фонетична — більшу цінність, ніж акустична чи артикуляційна. Слюсарєва (можливо, під тиском марксистської ідеології) намагалась у 1960 році приписати Соссюрові матеріалізм. Важко згодитись з її думкою, що Соссюр мав якісь вагання у цьому питанні. Соссюр досить послідовно відстоював антропоцентризм і був цілковитим противником позитивізму і феноменалізму, а відтак і матеріалізму. Більше того, сама ж Слюсарєва у цьому ж фрагменті цілком слушно пише: «В поєднанні „звук — ідея” Соссюр відводив головну роль значенню: „тільки значення дозволяє відмежовувати слова у артикульованому ланцюгу” [10, с. 214]; „тільки думка відмежовує одиниці; звук сам по собі не здатен до відмежовування, завжди має бути співвіднесення з думкою» [10, с. 128]. Всі процитовані Слюсарєвою годелевські інтерпретації знаходять своє відображення у нотатках і монографії Соссюра.

Думку про матеріалізм Соссюра охоче підхоплюють вчені, які за інерцією з радянських часів вважають матеріалізм єдиною вірною філософією і цим самим намагаються «врятувати» Соссюра від нападок у «буржуазному ідеалізмі»: «З творчістю Ф. де Соссюра прийнято пов'язувати концептуальне розмежування мови (*langue*) та мовлення (*parole*), тобто вважати мову ідеальною сутністю, а мовлення — матеріальною явленістю. Ця позиція протиставляється уявленням молодогограматиків, які вважали реальним лише мовлення індивідів, тоді як для Ф. де Соссюра мова такою ж мірою матеріальна, як і мовлення» [4, с. 6]. Це типове змішування проблеми реального і матеріального. Те, що мова базується на матеріальному субстраті дії людського мозку, ще не дає підстав вважати психічне матеріальним.

І все ж матеріалізм у Соссюра вбачали лише поодинокі його прихильники у радянській і пострадянській лінгвістиці, котрі таким чином хотіли «захистити» вченого від нападок марксистсько-ленінського істеблішменту і звинувачень у буржуазності і ідеалізмі. Ці зусилля були марними і хибними, адже погляди Соссюра були далекими від діалектичного матеріалізму — суміші гегелівської метафізики й матеріалістичного реалізму. Інтуїтивно марксистисти досить чітко відчували ворожість антропоцентричних поглядів Соссюра об'єктивістичному матеріалізму. Р.Будагов цю інтуїцію виразив наступним чином: «якщо матеріалістичне розуміння мови базується на факті об'єктивного існування самої мови, якщо для матеріаліста те чи інше слово тієї чи іншої мови існує в цій мові незалежно від того, розглядає його чи Іванов, чи Петров, які говорять цією мовою, якщо для матеріаліста слова і граматичні категорії мають перш за все об'єктивне значення, то Соссюрові все являється у іншому світлі» [3, с. 13]. Це у принципі більш вірна і адекватна оцінка поглядів Соссюра: для антропоцентризму єдиним «суддею» того, що є, а чого немає, що у якій формі нам являється, є людина. Проте Соссюр аж так далеко не посувається у своїх роздумах. Соссюр говорить лише про те, що мова, будучи інформаційним об'єктом, не

є даністю, фізичним предметом, який можна спостерігати органами чуття, ані метафізичною сутністю, яку можна сприймати емпатично чи за допомогою контемплляції. Крім того, і це найважливіше у думці Соссюра (й вірно передано у «Курсі»), багаторазово пишучи у своїх нотатках і монографії про те, що точка зору визначає об'єкт у лінгвістиці, він стверджує лише те, що йдеться про наукове дослідження мовної діяльності лінгвістом, а не про усвідомлення мовних одиниць «Івановим чи Петровим». «Іванов і Петров» можуть не мати поняття, що у мовній системі є відмінки, стани, ступені порівняння, фонема чи морфема. Все це одиниці, які були визначені мовознавцями різних епох для того, щоб з точки зору тієї чи іншої методології пояснити факти мовлення, з якими вони зустрічались (а фактично — одиниці, які лінгвісти вирізняли завдяки тому чи іншому підходу, тому чи іншому методу). Марксистки вважали, що правда одна і є лише одна істинна методологія — марксизм-ленінізм. Отже жодні підходи не потрібні. Речі дані нашим органам чуття, отже всі все бачуть і відчувають ідентично. Є єдині вірні способи мислення, а значить, і розуміємо ми все однаково. Тому немає потреби вбачати у мові чи слові те, чого там немає з точки зору здорового глузду. Така теоріопознавча позиція називається наївним реалізмом. І Соссюр був незмірно далеким від неї.

Одним з популярних мотивів спору про філософські витоки соссюрівської концепції є діалектика Гегеля. При цьому одні дослідники вбачають у опозиціях Соссюра прояв діалектичного розуміння протиставлення мови й мовлення, значення й форми, синхронії і діахронії, інші ж, навпаки, дорікають йому нерозуміння їх діалектичної єдності. Цікаво, що іноді такі аналітики плутають діалектику з антиноміями. Так, В.Алпатов пише: «Вихід між незмінністю і мінливістю Ф. де Соссюр знаходить у впровадженні діалектичної засади антиномії (вплив діалектики Г. Гегеля на «Курс» не раз відзначався)» [2, с. 134]. Дозволимо собі нагадати, що антиномії — це неусувальні протиріччя, що співіснують і шляхом синтезу породжують різні суміжні сутності. Цей прийом був характерним для концепції Канта (саме від нього запозичив його і Гумбольдт), але цілком чужим для діалектики Гегеля, суть котрої полягає саме на усуванні протиріч за рахунок абстрактного протиставлення понять і наступного їх поєднання (діалектичного синтезу). За суттю і логікою побудови його концепція була типово кантіанською і цілком суперечила діалектиці — як гегелівській, так і марксистській. Усі опозиції Соссюра були антиномічними, оскільки передбачали синтез на основі неусувального протиріччя. Тому, на нашу думку, ближчими до правди були марксистки, які вказували на відсутність у Соссюра ознак діалектичного мислення: «[...] в теоретичному плані це, звичайно, помилкова постановка питання, пов'язана з порушенням законів діалектики, та така, що провадить до антиісторичного розгляду явищ мови» [7, с. 114]. Риторичку й оцінку Кондрашова залишимо без коментарів.

Суттєвим, на нашу думку, є інше: у чому полягає принципова відмінність діалектичного і антиномічного мислення і чому це останнє є незмірно ближчим для антропоцентричної методологічної перспективи. Згадаємо, чого стосувались основні соссюрівські опозиції. По-перше, **часових ознак об'єктів** (мова — мовлення, статус — мотус, ідіосинхронія — діахронія, стан — подія, система — історія), по-друге, **досвідного (прагматичного) характеру об'єктів** (психічне — фізичне, фізичне — психофізіологічне, семіотичне — фонетичне, знак як форма — фонетична фігура, поняття — фонетична фігура, значення — форма). Наш аналіз соссюрівських текстів однозначно дозволяє стверджувати

ти, що у всіх цих випадках Соссюр застосовував одну й ту ж засаду — синтез антиномічно протиставлених суміжних функцій. Усі вказані елементи опозицій суміжні один щодо одного, а не подібні, вони суміжно розставлені, а не протилежні, тому вони взаємно не заперечують один одного, а функціонально співіснують. Тому до них аж ніяк не можна застосувати діалектичну засаду тотожності протилежностей. Саме так неможливо «зняти» опозицію матеріального (тілесного) і інформаційного (психічного), індивідуального і суспільного, понятійного і чуттєвого у людському досвіді. Ці аспекти синтезуються у антропологічне ціле, але залишаються при цьому розрізненими. Саме так виглядає кантівська антропоцентрична теорія. Натомість діалектика найкраще себе виправдовує саме у метафізичному мисленні, там, де усі сутності мають абстрактний, гіпостазований характер і де можливими є будь-які протиставлення і їх ототожнення аж до рівня синтезу усього у понятті Абсолюту (як у Гегеля). Тому проблеми гегелівських джерел концепції Соссюра, на нашу думку, не існують.

Ключем до розуміння стосунку соссюрівської концепції до філософії Гегеля є стосунок самого Соссюра до метафізики. Багаторазово у своїх рукописах вчений виразно дистанціюється від метафізики, стверджуючи *Nous sommes très éloigné de vouloir faire ici de la métaphysique*¹. Можна проілюструвати антиметафізичну позицію Соссюра його ставленням до розуміння слова. У розділі 29b монографії він пише, що у мовознавстві існує, на жаль (*malheureusement*), три способи представлення слова: по-перше, віра в те, що слова можуть існувати поза людьми, по-друге, що саме слово (як звук) існує незалежно від людини, але його значення існує у свідомості людини, і, нарешті, по-третє, що слово як форма є чимось окремим і відділеним від поняття, яке воно означає. Підсумовує вчений свої роздуми так:

*Un mot n'existe véritablement, et à quelque point de vue qu'on se place, que par la sanction qu'il reçoit de moment en moment de ceux qui l'emploient*² [15, с. 83].

У іншому фрагменті своєї монографії (розд. 20b) вчений, роздумуючи над сутністю лінгвальних фактів, розглядає метафізику як вкрай небажане провадження об'єкта дослідження до границь людського пізнання. При цьому увесь його пасаж, присвячений цьому аспекту, за логікою і духом дуже нагадує типово кантівський спосіб розгляду об'єктів людського пізнання як речей-для-нас, на противагу речам-у-собі:

*Dans d'autres domaines, si je ne me trompe, on peut parler des différents objets envisagés, **sinon comme de choses existantes elles-mêmes, du moins comme de choses qui résument choses ou entités positives quelconques à formuler autrement** (à moins peut-être de pousser les faits jusqu'aux limites de la métaphysique, ou de la question de connaissance, ce dont nous entendons faire complètement abstraction)*³ [15, с. 65].

Неважко помітити, що навіть у випадку природничих наук, що мають справу з матеріальними об'єктами, Соссюр остерігається говорити як про позитивні науки, а про їх об'єкти — як про речі самі-у-собі, стверджуючи, що про-

1 'Ми дуже далекі від бажання займатися тут метафізикою'.

2 'Слово насправді і з певної прийнятої точки зору існує не інакше, як завдяки санкції, яку воно постійно отримує від тих, хто його вживає'.

3 'В інших дисциплінах, якщо я не помиляюсь, можна про різні об'єкти, що беруться до уваги, говорити, якщо не як про речі, що існують самі по собі, то принаймні як про речі, що посідають якісь позитивні елементи чи сутності, які згодом можна тим чи іншим чином формулювати (хіба що допровадимо ці явища до границь метафізики чи можливості пізнання, що перетворить їх, як мені здається, у повну абстракцію)'.

вадження об'єктів до границь метафізики робить їх неможливими для пізнання. Це типово кантіанська постановка питання. Отже Соссюр однозначно демонструє свій антропоцентризм, протиставлений як матеріалізму, так і метафізиці. Тому немає жодних підстав приписувати йому метафізичні погляди, які у випадку Гегеля є основою концепції.

Набагато цікавішою є проблема зв'язку між концепціями Соссюра і В. фон Гумбольдта, оскільки обидві тією чи іншою мірою виводяться з кантіанства. Існують різні погляди на цю проблему.

На близькість поглядів Соссюра і Гумбольдта вказує О.С. Мельничук, одночасно піддаючи сумніву тезу про дюркгеймівське коріння теорії швейцарського лінгвіста: «Дійсно, соссюрівське розуміння мови як соціального продукту, пасивно реєстрованого індивідом, і мовлення як індивідуального акту повністю співпадає з розумінням „соціального факту” і „індивідуального акту” у Дюркгейма. Але подібність між Соссюром і Дюркгеймом у даному випадку стосується лише соціологічного осмислення протилежності мовної системи і мовленнєвого акту і зовсім не передбачає того, що саме розрізнення цих двох аспектів мови запозичене Соссюром у Дюркгейма. Відомо, що ці два аспекти розрізняв вже В. фон Гумбольдт. Зв'язок цих понять у соссюрівській концепції з теорією Гумбольдта проявляється навіть у вживанні Соссюром відповідних гумбольдтівських виразів: заявляючи, що „кожної хвилини мова є і живою діяльністю, і продуктом минулого”, Соссюр явно має на увазі ствердження Гумбольдта про те, що „мова є не продукт діяльності (*ergon*), а діяльність (*energeia*)”. Правда, формулювання наведеного положення Гумбольдта може бути зрозуміле у тому сенсі, ніби наявність стійкої системи мови як продукту мовного розвитку взагалі відкидається. Але це не так. „За своєю дійсною сутністю, — каже Гумбольдт, — мова є чимось постійним і разом з тим у кожний даний момент змінним”» [8, с. 21-22]. Як бачимо, обидва вчених мали на увазі те ж саме поняття — *langage*. Тому ті вчені, які намагаються протиставити розуміння базового об'єкту мовознавства Соссюром і Гумбольдтом, вказуючи на статичне розуміння мови у першого і динамічне — у другого, просто не беруть до уваги соссюрівський концепт *langage* і попадають у термінологічну пастку перекладного терміну «мова». Це виявилось навіть у наведеній Мельничуком цитаті з Соссюра — „кожної хвилини мова є і живою діяльністю, і продуктом минулого”. Це досить дивна цитата, оскільки у варіанті першого перекладу О. Сухотіна вона звучить «в любой момент речевая деятельность есть одновременно и действующее установление (*institutionactuelle*) и продукт прошлого» [12, с.16], натомість, видання О.Холодовича у 1976 році, коли писав свою статтю Мельничук, ще не було. В оригіналі «Курсу» знаходимо *à chaque moment, il est une institution actuelle et un produit du passé* [14, с. 24] і йдеться тут не про *langue*, а про *langage*.

Класичним прикладом такого термінологічного непорозуміння є роздуми В. Алпатова: «„Мова — це не діяльність мовця, це готовий продукт, пасивно засвоєний індивідом”. Неважко побачити, що така точка зору прямо протилежна концепції В. фон Гумбольдта. Згідно з Ф. де Соссюром, мова — саме *ergon*, і аж ніяк не *energeia*» [2, с.134]¹. Алпатов не зауважує, що це чисто термінологічна і лише частково концептуальна відмінність. Гумбольдт називає терміном *energeia* те, що Соссюр називає терміном *langage*, натомість *langue* для Соссюра,

¹ Показово, що цю ж фразу і цей же опозитивний пасаж Алпатов вживає у статті 2010 року; див: В. М. Алпатов, Книга Мейе глазами некомпаративиста, «Вопросы языкознания», 2010, № 6, с.13.

хоча й найголовніший, але лише один з аспектів (складових) *langage*¹. Термін «язык» у російських перекладах Гумбольдта і Соссюра просто означає зовсім різні сутності, поняття, що часто змішуються саме через цю омонімію. Структурно концепції Гумбольдта і Соссюра цілком компатибельні, якщо не брати до уваги один суттєвий момент — метафізичний характер мови у Гумбольдта і антропоцентричний — у Соссюра. Аналогічна помилка лягла й в основу ствердження Г. Кличкова: «Текучість, недискретність мовного матеріалу («ενεργεια», а не «εργον» В. Гумбольдта) знімається в соссюріанській лінгвістиці шляхом абстрагування від варіативності мови, введення поняття статичної врівноваженої системи. Це рішення, зовсім не поодинокі в принципі, панувало в мовознавстві ХХ ст. і, як зараз починає з'ясовуватись, багато в чому вичерпало себе» [6, с. 102]. Суттєва відмінність між антропологізмом Гумбольдта і антропоцентризмом Соссюра полягає у онтології. Гумбольдтівська ενεργεια існує сама по собі як об'єктивна духовна сутність («дух народу») і лише проявляє себе через індивідуальні людські мовні вчинки. У Соссюра ж вектор зворотній: онтологічно індивідуальна людська мовна діяльність заключає у собі соціальний чинник — телеологічний (служить спілкуванню) і каузальний (походить з досвіду спілкування). Саме тому парадоксально має рацію гумбольдтіанець В. Абаєв, що відчув більш глибоку і суттєву методологічну різницю між обома лінгвістами, ніж різниця у термінології. Абаєв цілком слушно зауважує, що обоє мовознавців розуміли свій об'єкт як динамічну систему, що виявляється абсолютно недостатнім для того, щоб ставити знак рівності між їхніми концепціями: «Погляд на мову як на систему настільки ясно виражений у Гумбольдта, що якщо б для Соссюра це було головним, він прямо й назвав би себе послідовником Гумбольдта. Проте Соссюр, судячи з його „Курсу“, не відчуває жодного зв'язку з Гумбольдтом» [1, с. 28]. Це типово радянський закид: радянські лінгвісти мали обов'язок вважати себе чиймись «послідовниками» і не мали права на оригінальність, і Соссюрові невластиве було називання себе чиймись послідовником, то ж у даному випадку можна абстрагуватись від того, що Абаєв судить про погляди Соссюра по «Курсу». Ми теж вважаємо, що ключова відмінність між Соссюром і Гумбольдтом полягала не у тому, що один (Соссюр) розумів мову як систему, а другий ні (скоріше всього, відмінність у цьому питанні полягала не у цьому, а у розумінні системи), і тим більше не у тому, що для одного (Гумбольдта) мова становила діяльність, а для другого — ні (у цьому плані жодної відмінності не було — соссюрівська *langage* така ж динамічна, як *Sprache* Гумбольдта), а саме у тому, хто був онтологічним носієм мови і суб'єктом мовної діяльності і у тому, чим саме була ця мова і мовна діяльність у концепціях обох вчених. Для Гумбольдта носієм мови був **народ** як духовний суб'єкт, для Соссюра ним є **людська особистість** як представник суспільства і людства. Мова для Гумбольдта — система субстанціальних форм (зовнішніх і внутрішніх), а для Соссюра — система відношень (негативних цінностей). Що ж до питання, чи був Соссюр хоча б якоюсь мірою гумбольдтіанцем, то немає жодної інформації, наскільки Соссюр знав погляди Гумбольдта (чи, скоріше, їх версію у виданні Штейнтала й Вундта, оскільки Вундт був викладачем у Лейпцигу тоді, коли там навчався Соссюр), але можна сказати, що у поглядах цих вчених його могло не влашто-

1 Аналогічна точка зору висловлена у рецензії на підручник Алпатова: В.М.Клубкова, П.А.Клубков, Рецензия на кн.: Алпатов В. М. История лингвистических учений. Учебное пособие. – М.: «Языки русской культуры», 1998. – 368 с., «Язык и речевая деятельность», 1990. – Т.2.–С. 326-332.

увати. Це, по-перше, вузький етноцентризм (зведення мови до національного чинника), по-друге, панвербалізм (ідея мови як форми мислення), а також, по-третє, метафізичний субстанціалізм (визнання мови як духовної субстанції). Організмизм гумбольдтіанців мав характер холістичний (мова становить ціле, у якому усе однаково важливе), системізм же Соссюра (як і структуралістів, а тим більше, функціоналістів) — характер реляціоністичний і прагматичний, для нього мова є системою значущих відношень. Але найголовніше — гумбольдтіанство є концепцією метафізичною, а концепція Соссюра — антропоцентричною. Отже мало розуміти мову як систему, набагато важливішим є онтологічний статус цієї системи. У розділі 29ї своєї монографії [15, с. 86-87] Соссюр пише, що проблема мовознавства полягає не у тому, що неможливо одні й ті самі речі (мовні явища) розглядати одночасно системно і історично (*à travers le temps et dans son époque*), і навіть не у тому, що системний і історичний аналіз однієї і тієї ж речі треба здійснювати окремо, а у тому, що у мові взагалі немає таких речей, які можна було б розглядати з різних сторін, бо там взагалі немає речей, а є самі тільки відношення як психологічні ціннісні функції. Тому при історичному погляді на мовну діяльність треба конструювати зовсім інші одиниці, ніж ті, з якими має справу реальний носій у власній свідомості. Це принципово відмінна методологічна перспектива як від Гумбольдтівської концепції духу народу, так і від етнопсихології школи Штейнталя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абаев В. И. Лингвистический модернизм как дегуманизация науки о языке / В. И. Абаев // Вопросы языкознания. — 1965. - № 3. — С. 22-43.
2. Алпатов В.М. История лингвистических учений. Уч. пос. / В.М. Алпатов. — М.: Языки русской культуры, 2005. — 368 с.
3. Будагов Р.А. Из истории языкознания (Соссюр и соссюрианство) / Р. А. Будагов // Материалы к Курсам языкознания, под общ. ред. В. Д. Звегинцева. — М.: МГУ, 1954. — 32 с.
4. Глухоман І.В. Філософські інтенції у лінгвістичних вченнях Ф. де Соссюра та Р.Якобсона : автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.05 / І.В. Глухоман / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. — К., 2007. — 19 с.
5. Задачи советского языкознания в свете трудов И. В. Сталина и журнал „Вопросы языкознания”// «Вопросы языкознания». — 1952. - №1. — С. 3-40.
6. Клычков Г.С. Вариативность дописьменных индоевропейских языков / Г. С. Клычков // Вопросы языкознания. — 1975. - № 2. — С. 100-110.
7. Кондрашов Н.А. История лингвистических учений / Н.А.Кондрашов. — М.: Просвещение, 1979. — 224 с.
8. Мельничук А.С. Философские корни глоссематики / А. С. Мельничук // Вопросы языкознания. — 1976. - № 6. — С. 19-32.
9. Поляков И.В. Лингвистика и структурная семантика / И. В. Поляков. — Новосибирск: Наука Сиб. отд.-е, 1987. — 192 с.
10. Слюсарева Н.А.. Рец.на: R. Godel. Les sources manuscrites du «Cours de linguistique generale» de F. De Saussure. — Geneve — Paris, 1957. 283 стр. («Societe de publications romanes et franc, aises sous la direction de И. Roques», LXI) / Н.А. Слюсарева // Вопросы языкознания. — 1960. — № 2. — С. 126-130.
11. Соссюр Ф. де. Заметки по общей лингвистике / Вступит. статья и комментарии Н. А. Слюсаревой // Ф. де Соссюр. — М.: Прогресс, 1990. — 274 с.
12. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Редакция Ш. Балли и А. Сеше;

Пер. с франц. А. Сухотина. Де Мауро Т. Биографические и критические заметки о Ф. де Соссюре; Примечания / Пер. с франц. С. В. Чистяковой. Под общ. ред. М. Э. Рут.— Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.— 432 с.

13. Шулежкова С. Г. История лингвистических учений / С. Г. Шулежкова. — М.: Флинта, Наука, 2004. — 400 с.

14. Saussure F. de. Cours de linguistique générale / F. de Saussure. — Paris: Payot, 1997. — 269 p.

15. Saussure F. de. Ecrits de linguistique générale, établis et édités par Simon Bouquet et Rudolf Engler, avec la collaboration d'Antoinette Weil / F. de Saussure. — Paris: Gallimard, «Bibliothèque des idées», 2002. — 353 p.

БОГДАН ЛЕПКИЙ У ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ДИСКУРСІ ЄВРОПИ ТА АМЕРИКИ

LITERARY DIVERSITY OF BOHDAN LEPKYI

Раїса Чорній

Тернопільський педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
Кафедра практики англійської мови та методики її викладання

ABSTRACT

The article deals with the idea of portraying Bohdan Lepkyi as a talented writer who created his works based not only on the literary contemporary tendencies and art visions but also on national identity of his target audience, the Ukrainians, that later will be reflected in his poetry and fiction. The creativity of Bohdan Lepkyi is analysed from the perspective of the world tendencies in combination with Ukrainian authentic elements that empowered it with actuality in the Ukrainian society in particular and in the world of the whole.

Key words: Bohdan Lepkyi, national identity, modernism, literary authenticities, national consciousness, symbol.

В статті розглянуто постать відомого українського письменника Богдана Лепкого, творчість якого зосереджена не лише у контексті тогочасних літературних традицій, а й увібрала у себе мистецькі напрямки, рефлексивно репрезентуючи національну ідентичність свого читача. Світові тенденції у поєднанні з автентичними вкрапленнями української народності створюють образ українського суспільства зокрема, та світових настроїв загалом.

Ключові слова: Богдан Лепкий, національна ідентичність, модернізм, літературна автентика, національна свідомість, символ.

W artykule omówiona została postać znanego ukraińskiego pisarza Bohdana Łepkiego, którego twórczość osadzona jest nie tylko w kontekście ówczesnych literackich tradycji, ale również wchłonęła różne artystyczne kierunki, w sposób refleksyjny reprezentując tożsamość narodową swego czytelnika. Światowe tendencje w połączeniu z autentycznymi wtrąceniami ukraińskości tworzą obraz społeczeństwa ukraińskiego i nastrojów światowych w ogóle.

Słowa kluczowe: Bohdan Łepki, tożsamość narodowa, modernizm, autentyzm literacki, świadomość narodowa, symbol.

Formulation of a research problem and its significance. Bohdan Lepkyi (1872-1941) is Ukrainian writer, folklorist, translator, philologist, editor and popularizer of Ukrainian cultural heritage, public figure. His name was crossed out from literature by Soviet power, but not to efface from people's memory. According to R. Hromiak (1992) Bohdan Lepkyi came back to Ukraine by his magnificent oeuvre that perpetuated his incredible spirit [2, p. 211].

Analysis of the research into this problem. The phenomenon of Bohdan Lepkyi is reflected in scientific works of many Ukrainian researches (M. Zhulynskiy, M. Ilnytskyi, O. Myshanych, F. Pohrebennyk, V. Pratsiovytyi, L. Oliander, H. Aleksandrova, N. Bilyk-Lysa, etc.) but the important role in investigating of authentic texts denotes to the literary school of V. Hnatiuk Ternopil Pedagogical University presented by scholars (R. Hromiak, M. Tkachuk, O. Kutsa, O. Labashchuk, Z. Lanovyk, M. Lanovyk, N. Poplavska, P. Soroka, N. Kuchma, I. Papusha, etc.).

The goal and the specific tasks of the article. The relevance of this article is in celebrating diversity of Bohdan Lepkyi as a writer that presents in his masterpieces interrelations of literature and art.

Statement regarding the basic material of the research and the justification of the results obtained. Creative activity of Bohdan Lepkyi belongs to the period of difficult social and political processes. His talent, his creative intuition let him delicately feel the conformity of different kinds of genre with definite realia of time.

The talent of Lepkyi is developed under the influence of the traditions of the Ukrainian classics of the second part of the XIX century including the novels of manner and psychological ones, innovative prose of I. Franko, M. Kotsiubynskiy, V. Vynnychenko, V. Stefanyk, O. Kobylinska and the brightest representatives of the Polish modernism S. Pshybyshkevskiy, V. Orkan in particular.

According to modern philologists, Bohdan Lepkyi was a great representative of a new type of Ukrainian culture artist on the border of 19th and 20th centuries. He belonged to those integral figures whose encyclopaedic knowledge and outstanding erudition successfully combined philosophy and versatility of the conception of the world, clearly defined the peculiarities of individual and social values [6, p. 3-4].

Poetry of Bohdan Lepkyi belongs to the first manifestation of modernism tendencies in the Ukrainian literature in the first decade of the XX century and leads this literature to the new aesthetic horizon introducing it in the context of general European literary development. As a poet Bohdan Lepkyi was associated with group of young writers "The Young Muse" (Moloda Muza) emerged in 1906. Bohdan Lepkyi's creativities were based on the realism background. His ideal wasn't "art for art sake" not avoiding social issues, he dealt with "art for living" that means "art for people". According to V. Kachkan early Ukrainian modern was caused by the national idea and volitional impulse for strengthening and development of the mental characteristics in the literary work [3, p. 32].

Bohdan Lepkyi as a greater writer together with his talented contemporaries indicated the European vector in the Ukrainian history and in the development of the Ukrainian art [6, p. 4].

His brilliant knowledge of foreign languages (Polish, German, Russian) gave him the opportunity to enrich the world literature with the greatest samples of Ukrainian culture. Thus the works of T. Shevchenko, I. Franko, V. Stefanyk, M. Kotsiubynskii were represented by Polish and German interpretations of Bohdan Lepky. The Ukrainian readers were introduced to the artistic world of Heinrich Heine, Percy Bysshe Shelley, Maria Konopnicka, M. Hohol, V. Korolenko, M. Lermontov, O. Pushkin.

Moreover Bohdan Lepky was the editor who published more than 20 volumes of Ukrainian classic literature abroad (Poland, German) and used his skills of painting in publishing (preparing and issuing books), designing covers, illustrating picture books of yours and other authors.

Bohdan Lepky mentioned that if he weren't a writer, he would be a painter. Though he wasn't a professional painter all his life Bohdan Lepkyi was greatly inter-

ested in this kind of art. His artistic oeuvre consists of portraits his dearest and nearest (father, mother, grandfather, grandmother), portraits of renowned Ukrainian writers (Taras Shevchenko, Lesiia Ukrainka, Olena Pchilka, Marko Vovchok, Hryhorii Skovoroda), historic figures (Princess Olha, Volodymyr Monomakh, Bohdan Khmelnytskyi, Ivan Bohun, etc), set of landscapes, numerous drawings, icons. Today one of the collections of Bohdan Lepkyi's paintings (created in 1885-1937) that is presented in the Bohdan Lepkyi Museum in Berezhany contains 81 works [9]. He tried to paint since his early childhood. His father, a pseudonymous writer, Marko Murava, supported the artist aspiration of Bohdan Lepkyi: "Let Bohdan paint, we need historical artists..." [7, p. 617].

In his "The tale of my life" (*Kazka moioho zhyttia*) Bohdan Lepkyi wrote that he was greatly attracted by painting. Ordinary irreplaceable landscapes were the source of his artistic enjoyment. He was enticed by colours either by their harmonic variance or multiple tints and tinges. He perceived and enjoyed the beauty of each colour as purple created smile, green comforted nerves, blue incited to dreams [8].

As a scholar Bohdan Lepkyi tried to show that the Ukrainian literature creates its own themes, figurative ingenuity, genre and style of writing in correlation with the world literary movements. Bohdan Lepkyi manifests his nationality in his works where the author reflects the national spirit making an impression and influence on the life of nation, rousing consciousness up, spreading love to native land, to people, to the people's past, to people's fate, people's fortune and misfortune — so he can be considered as a national writer who manifests his nationality in his works.

Bohdan Lepkyi's aspiration for Europe directed process and intensive inclusion of the Ukrainian culture to the world cultural process, his popularizing of the Ukrainians' spiritual work among the Poles plays one of the most important things [1, p. 122]. As a great and active popularizer Lepkyi did his best in glorifying Ukrainian cultural achievements abroad. In 1930 he compiled the first manual of "The History of Ukrainian Literature" (*Narys literatury ukrainskiej*) in Polish where the success of the Ukrainian masters of word were represented in the context of cultural and historical process [3, p. 36].

Bohdan Lepkyi's role in perpetuating of the national spirit of the Ukrainians, their cultural and historical memory is great. His works deal with the most important problems of Ukraine and its people and are tightly connected with historical past of Ukraine, national liberation struggle of the Ukrainians, moral and ethical activity, spiritual and cultural development, our customs and traditions. Being on the top of the world culture he didn't break his rule based on the principles of own national identity, originality of the Ukrainian artistic merit. Having left behind his historic time, he could unite (bring together) past and future by his themes, motives and images and became either the herald of deep ideas and inner striving of the Ukrainian nation or the embodiment of the prophetic word refers to the irresistibility of the Ukrainian national ideas [6, p. 12].

National idea is the principle of the Ukrainian modernism with organic adaptation of the European tradition. According to M. Ilnytskyi the peculiarities of Lepkyi's poetry include modernist features which are neither in opposition to realism nor tradition, they are based on this tradition moreover they enrich it with new motives, images, forms [4, p. 5]. Thus Lepkyi's modernism grew from the tradition, the writer tried to synthesize new approach and methods.

The category of ethnic is the principal one in the prose of Lepkyi. It is expressed by the concept of "ideal" hero and by combining social and national tenden-

cies simultaneously as the noticeable feature of influence on the writer's world-view. According to Y. Kuznetsov, the aesthetics of romanticism and neo-romanticism on the one hand and impressionism on the other were impacted on the creative activity of Bohdan Lepkyi [5, p. 115].

As Bohdan Lepkyi spent much of his life in exile abroad the motif of numerous of his works is penetrate with a feeling of listlessness and general dissatisfaction resulting from forsaking the native land. His poetry represents author's feelings, thoughts and dreams. They are penetrated by immeasurable ennui for dearest Ukraine, for Halychyna. The problem of abandoning native environment is brightly represented in the following works as "Tykho. Tykho, niby lykho", "V svit pishly my, I teper nam...", "Ne plach koly znivetchyt dolia..."; "Chuzhe pole nohy kole...", etc.

The poem "Zhuravli" (Cranes), published in 1910 in one of Lviv's literary magazines was put to music by Bohdan Lepkyi's brother. This poem soon became a popular song among "Ukrainian otherlands" (N. Khanenko-Friesen). A concise form of this poem-song depicts the experiences of departure, distance and separation of the Ukrainians, especially those outside of their homeland: "Do you hear, my brother, my friend,/ how the stocks are leaving for better lands,/ calling 'croo, croo, croo / I will die in the alien land,/ flying over the ocean, / and wearing out my wings, croo, croo, croo". According to N. Khanenko-Friesen, this poem-song was subjected to true folkloric fine-tuning when its lyrics were changed and it became known by the title "The Storks Song" rather than by the original title assigned to the poem by Lepkyi himself [11]. This powerfully created poem became a symbol of Ukrainian otherlands. Throughout the twentieth century the crane metaphor associates with as migrants, emigrants, and overseas kin where "ennui is a realized category of tragic, it isn't as invariable motive of Lepky's prose. It is the combination of writer's philosophical comprehension of the Ukrainian people's destiny with the heroes' mystic and religious convictions" [10, p. 197].

Conclusions and prospects for further research.

Literary heritage of Bohdan Lepkyi contains the pluralistic tendencies of wide range combinations of art in literary form. His creativity synchronises national identity within the frame of the world phenomena. Further research is in investigating the creativity of Bohdan Lepkyi's works in the English-speaking receptions.

REFERENCES

1. Білик Н. Богдан Лепкий. Життя і діяльність / Н. Білик. — Тернопіль: Джура, 2001. — 172 с.
2. Гром'як Р. Т. Цілісне сприймання художнього твору / Роман Гром'як // Давне і сучасне. — Тернопіль: ЛІЛЕЯ, 1997. — 272 с.
3. Зушман М. Дискурс малої прози Богдана Лепкого та західноукраїнська малоформатна новелістика кінця ХІХ — початку ХХ століття : Дослідження / М. Зушман. — Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2013. — 130 с.
4. Ільницький М. Ищгдан Лепкий — поет. (Проблеми типології стилю) / М. Ільницький // Богдан Лепкий — видатний український письменник: збірник статей та матеріалів урочистої академії, присвяченої 120-річчю від дня народження письменникаю Відповідальні редактори проф.. Гром'як, доц.. Ткачук М. П., Тернопіль, 1993. — 194 с.
5. Кузнєцов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ — початку ХХ століття: Проблеми естетики і поетики / Ю. Кузнєцов. — К. : Зодіак-Еко, 1995. — 304 с.

6. Лановик З., Лановик М. «Ноктюрн» Богдана Лепкого в культурно-історичному контексті розвитку жанру / Зоряна Лановик, Маряна Лановик // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія літературознавство / За ред. д.ф.н., проф. М.П.Ткачука — Вип. 36. — Тернопіль: ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2012. — С. 3-13.
7. Лепкий Б. Три портрети / Б. Лепкий // Твори: В 2-х т. — Київ: Дніпро, 1991. —Т. 2. — С. 612-693.
8. Лепкий Б. Казка мого життя. Крегулець. До Зарваниці! / Б. Лепкий. — Бережани. — Івано-Франківськ, 1998. — 254 с.
9. Сарматський О. Тернопільщина відкрила для себе Богдана Лепкого / Орест Сарматський [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://teren.in.ua/2016/04/10/ternopilshchyna_vidkryla_dlya_sebe_bohdana_lepkoho_khudozhnyka
10. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності / Н. М. Шумило. — К. : Задруга, 2003. — 354 с.
11. Khanenko-Friesen N. Ukrainian Otherlands: Diaspora, Homeland, and Folk Imagination in the twentieth century / Natalia Khanenko-Friesen. [Electronic resource]. — Access Mode: <https://books.google.com.ua/books?id=xuotCgAAQBAJ&pg=PA209&lpg=PA209&dq=bohdan+lepky+and+diaspora&source=bl&ots=-0Chi-GObow&sig=FQbzzGIY3P8HzBgk5k7a-RR1qCg&hl=en&sa=X&ved=0ah-UKewjhre23r-HXAhWDOxoKHZioC-YQ6AEIMTAB#v=onepage&q=bohdan%20lepky%20and%20diaspora&f=false>

**«РОЗВІЯЛИСЯ СНИ МОЇ РОЖЕВІ»
(ДО ПРОБЛЕМИ МОДЕРНІСТСЬКОЇ ПАРАДИГМИ
ЛЮБОВНОЇ ЛІРИКИ БОГДАНА ЛЕПКОГО)**

Андрій Чуй

**Здобувач кафедри української літератури
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки
(УКРАЇНА)**

ABSTRACT

The article investigates love poems of Bohdan Lepkyi, which were included into a cycle of verses "In spring". A research represents his love lyrics as a specific modern poetry. The paper discovers the leading motives of love lyrics and shows that as usual they are associated with undivided love or dealing with the memories of love that has passed. The investigation finds out that love motives are closely intertwined with the landscape. In article the main images and symbols of love poems are analysed, the most productive ways of their creation are defined and the poetic and stylistic dominants of love lyrics are revealed. It is established that the most notable stylistic feature of the poet's word art, following from his romantic attitude to the world around, is melancholy. It is proved that Bohdan Lepkyi managed to depart from old folklore tradition of the image creation and to develop his own individual style manner, but he couldn't completely break the link with folk poetic art. This research is important for further scientific studies of the genesis of the love poetry of Bohdan Lepkyi.

Key words: love lyrics, modernism, poetic and stylistic dominant, image, symbol, motive.

На матеріалі циклу поезій «Весною» досліджено любовну лірику Богдана Лепкого і зроблено спробу цілісного представлення модерністської її парадигми. Розкрито провідні мотиви любовної лірики й показано, що вони переважно розкривають нерозділене кохання або пов'язані зі спогадами про кохання, що минуло. З'ясовано, що любовні мотиви найтісніше переплітаються з пейзажними. Проаналізовано систему образів та символів поезій про кохання (зокрема, образ серця, квітів, солов'я та образ коханої) і визначено найпродуктивніші засоби їх творення (метафора, персоніфікація, порівняння, паралелізм, повтор та кільце). Виявлено поетико-стильові доміанти любовної лірики. Встановлено, що найпомітніша стильова доміанта поета, яка витікає з його романтичного світосприйняття — туга. Доведено, що Богдану Лепкому вдалося відійти від фольклорної традиції зображення (поезія набула медитативного характеру, відбувся перехід на внутрішнє самоспоглядання, занурення в думки, спогади, почуття) та виробити власну індивідуально-стильову манеру, хоча повністю розірвати зв'язок із народнопоетичною творчістю він не зміг (фольклорні образи, символи та мінорна емоційна доміанта).

Ключові слова: любовна лірика, модернізм, поетико-стильова доміанта, образ, символ, мотив.

Na materiale cyklu wierszy „Wiosną” zbadana została poezja miłosna Bohdana Łepkiego i podjęto próbę całościowej reprezentacji jej paradygmatu modernistycznego. Ujawnione zostały naczelné motywy miłosne i wykazano, że zwykle ujawniają niespełnioną miłość lub są związane z wspomnieniami o miłości, która przeminęła. Stwierdzono, że motywy miłosne najczęściej są ściśle powiązane z opisami krajobrazu. Analizie został poddany system obrazów i symboli wierszy miłosnych (w tym obraz serca, kwiatów, słowika obraz ukochanej) i określone najbardziej produktywne sposoby ich tworzenia (metafora, personifikacja, porównanie, paralelizm, powtórzenie i rondo). Zostały ujawnione poetyckie dominanty tekstów miłosnych. Ustalono, że najbardziej reprezentacyjną dominantą stylistyczną poety, która wynika z jego światopoglądu romantycznego, jest nostalgia. Udowodnia się, że Bohdanowi Łepkiemu udało się odejść od ludowej tradycji obrazowania (poezja nabywa medytacyjnego charakteru, poeta dokonuje przejścia do introspekcji, zanurzenia w myśli, wspomnienia, uczucia) oraz opracować własną metodę stylistyczną, choć całkowicie się odcina on od twórczości ludowej (folklorystyczne obrazy, symbole oraz minorowa dominanta emocjonalna).

Słowa kluczowe: poezja miłosna, modernizm, dominanta poetycko-stylistyczna, obraz, symbol, motyw.

Про надзвичайно плідну творчу й дослідницьку працю Богдана Лепкого свідчить укладений колективом дослідників (М. Пайонк, О. Сулима, Н. Дирда та ін.) до 140-річчя від дня народження митця бібліографічний покажчик, що налічує майже 180 позицій лише прижиттєвих видань [3]. Проте постать Б. Лепкого стала відома широкому колу читачів вже в незалежній Україні. Пов'язано це не тільки з тим, що майже все своє життя поет провів за межами рідного краю: його творчість не відповідала вимогам соцреалізму, тому в радянській літературознавчій науці була визнана декадентською (занепадницькою), а отже опинилася під забороною.

Серед сучасних досліджень постаті Лепкого-поета найґрунтовнішими є праці М. Ільницького («Розсипані перли: Поети «Молодої Музи», 1991) [10], М. Сивіцького («Богдан Лепкий: життя і творчість», 1993) [11], Ф. Погребенника («Богдан Лепкий», 1993) [9], Н. Білик (Лисої) («Богдан Лепкий у духовному відродженні українського народу», 1999 [2]; «Богдан Лепкий: життя і діяльність», 2001) [1], Н. Дирди («Високе небо Богдана Лепкого: спроба антології у публіцистиці, поезії, пісні», 2001) [4], М. Климишина («Лірика Богдана Лепкого: спроба нової оцінки», 2003) [5] та М. Ткачука («Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого», 2005) [12]. У 2015 році Р. Пазюк захистив дисертацію «Поетика віршованих творів Богдана Лепкого (генерика, тропіка, поетичний синтаксис, фоніка, версифікація)» [8]. Поетичній творчості Б. Лепкого присвячені статті Ф. Погребенника, В. Погребенника, Л. Голомб, Н. Шумило, Н. Білик (Лисої), О. Нахлік, Л. Бурківської, Р. Пазюка, І. Дудар, М. Скорського та ін. Любовна лірика Б. Лепкого теж потрапляла в поле зору дослідників, але так і не стала об'єктом окремого дослідження. Прискіпливого вивчення потребують такі аспекти, як ґене́за провідних мотивів, поетика образів та символів. Мета статті — вивчення домінантних поетико-стильових особливостей, які репрезентують модерністську парадигму любовної лірики митця. Для цього необхідно виконати такі завдання:

- проаналізувати мотиви любовної лірики Б. Лепкого;
- проаналізувати систему образів та символів поезії кохання і визначити за-

- соби їх творення;
- виявити поетико-стильові доміанти любовної лірики в контексті модернізму.

За спостереженнями Р. Пазюка, інтимна лірика Б. Лепкого була написана переважно у ранній період творчості і частка таких поезій у тематичній площині складала 75% [8, с. 78]. Надалі любовна тематика поступилася пейзажній («натуралістичній» за визначенням дослідника) та соціальною, і все більше набирала медитативного характеру (частка медитативних поезій, стверджує Р. Пазюк, у всі періоди творчості не опускалася нижче 95%) [8, с. 181]. У площині емоційної тональності відбувся поступовий перехід від ліризму до драматизму [8, с. 181]. «Улюбленими тропами Б. Лепкого були метафора та порівняння у широкому спектрі їх різновидів» [8, с. 181]. Так дослідник коротко окреслив творчу еволюцію поета.

М. Ільницький у вступній статті до найповнішого на той час українського видання поезій Богдана Лепкого (Київ, 1990) [6, с. 5–40] зазначає, що митця «не віднесеш ні до поетів гострого соціального бачення, ні до митців концептуального філософського мислення, натура його радше споглядально-рефлексивна, звернена всередину ліричного героя. Туга — це доміанта поета, яка визначає романтичний тип його почування і мислення, та «перебендівська» основа творчості, що «Заспіває, засміється, А на сльози зверне» [6, с. 19–20]. Джерелом цієї туги, зазначає М. Ільницький, є спогад, в основі якого не лише індивідуальний досвід митця, а й історична пам'ять народу [6, с. 20]. Проте печаль у Лепкого-поета — світла. Попри розуміння плинності і минушості людського життя, митець утверджує невмирущість творчості, поезії, краси [6, с. 27]. У подібному ключі, зазначає М. Ільницький, розгортається й сюжет любовної лірики Б. Лепкого [6, с. 27]. Літературознавець критично оцінює спроби окремих дослідників порівняти цикл поезій про кохання «Весною» Б. Лепкого із «Зів'ялим листям» І. Франка: «Споріднює їх хіба те, що в обох поетів це любов нещаслива. Та коли у Франка розлука з коханою була насильною, її спричинили соціальні, національні чинники, викликавши великі страждання духовно сильної натури, то в Лепкого неможливість єднання веде не до внутрішнього потрясіння, а до тихого смутку, тієї ж туги, яку навіює відхід весни, до туги, що ріднить любовний мотив з іншими мотивами в творчості поета, а найперше — з пейзажним. Туга веде до умиротвореного спомину, до просвітлення, до ідеалу в його недосяжності» [6, с. 27]. Такою ідейно та настроєво, узагальнює М. Ільницький, була поезія Б. Лепкого до 1914 року. Події Першої світової війни стали переламними для світогляду автора — внесли в його творчість нові мотиви, кольори й інтонації, наповнили поезію новими символами [6, с. 28].

Любовна тематика не була доміантою поетичної творчості Б. Лепкого і найповніше представлена в ранній її період. Більшість поезій про кохання зібрані в циклі «Весною», поодинокі трапляються в інших циклах («На позиченій скрипці», «Intermezzo», «Сльота») та поза циклами (переважно до 1919 року).

Печальні нотки пронизують усю любовну поезію Б. Лепкого. Джерелом туги ліричного героя найчастіше стає нерозділене кохання або ж спогад про кохання, що минуло. Так, в одній із поезій ліричний герой намагається заспокоїти змучене серце, яке «... кохало / І раювало, й горювало, / І настраждалося до-сїть» [6, с. 119], словами про природну минушість усього: минає весна, минає літо — минає і кохання. Звичний для фольклорної поетики паралелізм почуттів та пір року в поезії Б. Лепкого стає підґрунтям для філософського узагальнен-

ня: «Весні кінець. / Пора і нам / Зібрати з поля, / Що присудила божа воля, / Як не гуртом, то сам на сам — / Пора і нам!» («Цить, серце!» [6, с. 119]). Всі три строфи вірша обрамлені повторами (кільце, або анепіфора): «Цить, серце, цить!», «Весні кінець» та «Пора і нам». Таким чином автор підводить читача до неминучої (і в певній мірі прогнозованої) розв'язки сердечної драми: ліричному героєві лишається тільки «зібрати» все, що залишилось від кохання, і з тим жити далі (очевидно, чекаючи зими). Персоніфікація образу серця теж характерна для народної лірики, хоча в піснях про кохання воно частіше отожднюється з образом дівчини-обраниці (рідше — парубка), аніж із «внутрішнім двійником» ліричного героя.

По-інакшому в любовній ліриці Б. Лепкого відтворюється центральний її образ — образ коханої. Це вже не типізований дівочий образ (що характерно для фольклорної поетики) і не втілення неземної жіночої краси (як, наприклад, в поезії ранніх символістів О. Олесь, Г. Чупринки та С. Черкасенка), а прагнення останнього якимось чином передати все те, що він «сказати не вмів». Образ ліричної героїні постає з мозаїки інших метафоричних образів-асоціацій: «*Ти — гармонья красок, / Ти — мелодія слів, / Ти — багатство думок, / Джерело вічних снів. / Ти — криниця туги, / Що в безмежний простір / До добра і краси / Пориває мій зір. / Ти — підойма стремлїнь, / Ти — підмога для сил, / Відпочинок і тїнь / Для знеможених крил*» [6, с. 120]). Піднесений настрій вірша змінює остання строфа, в якій звучить мотив нездійсненності мрій, пов'язаних із обраницею: «*Ти — на вічний мій біль / І отруя і лік, / Ти — нездійснена цїль, / Будь моєю воїк!*» («Все, що тільки я чув» [6, с. 120]).

Єдиний штрих до портрету обраниці, який відкривається читачу — її сині очі. Мотив цілющого впливу погляду коханої звучить в однойменній поезії:

*Бачу очі твої сині,
Нїби сонце по долині,
Ходять, блудять все по мені.*

*Над чолом моїм витають,
Над повіками блукають,
Мов слідів своїх шукають.*

*Очі ж ви мої кохані!
Чую дотик ваш на скрані,
Як бальзам на хорїї рані.
(«Сині очі») [6, с. 121]*

У народних піснях саме очі (традиційно — карі або чорні, зрідка — сині) найчастіше постають символом дівочої вроди, найбільшою її принадою і найбільш опоетизованою деталлю жіночого портрету. Таку ж тенденцію спостерігаємо і в модерній поезії. Проте Б. Лепкий не вдається до опису цих принад: метафора, персоніфікація та порівняння увиразнюють мотив «блукання» «очей коханих» обличчям ліричного героя. Такий відхід від фольклорної традиції не лише збагатив мотивіку любовної поезії, а й надав віршу романсового звучання.

Поезія «В твоїх очах я небо бачу» — динамічний мариністичний пейзаж, розгорнуте метафоризоване порівняння, наповнене епітетами і повторами. Картина розкішної зоряної ночі покликана якомога точніше передати красу очей коханої:

*В очах твоїх я небо бачу,
Горять на нім вечірні зорі
І відбивають світло своє
В моїй душі, неначе в морі.*

*І поки небо тихе, сине,
І поки ясно сяють зорі,—
Блакитом чистим хвиля лине
В глибокім безконечнім морі.*

*А хай лиш небо хмари вкриють,
І хай погаснуть ясні зорі,—
То враз і води потемніють
В глибокім безконечнім морі [6, с. 125].*

Ця поезія — одна з небагатьох, в яких вчуваємо відлуння оригінальної стильової манери О. Олеся.

Усі думки і почуття ліричного героя завжди навколо його обраниці — і вдень, і вночі. Такий мотив звучить у поезії «Ти ідеш». Особливою ніжністю наповнена друга строфа вірша, яка нагадує колискову:

*Ти заснеш. Ти заснеш, над очима
Мої думи літають, як мушка,
І з вечірніми граються снами,
І про мене шепочуть до вушка [6, с. 121].*

Спогадами про минуле кохання живе ліричний герой поезії «Соловію малий»: «Соловію малий, / Перестань щебетати! / Бо не годен я в хаті своїй / Від твого співу спати. / Бо твій спів голосний, / Це твоє щебетання / Розбудило минулі часи / І забуте кохання» [6, с. 122]. З того часу минули літа, проте ліричний герой не втратив надію на відродження свого кохання — вірив, що «розцвітуться наново в душі / любові ярі цвіти», бо ж йому ще так багато треба сказати своїй обраниці: «Й розкажу я тобі, / Де бував я, що видів, / Що подобав собі, покохав, / А що я зненавидів» [6, с. 123]. В образну тканину твору вплелася й біблійна символіка (згадка про рай). Проте, як не дивно, місце коханої — не на небі в раю (така сакралізація характерна для творчості ранніх символістів (передсимволістів, або ж пресимволістів)), а на грішній землі: «А навкучиться рай, / То знов на землю впаду / І до тебе, найкраща, прийду / На вечірню розраду» [6, с. 123]. Оптимістичне сподівання на возз'єднання закоханих, висловлене у передостанній строфі («Як взористий килим, / Кину думи під ноги. / І по ньому на стрічу судьбі / Підемо без тривоги» [6, с. 123]), затьмарюється прикінцевим повтором першої («Соловію малий...»). Очевидно, печальне закінчення усіх любовних історій було поетичною традицією Б. Лепкого.

Примари кохання оживають у поезії «Куди не ступлю». Образ милої серцю дівчини, наче привид, переслідує ліричного героя і наяву, і «в тихім сні». Закоханий чоловік болісно реагує на появу смутку в очах веселої і безтурботної супутниці. Тривожний докірливий погляд обраниці для нього — болючий удар, бо «... він впаде, немов стріла, / Дивним докором в груди... / І так щовечора, щодня, / І так до смерті буде» [6, с. 129].

В любовній поезії мотив влучання стріли в груди (в серце) зазвичай пов'язаний із зародженням почуття кохання (вражене стрілою серце — відомий ще з епохи Ренесансу його символ). У Б. Лепкого стріла приносить не кохання,

а біль. До того ж, в останній строфі ліричний герой сам прирікає себе на довічне страждання. Чоловік настільки закоханий, що готовий кожного дня помирати від поглядів-стріл, аби тільки не розлучатися з об'єктом своєї пристрасті.

Мотив увижання розкрито в поезії «Буває, в вечірню годину». Серпневий вечірній пейзаж — свіжі покоси, схилені додолу квіти і стигле колосся — налаштовує ліричного героя на своєрідну медитацію: серед тихого шуму йому вчувається голос коханої, яка просить «*Вернися, мій милий, до мене, / А жити почнемо наново!*» [6, с. 130]. Ті слова для нього — найбажаніші і найдорожчі, тому пахнуть, як квітка, і плюються, як срібло.

Мотив нестерпної туги за коханою звучить у поезії «Буває». Похмурий осінній пейзаж та шалені весняні бурі метафорично віддзеркалюють душевний неспокій ліричного героя. Яскраві порівняння та персоніфікації передають надзвичайну силу його безмірної туги:

*Буває — тужу за тобою,
Як тужать квіти по весні,
Як тужать ті листки дрібні,
Коли осінньою порою
Летять у світ, бліді, сухі,—
Такою тихою тугою,
Буває, тужу за тобою.*

*То знову жаль ворушить мною,
Як гаєм бурі навесні.
Шаліє вітер, ллють рясні
Дощів потоки; в лютім бою
Падуть ялиці кремезні —
Такою лютою тугою,
Буває, плачу за тобою [6, с. 132].*

Мотив туги за втраченим щастям пронизує поезію «Не знаю, де вона». Ліричний герой забув майже все: «де вона і як її назвати, / Який у неї голос, плач і сміх», та все ж таки сумує, а у «вечірню годину, / Коли в душі настане тишина», відчуває її присутність і чує майже забуті, але такі дорогі слова:

*Здається, ніби синіми очами
Вдивляється у душу, ген на дно,
І промовляє тихими словами
Так, як колись давно-давно-давно [6, с. 135].*

Вірш не перевантажений тропами чи стилістичними фігурами. Атмосферу інтимності та щирості створюють не поодинокі метафори і повтори, а «прости» слова, що звучать, наче сповідь.

Ліричний герой не може забути давно минулі зустрічі, не хоче відпускати почуття, що віджило, тому постійно гортає сторінки пам'яті, повертаючись до найщасливіших моментів свого життя:

*Забула ти... А я і нині,
Хоч вже такі літа минули,
Немов крізь хмари бачу сині
І чую, що тоді ми чули.*

*І бачу, бачу ясно, чую
Твій кожний віддих, кожне слово.*

*Наново ти мене чаруєш,
Терплю і мучусь я наново.
(«Забула ти») [6, с. 136–137].*

Натомість, та, що його покинула, забула все: «чар розмови у вечір тихий, вечір сірий», «жар могучий, що вперше відзвивався в грудях», і «чар таємний», що їхні «розпалив зіниці» [6, с. 136–137]. Поезія має дві паралельні сюжетні лінії: перша передає динаміку почуттів ліричного героя, а друга показує відповідну зміну природних явищ (виступає доповненням першої і синтаксично оформлена дужками — як вставне уточнююче речення). Тиха вечірня розмова відбувається на фоні сплячої діброви, огорнутої туманом; почуття розгораються перед початком бурі, а «розпалені» погляди закоханих зустрічаються «під акомпанемент» ударів грому. Остання строфа вірша свідчить, що для ліричного героя любов — це водночас і щастя, й мука (пригадується Олесеве «З журбою радість обнялась...» [7, с. 52]).

Ліричний герой поезії «Снишся мені» відчуває себе щасливим лиш уві сні, бо тільки там він може зустрітися з коханою, і тільки там оживають усі його нездійснені надії, збуваються «весняні мрії» (сподівання пори молодості та кохання). Квітучий пейзаж щасливих снів рятує від похмурих буднів:

*Встану рано,
Зирну в вікно, там — дощ, погано,
А на душі так люблю, красно,
Так запахучо, як в городі,
Де розцвітаються лелії,
Журчить потік, співають соловії,
Бринять бджілки... [6, с. 140].*

Проте ейфорія дуже швидко змінилася прозрінням: «Не буде другої весни. / Пропала дійсність, тільки сні / Мені остались» [6, с. 140]. Конфлікт між мріями та дійсністю лишився нерозв'язаним. Ліричний герой сподівається знайти порятунок у смерті — «вічному сні» про милу серцю дівчину.

Лейтмотивом любовної лірики Б. Лепкого можна вважати слова «Розвіялися сні мої рожеві». В однойменній поезії [6, с. 137–138] автор по-філософськи осмислює питання про роль поета і поезії. Все в житті минає, минає і самé життя. Єдиний слід, який залишиться по ньому — слова, що, наче «сині незабудки», були покладені «люблячою рукою» на папір. Поет сподівається, що колись «ті квіти нев'янущі» з написаних ним книг торкнуться чиесь серце і, може, в той час «з очей поллються чисті теплі сльози з жалю за щастям». Так утверджується ідея невмирущості мистецтва та краси.

Від вірша до вірша Б. Лепкий незмінно залишається поетом смутку, який мимоволі прощається з весною, з молодістю, з коханням і з життям.

Отже, в любовній ліриці Б. Лепкого переважно розвиваються мотиви нещасливого кохання: мотив нездійсненності мрій, пов'язаних із обраницею; мотив недосяжності ідеалу кохання; мотив замилювання образом дівчини (найчастіше — її очима), мотив цілющого впливу її присутності на закоханого; мотив постійної присутності коханої в думках, мотив повсюдного ввижання її образу; мотив спогадів про кохання, відновлення у пам'яті найщасливіших моментів життя; мотив туги за коханою, за колишнім коханням; надія на відродження почуттів та возз'єднання закоханих. Любовні мотиви найтісніше переплітаються з пейзажними.

Центральне місце в любовній поезії Б. Лепкого займає образ коханої, проте її зовнішність залишається таємницею: немає навіть типізованих фольклорних узагальнень — лише згадка про сині очі. Натомість яскраво відтворено емоційно-чуттєве сприйняття обраниці. Образ ліричної героїні вимальовується з мозаїки інших метафоричних образів-асоціацій (як абстрактних, споріднених найперше зі сферою мистецтва, так і конкретних, навіяних красою природи та стихій), що утверджують її майже ідеальну сутність (майже — бо Б. Лепкий все ж не наважується піднести образ жінки до рівня обожнення та віддати їй місце на небі). Любовна лірика Б. Лепкого позначена фольклорною та біблійною символікою. Важливе місце в ній займають образи серця та квітів, образ співця кохання — солов'я. Б. Лепкий робить спроби переосмислення символічних образів (наприклад, вражене стрілою серце — символ болю).

Серед тропів та стилістичних фігур у Б. Лепкого найпродуктивнішими стали метафора, персоніфікація, порівняння, паралелізм, повтор та кільце. Часто атмосферу інтимності та щирості створюють не тропи чи фігури, а «прості» слова, що звучать, наче сповідь.

Печальні нотки пронизують усю любовну поезію Б. Лепкого. Туга — найпомітніша стильова домінанта поета, яка витікає з його романтичного світосприйняття. Джерелом туги ліричного героя найчастіше стає нерозділене кохання або ж спогад про кохання, що минуло. Б. Лепкий — поет смутку, лірик із тонким відчуттям внутрішнього світу закоханого та майстер асоціативного образотворення (портретописання). Високий рівень художньої абстракції в зображенні драматичних любовних стосунків свідчить, що Б. Лепкому вдалося відійти від фольклорної традиції зображення (поезія набула медитативного характеру, відбувся перехід на внутрішнє самоспоглядання, занурення в думки, спогади, почуття) та виробити власну індивідуально-стильову манеру, хоча повністю розірвати зв'язок із народнопоетичною творчістю він не зміг (фольклорні образи, символи та мінорна емоційна домінанта). Окремі любовні поезії позначені філософічністю, хоча, безумовно, на першому місці в них завжди естетика.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білик Н. Богдан Лепкий: життя і діяльність / Н. Білик. — Тернопіль : Джура, 2001. — 170 с.
2. Білик-Лиса Н. Богдан Лепкий у духовному відродженні українського народу / Н. Білик-Лиса. — Тернопіль : «Навчальна книга — Богдан», 1999. — 128 с.
3. Богдан Лепкий: відомий і невідомий (1872–1941) [Текст] : бібліогр. покажч. / Терноп. обл. універс. наук. б-ка, Обл. музей Богдана Лепкого в м. Бережанах, Держ архів Терноп. обл., Терноп. обл. краєзн. музей, Бережан. музей книги ; уклад. М. Пайонк [та ін.] ; авт. нарисів: Н. Білик, Н. Дирда ; ред. Г. Жовтко ; кер. проекту та наук. ред. В. Вітенко. — Тернопіль : Підручники і посібники, 2012. — 240 с.
4. Високе небо Богдана Лепкого : спроба антології у публіцистиці, поезії, пісні / Музей Богдана Лепкого м. Бережани ; ред.-упоряд. Н. Дирда. — Тернопіль : Джура, 2001. — 204 с.
5. Климишин М. Лірика Богдана Лепкого : спроба нової оцінки / М. Климишин. — Тернопіль : Тернограф, 2003. — 152 с.
6. Лепкий Б. С. Поезії / Редкол. : В. В. Біленко та ін. ; Упоряд., вступ. ст. і прим. М. М. Ільницького. — К. : Рад. письменник, 1990. — 383 с.
7. Олесь Олександр. Твори : В 2 т. / Упоряд., авт. передм. та приміт. Р. П. Ра-

- дишевський. — Т. 1 : Поет. тв. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира. — К. : Дніпро, 1990. — 959 с.
8. Пазюк Р. В. Поетика віршованих творів Богдана Лепкого (генерика, тропіка, поетичний синтаксис, фоніка, версифікація) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Роман Володимирович Пазюк. — Чернівці, 2016. — 204 с.
 9. Погребенник Ф. Богдан Лепкий / Ф. Погребенник. — К. : Знання, 1993. — 64 с.
 10. Розсипані перли: Поети «Молодої Музи» / Упорядник, автор передмови та приміток Микола Ільницький. — К. : Дніпро, 1991. — 712 с.
 11. Сивіцький М. К. Богдан Лепкий: життя і творчість / М. К. Сивіцький. — К. : Дніпро, 1993. — 375 с.
 12. Ткачук М. П. Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого / М. П. Ткачук ; Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. — Тернопіль : ТНПУ, 2005. — 128 с.

СТИЛЬОВІ ЗАСОБИ, ДОКУМЕНТ І ВИМИСЕЛ У ТРАКТУВАННІ ЖАНРОВОЇ СВОЄРІДНОСТІ ПЕНТАЛОГІЇ Б. ЛЕПКОГО «МАЗЕПА»

Ольга Блашків
Кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра документознавства, інформаційної діяльності
та українознавства, Тернопільський національний економічний
університет (УКРАЇНА)

ABSTRACT

The article deals with the historical-literary discourse of the genre's specificity of historical prose. Taking into account the genre "duality" of the art structure of the historical work, caused by the synthesis of literary and historical paradigms, an attempt was made to comprehend the integral model of the artistic system of B. Lepky's pentalogy „Mazeppa” in the unity of historiosophical, socio-political, aesthetic and literary problems.

Key words: Mazeppa, historical prose, pentalogy, genre, characteristic, image.

У статті розглядається історико-літературний дискурс жанрової специфіки історичної прози. Враховуючи жанрову «подвійність» художньої структури історичного твору, викликану синтезом літературних та історичних парадигм, зроблено спробу досягнути цілісну модель художньої системи пенталогії Б. Лепкого «Мазепа» в єдності історіософських, суспільно-політичних, естетичних і літературознавчих проблем.

Ключові слова: Мазепа, історична проза, пенталогія, жанр, ознака, образ.

Artykuł dotyczy historyczno-literackiego dyskursu określenia specyfiki gatunkowej prozy historycznej. Ze względu na „dwoistość” gatunkową struktury artystycznej utworu historycznego, wywodzącą się z syntezy paradygmatów literackiego i historycznego podjęta została próba zrozumienia całościowego modelu systemu artystycznego pentalogii Łepkiego „Mazeppa” w jedności problemów historiozoficznych, społeczno-politycznych, estetycznych i literaturoznawczych.

Słowa kluczowe: Mazeppa, proza historyczna, pentalogia, gatunek, cecha, obraz.

Гетьман Мазепа — постать історична, знакова і трагедійна, його життя та діяльність вже з XVII ст. були предметом зацікавлення не лише його найближчого оточення, але й літописців, політичних діячів та дипломатів, кореспондентів газет, надихала багатьох митців різних національностей і країн. Іван Мазепа став героєм багатьох класиків європейської літератури: Байрона, В. Богданка, Ф. Булгаріна, М. де Вогюе, Ф. Гавронського, Р. Готтшала, В. Гюго, Р. Мютцельбурга, А. Єнсена, Б. Зелеського, О. Пушкіна, Ф. Равіта-Гавронського, К. Рилєєва, Ю. Словацького, В. Сосюра, І. Фріча та багатьох ін.

У радянські часи тема Мазепи в українській літературі була під забороною, тому значна кількість праць про І. Мазепу з'явилася у часи національного відродження, в 20-х роках XX століття. У 1950 — 80-х роках в українській дія-

спорі вийшло чимало дослідницьких праць про Мазепу (О. Оглоблин, П. Феденко, Б. Крупницький, Т. Мацків, О. Субтельний та ін.), але, на жаль, вони були тривалий час заборонені в Україні. Серед вітчизняних досліджень фольклорної та літературної мазепіани вирізняються праці Р. Радишевського, В. Сокола, В. Шевчука, в яких автори намагаються критично осмислити накопичений матеріал.

Зрозуміло, що в різні епохи та в різних творах спостерігалось неоднакове співвідношення легендарності та історичності образу Мазепи. У XVIII ст. домінує історичний первінь, з метою створення реального образу історичного діяча, але, звичайно, наявні й елементи міфу. Саме в цей час образ Мазепи виходить за межі національного, набуваючи європейського статусу.

Великі твори про знакового гетьмана могли бути написані лише в умовах політичних свобод. У Польщі Б. Лепкий створив пенталогію «Мазепа» (1926 — 1929), в Америці українській емігрант Л. Полтава — роман «1709» (1961), проте й вони дісталися України лише після відновлення нею незалежності.

Незважаючи на чималу кількість значних за обсягом літературних творів в українській історичній прозі про І. Мазепу (романи Данила Мордовця «Царь и гетман», Михайла Старицького «Молодость Мазепы», «Руина», Романа Іванчука «Орда», Богдана Сушинського «Гетьман Мазепа: повернення до Батурина» та ін.), життя гетьмана відображено в них спорадично. Лише декілька подій і, переважно, це любовні авантюри (особливо популярна історія кохання Мазепи і Мотрі), політична діяльність останніх років, з якою часто поєднують стосунки Мазепи та Палія, цікавили багатьох відомих українських й закордонних письменників. Історики трактували минулі події по-різному, письменники могли поділяти їхні погляди або не погоджуватись з ними, і це одразу вирізняло їхню власну концепцію характеру Мазепи.

Пенталогія «Мазепа» Богдана Лепкого досі залишається найповажнішим художнім твором про гетьмана України, про що свідчать публікації сучасних українських критиків — М. Ільницького, Ф. Погребенника, Р. Горака, Р. Гром'яка, М. Жулинського, Р. Коритка, В. Лева та інших авторів — в українській критиці, М. Сивіцького — в польській; закордонні відгуки М. Рудницького, Л. Білецького, В. Безушка, І. Кедрина, В. Державіна, М. Струтинського. Предметом зацікавленень дослідників історичної прози Богдана Лепкого про Мазепу здебільшого ставало трактування образу особи визначного гетьмана українським письменником перших десятиліть ХХ ст., розкриття специфіки авторської концепції портрета І. Мазепи і загального колориту епохи, окремі питання поетики творів.

Історична проза Б. Лепкого «Мазепа» зосталась одним з найбільших українських історичних творів, які працювали й працюють на українську національну ідею. Саме зміцнення національно-історичної свідомості й осмислення історичної долі народу є провідною функцією жанру історичного роману в українській літературі. Апелювання до історії, у випадку аналізу історичної прози є вагомим сегментом літературно-мистецького дослідження (з'ясування співвідношення історичної та художньої правди). Проте, існує також ряд факторів, які зумовлювали і специфічне наповнення просвітницьких ідей цих творів, зокрема час і місце написання українських історичних романів. Відомо, що конкретна культурна ситуація тієї чи іншої доби впливала на структуру романних текстів (під тиском обставин і політичних пристрастей), а також панування певного творчого напрямку в мистецтві й літературі (романтизму, модернізму, постмодернізму), зокрема історичних закономірностей їхнього розвитку привносило

в мистецьку діяльність нові «творчі методи», «будівельний матеріал», все те необхідне, що виявлялося здатним дати найпереконливіші відповіді на виклики доби, найповніше виразити «істини буття», як вони мисляться й переживаються сучасниками.

Враховуючи перелічені фактори й, особливо, жанрову «подвійність» художньої структури історичного твору, викликану синтезом літературних та історичних парадигм, системне дослідження пенталогії Б. Лепкого «Мазепа» досі актуальне як для історіографії, так і для філології, зокрема у руслі жанрової своєрідності та особливостей поетики історичної прози митця, чи підходами до розгляду специфіки творів автора.

Питання щодо трактування історичної прози досі залишається складним і багатограним, оскільки це явище художнього синтезу мистецтва та історичної науки. Невипадково в 50-60 рр. XX ст. у вітчизняних наукових колах виникла дискусія щодо власне жанрової класифікації історичної прози, поділивши дослідників на два табори: представники одного вважали, що твори на історичну тематику можна виділяти в окремий самостійний «історичний жанр» (таку думку висловив Іван Варфоломєєв), інші ж науковці приставали до думки Захара Оскотського розглядати історичну прозу у контексті загальноприйнятих прозових жанрів, вказуючи лише на їхню специфічну, історичну, тематику. Погляд домінуючої більшості дослідників визначальний донині — жанрові ознаки зберігаються і вони вирішальні, бо більш глибокі, а сама історична тематика — це ознака вторинна.

Прагнувши піднести дух українців, які зазнали поразки у визвольних змаганнях 1917 — 1920 років, Богдан Лепкий намагався створити у своїх творах об'ємну панораму історично-духовного життя України кінця XVI — початку XVII ст., відтворити трагедію Батурина, художньо зобразити військові баталії, зокрема Полтавську битву, змалювати образи українських історичних діячів того часу, насамперед І. Мазепи, П. Орлика, А. Войнаровського, російського царя Петра Першого, Меншикова, і шведського короля Карла XII та ін. Монументальні твори Богдана Лепкого, присвячені постаті гетьмана Івана Мазепи, традиційно називають трилогією, тому що вони за попереднім задумом автора мали складатися з трьох частин. Проте текстуалізована проекція його задуму збільшилася до 6 томів («Мотря» в 2 томах, «Не вбивай», «Батурин», «Полтава» в 2 томах). Пізніше була написана повість «З-під Полтави до Бендер», в якій головним героєм постав гетьман Пилип Орлик. Першу частину цієї повісті Богдан Лепкий завершив незадовго до смерті, не встигнувши зреалізувати свої творчі наміри, але видана вона була його братом Левком лише в 1955 році у Нью-Йорку. Оцінюючи історичну прозу Б. Лепкого про І. Мазепу з точки зору її жанрової своєрідності, зауважимо, що між науковцями не було одностайності у визначенні цього питання: пенталогію «Мазепа» називали романом, епопеєю, белетристичною хронікою, історичним повістевим циклом, і це свідчить про дійсні теоретичні труднощі в ідентифікації творів автора за жанром і потребу об'єктивного осмислення.

Трактування «Мазепи» як роману, що є містким за обсягом і складним за побудовою твором, є трудомістким, зважаючи на складність визначення його типологічних варіантів і систематизації його жанрових різновидів. Враховуючи жанрові доміанти роману, підкреслимо такі «ключові» явища цього жанру, які проглядаються в історичній прозі Богдана Лепкого. Виявленню жанрової специфіки роману сприяє типологізація його за таким параметром, як по-перше,

циклізація, умовне взаємонакладання романів одного автора, що виявляє їх системні якості. По-друге, в ХХ ст. основні тенденції розвитку роману вирізняли його монументалізацію, що наближала його до роману-епопеї. По-третє, зводячи до типологічного знаменника романи, що належать до певного літературного напрямку, особливістю модерністського роману була відповідність змістові «сучасної історії» (А. Франс), тобто об'єктом його рефлексії стала традиційна культура, «колективний міф», який потребує або корекції, або перевідтворення. Такі стильові засоби, а також тенденційність, ліризм, дозволяють розглядати «Мазепу» Б. Лепкого як роман. Проте, з іншого боку роман характеризується і неабиякою складністю побудови, і глибинністю конфлікту внутрішнього світу героя з прозою життя, і чіткою лінією формування характерів багатьох персонажів. А Б. Лепкий у зовнішньому сюжеті намагається не стільки загострити конфліктні ситуації, існування яких зумовлено уже самим об'єктом зображення, скільки згладити й перевести їх у тихе русло ліричних роздумів чи розповіді, де відчувається всерозуміння і всепрощення. У творі майже немає гострого протистояння ні в стосунках Мазепи з Петром І, ні у взаєминах гетьмана і генерального судді, ні навіть у зображенні збройних сутичок московських та українських сил (вояки просто виконують наказ вождів), що наближає прозу Б. Лепкого до повісті, ніж роману, чи, тим паче, роману-епопеї, що містить настанову на охоплення всіх сфер людського життя (соціальної, ідеологічної, інтелектуальної, моральної тощо).

Вважати «Мазепу» Б. Лепкого епопеєю наштовхувала дослідників, мабуть, така характерна особливість цього жанру, як актуальність епопейного осмислення дійсності саме в так звані «перехідні періоди». Під терміном «епопея» також розуміють «найбільш монументальну форму епічних творів, які відзначаються національно-історичною проблематикою» і служать цілям «філософського та естетичного узагальнення». Іншими вирізняльними ознаками такого типу жанрових структур є: широта у зображенні подій, змалювання людини «не з боку своєї окремоті, а з боку своєї єдності з переживаннями колективу» [2, с.18], що менш відчутні у пенталогії. Б. Лепкого у творах насамперед цікавить відтворення душевних поривів окремих персонажів, котрі мислять так, як і люди його доби — початку ХХ століття, вирішують подібні до їхніх проблеми. У цьому виразно проглядаються модерністичні позиції, притаманні прозі автора — минулі події пізнаються у теперішніх і в їх переживанні героями, тому час трактується з погляду вічності, а персонажі стають втіленням архетипних образів (найперше це стосується Мотрі — ідеї незалежності), що є художньою ілюстрацією письменникової думки про повторюваність певних моментів історії і необхідність позбутися помилок попередників заради кращого майбутнього.

Розглядаючи хроніку як літературний жанр, зауважимо основну визначальну її ознаку — зосередженість на часові як суб'єктові історичного процесу. На відміну від історичного роману, в якому на першому плані висувуються особистість автора чи характери, що розкриваються на тлі історичних подій, в хроніці сам хід часу є рушійною силою сюжету, відсутні вигадані герої і немає суб'єктивних цінок у переосмисленні подій. Натомість у прозі Богдана Лепкого маємо художніх персонажів (сотник Мручко, осавул Сидір, Одарка, дід-символ козацької слави), не бракує тут і нових цікавих поворотів у дії.

Для пенталогії як літературного твору, що складається з п'яти самостійних частин, об'єднаних діючими героями, спільною ідеєю і сенсом, притаманна незначна подієвість, характери персонажів подаються у статиці, а от глибинний

конфлікт чітко виражений, проте, він має, в основному, внутрішню форму вираження, що періодично відтворюється в душах окремих персонажів (спостерігається в образах Богдана Лепкого: Мотрі, Мазепи, Чуйкевича, Скоріна).

Однозначно можна стверджувати, що «Мазепа» Б. Лепкого є досить складним жанровим утворенням. Будучи на загал історичним повістевим циклом, він збагачується ознаками белетристичної хроніки (наприклад, Б. Лепкий не намагається дати широкого опису просторових одиниць, як у художньому творі, а просто називає їх, як у хроніці; авторське художнє проникнення у суть полтавської битви відзначається більшим прагненням достовірно відобразити характер цієї історичної події, ніж ретельним з'ясуванням причини полтавської катастрофи для Карла XII і Мазепи; у вирішенні не лише політичної, а й морально-етичної проблеми (помилювання Кочубея й Іскри чи покарання зрадників) автор об'єктивно відтворює історичні відомості).

Дидактичний характер епопеї, як значного за обсягом монументального твору епічного змісту, в якому широко і всебічно відтворено епохальний перелом у житті цілого народу і відображені події, що мали вирішальне значення для багатьох поколінь, виразно простежується в моделі побудови історичного твору Б. Лепкого, зокрема в сюжеті творів, який здебільшого зводиться до розкриття визвольних поривів гетьмана, а діяльність Мазепи осмислюється письменником як історичний крок патріота, що піднісся до розуміння необхідності відбудови української державності. Проте, багато дослідників стверджують, що в епопеї, чи романі ступінь дидактизму менший, оскільки це більш ґрунтовні твори. Повість — менша за обсягом, більш сконцентрована, тому дидактичні моменти звучать більш переконливо, їх складніше тут приховати. Тому, з погляду сучасного українського літературознавства найдоречніше було б сприймати пенталогію Б. Лепкого як історичний повістевий цикл.

Проте досі найбільш дискусійним питанням щодо історичної прози залишається аналіз жанрової своєрідності твору з точки зору традиційного розподілу на історію й вимисел, історичну вірогідність, наповненість твору історичною правдою. Відповідно до запропонованої Стефанією Андрусів класифікації історичної прози, застосованої до осмислення літератури кінця XIX — початку XX ст. Є. Бараном, Б. Вальнюком та ін., вирізняють історико-художні, художньо-історичні та історичні художньо-документальні твори.

Критики при аналізі історичного твору зачасто відокремлюють «правду» від «вимислу», що автор взяв зі «справжніх» документів, і що він привніс свого. Багато істориків стверджує, що історичною подією є лише факт цієї події. Будь-який коментар, залишений спогад, навіть у літописі чи очевидцем, позначений суб'єктивним баченням автора. В історико-художніх творах за пропонованою класифікацією, домінує вигадка над домислом і документом (причому останній відіграє незначну роль), а дійовими особами є здебільшого вигадані персонажі. У художньо-історичних творах теж переважає вигадка і домисел, проте історичні події є вагомими. В історичних художньо-документальних творах основним є задокументований і переосмислений автором художньо-історичний факт. Домисел тут превалює над вигадкою, але теж обмежений реальними відомостями з життя героїв. Така класифікація, хоч і є досить умовною, оскільки, в першу чергу, йдеться про художній твір, проте вона дає можливість для чіткішого аналізу історичної прози [1, с.15.].

У переосмисленні сучасності й минулого України цікавою видається позиція Б. Лепкого у його історичних творах, що вирізняється історичним критицизм-

мом у ставленні до національних «міфів». Пантелогія «Мазепа» загалом межує з історико-документальною та художньо-історичною літературою. Подекуди ж яскраво виявляється історико-художня домінанта. Основна увага автора розподіляється здебільшого порівну між документом і вигадкою (домислом).

Богдан Лепкий, вивчаючи добу XVII–XVIII ст. в Україні із документальних джерел: універсалів Мазепа, звідомлень Петра I, листів Карла XII, монографій про часи війни, створив історичний художньо-документальний твір «Мазепа», що оперуванням значною кількістю документальних свідчень відображає традиції М. Костомарова та історичних оповідань О. Левицького. Проте письменник відкинув пропоновані істориками на той час негативні характеристики Мазепа, хоча подекуди, у деталях, можна спостерігати використання ним цих джерел з метою якимось оживити розповідь (цей момент став об'єктом критики українсько-канадського історика Р. Млиновецького [11]), тому наповнив образ Мотрі Кочубеївни до рівня художнього символу, який може бути сприйнятий як надія на здобуття незалежності України, а його образи Мазепа та молодого Чуйкевича контрастують з усталеними в науці й мистецтві поглядами на цих героїв, й дають змогу сприймати твір як проекцію в сучасне автором буття.

Якщо ж аналізувати кожен повість циклу Б. Лепкого, то тоді вирізняються власні жанрові доміанти кожної з них. Наприклад, «Мотря» (з традиційною для теми про українського гетьмана любовною колізією: Мазепа — Мотря Кочубеївна) та завершальний том «З-під Полтави до Бендер», що нагадує останні сторінки «Мотрі», є радше художньо-історичними творами, що в окремі моменти навіть нагадують історико-художню белетристику. А от повість «Не вбивай» уже вражає яскравим слідуванням за документалістикою, що також, хоча й меншою мірою, простежується й у «Полтаві». Повість «Батурич» можна віднести до художньо-історичних творів, оскільки у ній документальні дані досить оригінально поєднуються з фрагментами вигадки (наприклад, у відтворенні битв і допитів, чи у викраденні Мотрі Іваном Носом, або у романтично-реалістичному трактуванні образу царського полковника Петра Скорина і под.).

Майстерність автора історичного твору це не гра словами й не переклад художнього враження на мову історичної науки. Перед творцем історичної прози постають дві небезпеки, які слід з однаковою ретельністю уникати — недостатня об'єктивність, особливо при характеристиці осіб, які не викликають його симпатії, та надмірна об'єктивність, яка веде до втрати моральної оцінки. Адже, історичний твір це не притча, складена на матеріалі історії, а старанне виявлення віддалених причин з проекцією на пояснення сьогодення. У створених Богданом Лепким образах дійсно відбулося особливо: через історичне (хід подій, історичні персонажі у його творах збігаються з історичними документами чи свідченнями, крім того автор був ретельно точним і уважним у деталях щодо тогочасного місцевого колориту, відтворюючи не лише правдивість матеріального світу епохи, але, головним чином, своєрідність її духовного обличчя) й разом художнє пізнання (на матеріалі історії, вдаючись до філософських переосмислень, старанне виявлення віддалених причин того, що відбувається сьогодні). Дослідження жанрової своєрідності історичної прози Богдана Лепкого, присвяченої постаті І. Мазепа, вимагає осмислення цілісної моделі його художньої системи в єдності історіософських, суспільно-політичних, естетичних і літературознавчих проблем.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусів С. Мости між часами (Про типологію історичної прози) / С. Андрусів // Українська мова і література в школі. — 1987. — № 8. — С. 14-20.
2. Білецький О. Доля великої епічної форми в російській літературі XIX-XX століть / О. Білецький // Зібрання праць: В 5 т. — К.: Наукова думка, 1966. — Т.4. — С. 5-20.
3. Ільницький М. “Найпопулярніша постать на галицькому ґрунті...” / М. Ільницький // Лепкий Б. Твори: У 2 т. Т.1. — К.: Дніпро, 1991. — С. 5-30.
4. Костомаров М. Гетьман Іван Степанович Мазепа / М. Костомаров // Галерея портретів. — К.: Веселка, 1993. — С. 227-247.
5. Лепкий Б. З-під Полтави до Бендер / Б. Лепкий. — К.: Дніпро, 1992. — 241 с.
6. Лепкий Б. Казка мого життя / Б. Лепкий. // Лепкий Б. Твори: У 2 т. Т. 2. — К.: Дніпро, 1991. — С. 317-611.
7. Лепкий Б. Мотря / Б. Лепкий. — К.: Дніпро, 1992. — 464 с.
8. Лепкий Б. Не вбивай. Батурин / Б. Лепкий. — К.: Дніпро, 1992. — 534 с.
9. Лепкий Б. Полтава / Б. Лепкий. — К.: Дніпро, 1992. — 284 с.
10. Лесин В. Літературознавчі терміни / В. Лесин. — К.: Рад. школа, 1985. — 244 с.
11. Млиновецький Р. Гетьман Мазепа в світлі фактів і документів / Р. Млиновецький. — Торонто, 1959. — 114 с.

АВТОРСЬКА ГЕНОЛОГІЧНА СВІДОМІСТЬ БОГДАНА ЛЕПКОГО І ЖАНРОВІ ТРАДИЦІЇ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Олена Коноплицька
Кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра документознавства, інформаційної діяльності та
українознавства, Тернопільський національний економічний університет

ABSTRACT

The article focuses on the systemic understanding of the artist's creativity and the category of author's consciousness of the creator as a powerful and sole source of creative act. Literary studies have long been interested in manifestations of the author in an artwork. In the works of Ivan Franko, O. Biletsky and M. Kodak it was traced how aesthetic and artistic tastes, philosophical and aesthetic views, ideological orientations in the whole of the writer or the theorist of literature were developed.

We take into account the active creative work of B. Lepky as a prose writer, university teacher and cultural and public figure, organically linked with national environments of Ukraine, Poland, Czechoslovakia, Austria and Germany. And in this passage we analyze how the most characteristic of his individual aesthetic consciousness was textured by himself, in which certain impulses were echoed that came to him in a different way.

The research outlines the problem of author's subjective qualification of his own work with his genre outline.

We note that a more in-depth study requires the question of the ratio of subjective (author) and general (theoretical) views on the definition of the genre.

Key words: author's consciousness, writer, genre, author, theory of literature.

Стаття присвячена системному розумінні творчості митця і категорії авторської свідомості творця як потужного і єдиного джерела творчого акту. Літературознавство здавна цікавиться проявами автора в художньому творі. У працях І.Франка, О.Білецького та М. Кодака простежено, як розвивались естетичні та художні смаки, філософсько-естетичні погляди, світоглядні орієнтації в цілому письменника чи теоретика літератури.

У дослідженні беремо до уваги активну творчу діяльність Б.Лепкого як прозаїка, університетського викладача і культурно-громадського діяча, органічно пов'язаного з національними середовищами України, Польщі, Чехословаччини, Австрії та Німеччини. І в цьому руслі аналізуємо, як текстуально сам Лепкий фіксував вияви своєї індивідуальної естетичної свідомості.

У роботі окреслено проблему авторської суб'єктивної кваліфікації власного твору з його жанровим окресленням. Констатуємо, що глибшого дослідження вимагає питання про співвідношення суб'єктивного (авторського) та загальнопоширеного (теоретичного) поглядів щодо означення жанру

Ключові слова: авторська свідомість, митець, жанр, автор, теорія літератури.

Artykuł poświęcony jest systemowemu pojmowaniu twórczości artysty i kategorii świadomości autora jako potężnego i jedyne go źródła aktu twórczego. Literaturoznawstwo od dawna interesuje się przejawami autora w utworze literatury pięknej. W pracach I. Franki, A. Bieleckiego i N. Kodaka zostały poddany analizie proces zmiany gustów estetycznych i literackich, poglądów filozoficzno-estetycznych oraz postawy światopoglądowe pisarza lub teoretyka literatury.

Słowa kluczowe: świadomość autorska, artysta, gatunek, autor, teoria literatury.

Системне розуміння творчості митця чи поетики окремого його твору вимагає експлікації категорії авторської свідомості творця як потужного і єдиного джерела творчого акту — результативного процесу, миттєвого вибуху, що врешті-решт збагачує культуру. Говорити про письменника чи теоретика літератури без знання того, як розвивались його естетичні та художні смаки, філософсько-естетичні погляди, світоглядні орієнтації в цілому — значить пливати за потоком своєї власної свідомості, або хаотично натрапляти на мозаїку самовияву духовного світу іншої людини. Потрібні певні *рефлексії*, міркування, з допомогою яких можна проникати у результати духовної діяльності, осягати їх онтологічні підстави, структурні конфігурації, динамічні трансформації та об'єктивізовані вияви. Уже ці констатації постулюють інтелектуально-поняттєві і термінологічно-семантичні засоби, які задають нам на початку дослідження відомі в науці індуктивно-дедуктивні процедури, аргументи і самообмеження.

Унікаючи голослівних декларацій, подамо декілька з безлічі можливих свідчень авторитетних для українського філолога попередників. Зокрема відзначимо, що наше літературознавство здавна цікавиться проявами автора в художньому творі. Ще І.Франко у трактаті “Із секретів поетичної творчості” (1898) розкривав роль автора в асоціюванні образів, особливо виділяючи при цьому надбання психології. О.І.Білецький у статті “Проблема синтезу у літературознавстві” (1940), зауважуючи, що при наукових пошуках часто “з системи поетики випадав момент творчої індивідуальності”, вказував на необхідність рухатися “від реальних людей, які здійснюють у мистецтві і літературі образне своє пізнання” [4, т.3, 517].

Перед тим, ще у 1922 року, цей вчений ставив першочергові завдання в українському літературознавстві — вивчати проблему читача як співтворця у діяльності автора-креатора. На сьогодні далекоглядність О.І.Білецького і всі плідні наслідки, які згодом така ідея-пропозиція спричинила в контексті з однотипними пропозиціями інших учених — його сучасників, переконливо проартикульована представниками рецептивної естетики. І все ж дискурс на цю тему не вичерпується і не звужується, одним із свідчень чого може бути докторська дисертація М.П.Кодака „Авторська свідомість письменника і поетика української літератури кін. XIX — поч. XX ст.” (1997) з таким лейтмотивом: “Наука пошуку автора в його творі дедалі виразніше прокладає своє русло на шляхах *інтеграції здобутків різних наук*, насамперед філології і психології” [див.: 15]. Авторська свідомість тут простежується у *поєднанні як постійних*, так і *змінних проявів* суб'єкта творчості, реалізуючись в конкретних історичних обставинах, на матеріалі переважно поетичної творчості І.Франка, Лесі Українки, П.Карманського, Б.Лепкого і малої прози М.Коцюбинського та В.Стефаніка. Праця М.Кодака продемонструвала евристичну ефективність „системогенези авторської свідомості” в різнотипних парадигмах художності, а також результативність ме-

тодики, яка властива і доступна саме філологам, що працюють на рівні *поетики*. Серед різних шляхів розпізнавання авторської свідомості М.Кодак обрав той, на якому наполягав О.І.Білецький: "... ми станемо на міцніший ґрунт, ідучи не від творчої особистості, а від результатів цієї творчості, з того моменту, як, закріплені на папері, вони стають реальністю, доступною для спостереження і об'єктивного аналізу" [4, т.3, 296].

Отже, дослідження авторської свідомості формально розпочинається розглядом результату праці автора — його твором, але інспірується та постійно опосередковується глибшими чинниками, певною їх системою. М.Кодак відзначав у зв'язку з цим, що "кожний художній твір є водночас: 1) явищем естетичним, у якому естетичні уявлення автора експліковані певною поетичною системою — естетикою в дії — і описуються категоріями естетики; 2) результатом творення художнього світу, словесно-образна специфіка якого розпізнається й описується системою понять поетики; 3) цілісним творчо-психологічним актом діяльного світовідношення автора, яке належить розпізнавати і описувати в термінах психології" [146, 5].

Між зацитованими думками І.Франка, О.Білецького і М.Кодака, що стосуються авторської свідомості, пролягає проміжок часу по 50 років. За ті періоди радикально оновлювалися традиційні гуманітарні і суспільні науки, поглиблювалися інтеграційно-диференційні процеси поміж ними, внаслідок чого склалися новітні напрямки і школи, які в різних соціально-культурних умовах часто конфронтували. І тільки з останньої третини ХХ століття взаємозближення у сфері наукового життя прискорюється, позбуваючись штучних бар'єрів і перешкод. Незважаючи на ці зміни соціально-політичного і технологічного характеру, продовжує діяти логіка внутрішньо наукового плану, пов'язана з пріоритетами наукових програм, доцільною діяльністю окремих вчених і установ. Тому й зростає вага системних досліджень, засади яких доводиться кожному науковцеві немовби опрацьовувати самостійно і спочатку, враховуючи спеціалізацію і швидку зміну наукових парадигм.

Ось, наприклад, М.Кодак, прихильник системної методології [див. його публікації: 15; 16; 17; 18; 19; 20; 21], виділив три варіанти опису експлікації естетичних уявлень автора — в терміносистемах естетики, поетики, психології. Однак попри них існують ще інші галузі пізнання духовної діяльності людини — філософія, культурологія, антропологія, семіотика, які в свою чергу виокремлюють із своїх предметів відносно специфіковані стратегії (онтологію, епістеміологію, логіку, аксіологію, герменевтику, наратологію, металінгвістику, генологію і т.д.) з притаманними їм компетенціями і поняттями. І тому з'являються дослідження індивідуального чи колективного формату з назвами „Духовний світ людини“, „Мистецтво в світі духовної культури“, „Естетична свідомість і художня культура“, „Художній твір у процесі соціального функціонування“, „Естетична свідомість і деякі закономірності її розвитку“, „Естетична культура людини“. Якщо подібні праці виконувалися впродовж 80-х років вітчизняними естетиками, які на певному рівні науково абстрагувалися від поетики окремих видів мистецтва, то теоретики літератури відповідно до своїх зацікавлень прагнули експлікувати загальноестетичні висновки та узагальнення щодо специфіки словесного мистецтва та його родо-жанрового поділу. У такому аспекті була виконана колективна монографія „Художня література і духовне життя суспільства“ [29] і докторська дисертація Г.Клочечка „Методологія і методика системного аналізу індивідуальної поетики і поетики окремого літературного твору“ [14].

Група донецьких філологів під керівництвом М.Гіршмана послідовно і тривалий час розробляє теорію цілісності художнього твору, цілісного аналізу мистецьких феноменів, практично реалізуючи системний до них підхід [див.: 6; 7]. У пізнавальній ситуації, коли на філософську естетику і традиційне літературознавство наступають парадигми культурології і поетики, описувати і реконструювати естетичну свідомість письменника, наприклад, Шевченка чи Франка, Стефаника чи Коцюбинського, виявляється досить складно. Коли дослідники характеризують чиясь естетику, то беруть до уваги найчастіше наукові праці чи статті, листи, публіцистику тощо. І на їх основі простежують внесок автора у розвиток світової чи національної естетичної думки.

У таких випадках, стверджує професор Р.Гром'як, літературознавцями розрізняється "іманентна" поетика і "сформульована" естетика. У полі зору першої — "усі взаємопов'язані елементи естетичної свідомості письменника, зреалізовані в текстах не тільки засобами лексики й синтаксису, а й жанровими, композиційно-стильовими", а "сформульована" естетика — "це рефлексійний плід письменника, результат його роздумів про естетичне освоєння дійсності, сутність мистецтва і власну творчість" [9, 6].

Таким чином, ця "сформульована" естетика через вербалізацію на теоретичному рівні естетичної свідомості письменника передається в параметрах відомих чи трансформованих естетичних категорій, літературознавчих понять, або метафоричних терміносполук. Аналогічна складність з певними аналітично-пошуковими процедурами стосується і спадщини Богдана Лепкого. До її аналізу в заявленому ракурсі застосовуємо матрицю співвідносних категорій, які позначають поступове звуження авторської свідомості за рівнями і сферами: естетична свідомість → художня (мистецька) свідомість → художній (мистецький) світ → літературно-мистецький твір → генологічна компетентність → композиційно-стильова домінанта → вербально-термінологічна текстуалізація як знаково-комунікативна семіоза.

Згадані щойно концепти, сформульовані і текстуалізовані сучасною термінологічною системою, ми не будемо "накладати" на твори Б.Лепкого, щоб ідентифікувати жанрові структури останніх. Це суперечило б не тільки засадам історизму в традиціях культурно-історичної школи і канонам теоретичної моделі, яку без *істотної* різниці утверджували в нас праці з теорії літератури від Л.І.Тимофєєва, Г.М.Поспелова, П.К.Волинського до формально відмінного від них колективного видання 1970 року — "Теория литературы в связи с проблемами эстетики" [10]. Найголовніше, що такий підхід до нашої теми не відповідав би ні духові рецептивної естетики, ні букві і постулатам апробованого вже системно-функціонального аналізу літератури і культури в цілому, який переконливо обстоював ще Я.Мукаржовський в публікаціях 1930-40-х рр. ХХ ст. Його праці "Мистецтво як семіологічний факт" (1934), "Естетична функція, норма і цінність як соціальні факти" (1936), "Структуралізм в естетиці і в науці про літературу" (1941), "Про структуралізм" (1946) презентують той варіант системно-функціонального підходу до мистецтва та естетики як теоретичного осмислення творчості й естетичної діяльності, який поєднував традиції класичної філософії й структуралізму 40-х років ХХ ст.

Для нас важливо заакцентувати цей факт, бо саме на той час припадає активна творча діяльність Б.Лепкого як прозаїка, університетського викладача і культурно-громадського діяча, органічно пов'язаного з національними середовищами України, Польщі, Чехословаччини, Австрії та Німеччини, що й відбито в

недавно опублікованому його листуванні [12]. Отже, маємо реальну можливість простежити, як текстуально фіксувалися самим Лепким вияви його індивідуальної естетичної свідомості, в котрій відлунювали певні інспірації, імпульси, що доходили до нього в різний спосіб з тих середовищ.

Разом з тим маємо текстуалізовані свідчення сучасників Лепкого, які в листах (зрідка) і публічно (в рецензіях на твори Лепкого або статтях про цю постать як особистість) реагували на вияви різних структурних компонентів естетичної свідомості Лепкого.

Про домінантність естетичного чинника в свідомості і в творчій діяльності Б.Лепкого об'єктивно свідчить уже перша публічна реакція на літературно-критичні та історико-літературні тексти Лепкого. Маємо на увазі „Історію українського письменства” С.Єфремова, в якій від першого видання до останнього прижиттєвого її перевидання автор зберігав конфронтацію щодо засадничих у Лепкого методологічних орієнтацій — „розслідувати, як почуття естетичне об'являлося у нас в творах словесних (говорених і писаних), як розвивалося у них те чуття та як росла уява...” [11, 24]. У цьому історико-літературному факті задокументовано перегук двох українських діячів, які працювали у різних соціокультурних середовищах, а їхні тексти оприявнювалися в різних контекстах, сказати б сучасною термінологією, в інших інтертекстуальних полях.

Власне, цих декілька філологічних фактів, згаданих вище, покликані засигналізувати, мотивувати вибір і використання методичних процедур у нашому дослідженні та в презентації й текстуальної стратегії. Для досягнення нашої мети і завдань не йдеться про *вичерпне* обстеження фактів, навіть не про певну їх *кількість*, скільки про *доконечну наявність*, аби вони через їх рецепцію та відповідну інтерпретацію засвідчили можливість і своєрідність структурування генологічної свідомості Лепкого і невіддільної від неї жанрової системи прози письменника.

Розуміння системно-функціональних взаємодій ієрархізованих рівнів та елементів естетичної свідомості автора як активного креатора дозволяє теоретично вичленовувати *генологічну свідомість письменника* і вбачати її присутність у будь-яких висловлюваннях про феномени писання (творення) оригінальних цінностей.

Ось уривок з листа І.Франка до Ольги Рошкевич: „...Талант, се властиво більша вразливість нервова на певні враження і більша спосібність задержувати ті враження і викликати їх наново, — се значить, талант, се темперамент... Значить, треба передусім обсервувати життя, видіти більше і живіше, ніж другі — а відтак треба уміти відживити і впорядкувати тоті враження на папері. Ось і талант повістярський. Перший пункт далеко важливіший від другого. Хто ясно видить і живо чує певне враження — у того швидше знайдеться спосіб його й виразити відповідно... Писатель, талановитий писатель видить ясніше від других, чує живіше, переймається, переконує других... Поняття таланту сходиться з образом, працею в певнім напрямі і довшою вправою” [28, т.48, 135].

Логіка міркувань-порад автора, який ділиться досвідом з іншою людиною щодо успішної „праці в певнім напрямі”, заторкує низку психологічних, гносеологічних, конструктивно-технічних питань. А з-поміж них є і такі, що вербалізуються відомими лексемами зі сфери жанрології: „*впорядкувати* враження *на папері*”, „талант *повістярський*”, „поняття таланту сходиться з обдарованням..., довшою *вправою*” і т.д. З цього погляду промовистими, оскільки вони дуже багаті фактажем, є численні праці з психології творчості, які на основі ін-

троспекції митців увиразнюють механізми і тенденції в структуруванні конфігурацій скритого від дослідників творчого процесу.

Оригінальною і показовою в плані охоплення всіх внутрішніх станів і процесів творчої діяльності є праця “Психологія літературної творчості” болгарського вченого М. Арнаудова. Автор розглядає різні компоненти свідомості, які проявляються у творчому процесі, як-от: відчуття, емоції, інтелект, фантазію, пам'ять, а також форми фіксації досвіду (мемуари, записники й щоденники). Вчений осмислював ці прояви, “щоб зрозуміти окремі **фактори** творчої **діяльності** не у відриві один від одного, щоб розкрити суть останньої як *цілості*, а також показати, як елементи і функції духу ... приводять до органічного процесу, результатом якого є закінчений поетичний твір” [2, 433].

Більшість укладачів висловлювань і спостережень митців говорять про *стадіальність* творчого процесу, який започатковується моментом виникнення задуму. Але перед тим, як у письменника виникає задум художнього твору, проходить певний час. Митець живе у світі, спостерігає, переживає і пізнає його, здебільшого і сам є учасником різноманітних життєвих подій: “Що таке я сам? — писав Й.-В. Гете. — Що я зробив? Я зібрав і використав усе, що бачив, чув, спостерігав. Свої твори я завдячую тисячам різних індивідів, невігласам і мудрецам, тямущим і тупоголовим; дитинство, зрілий вік, старість — все принесло мені свої думки, свої здібності, свої надії, свій спосіб життя, я часто збирав урожай, засіяний іншими, одне слово, моя праця — праця колективної істоти, якій ім'я Гете” [5, 55-56].

Задум твору, наголошує П. Медведєв, “не може бути витлумачений як найпростіший, нерозчленований, первинний елемент художнього твору. Навпаки, задум являє собою складне ціле, що складається іноді з дуже різноманітних елементів. У нього можуть включатися і загальні ідеї, й окремі образи, й елементи ритмічного порядку, і композиційні проекти тощо” [25, 109]. Цей дослідник серед зовнішніх стимулів творчого процесу виділяв імпульси духовно-культурного характеру (морально-етичні, політичні та літературні ідеї), чуттєві враження і пластичні образи, спогади та музичні інспірації [див.: 25, 110-121].

Переконливий аналіз стадіальності творчого процесу в різних сферах діяльності дав психолог В. А. Роменець [26]. Він, крім узагальнення безсумнівних фактів, звертав увагу на недоліки стадійної теорії, на певні спрощення, наголошуючи роль інтуїції, натхнення, ігрової комбінаторики, діалектики таких моментів, як адаптація, самоорганізація творця, його завбачливість. Психолог зробив висновок, який нам видається методологічно важливим щодо проблематики нашої дисертації: він радить зрозуміти, що „етапи творчого процесу є в той же час і його моментами”, оскільки на „кожному етапі співіснують важливі характерні особливості інших фаз творчості” [26, 172].

Творчий процес, в якому *продуктивно* реалізується мистецько-естетична свідомість письменника, за своєю суспільною природою має комунікативний характер, що виявляється в безнастанному діалозі творця-автора і реципієнта-адресата.

Невід'ємним елементом порозуміння письменника з читачем є авторський жанровизначальний підзаголовок. Він „запускає” той механізм, який врешті створює стан зацікавленості, своєрідний настрій “жанрового очікування” (Л. Чернець) [див.: 30]. Коли компетентний читач бачить авторське визначення жанру, то це починає формувати в його свідомості певну установку, актуалізує

згадку про подібні прочитані раніше твори. “Тут на перший план виступає природне читацьке очікування, яке здійснюється конкретним індивідом стосовно наявної естетичної свідомості”, — наголошують сучасні дослідники [27, 130].

В.Шкловський у зв'язку з характеристикою ролі жанрового маркування твердив, що митці, „називаючи певний жанр, вказують на систему, до якої належить даний твір, і наперед пропонують читачеві підкоритися законам цієї системи” [31, 92].

Перше знайомство з твором для того, хто сприймає (читача, слухача), починається саме з жанрових маркувань. Щоб націлити читачів на сприйняття якогось твору в знайомому для них жанрі, зорієнтувати їх, автори нерідко апелюють до жанрової компетенції реципієнтів, виносячи відповідні маркери у підзаголовок чи навіть у заголовок, як це спостерігалось ще в дописемні часи: “Пісня про...”, “Притча про...”, “Дума про...”, “Казка про...”.

Отже, перш за все на читацькі сподівання, які певною мірою є й жанровими сподіваннями, письменник реагує словесним означенням жанру в літературних творах. Тому постає питання: як у свідомості письменника відображається його намір написати конкретний твір з певними структурними параметрами. Звідси випливає інше — чи автор завжди заздалегідь означає для себе жанр і в його “рамки” втілює твір; чи він пише, інтуїтивно відчуваючи жанрові ознаки; чи зовсім не задумується над цим?

До проблем такого роду зверталось в різний час багато вчених. Вони пропонували відповіді, які вкладалися, зрештою, в широку амплітуду розсіяння: від власне заперечних до категорично ствердних. Зокрема італійський інтуїтивіст Б.Кроче у книзі “Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика” (1903) висловлював думку про те, що в літературі не може бути жанрів, бо й задум, і твір у цілому народжуються в творчому процесі, де домінує інтуїція, підсвідоме вираження [див.: 24]. В його уявленні твір — це особлива форма прояву інтуїції, яка не може поділятися на структурні частини, бо є цілісним континуумом. З такого погляду, жанр — це надто високий ступінь абстрагування, який не має в собі нічого серйозного, а створений лише для зручнішої класифікації художніх творів на окремі групи під загальними рубриками для користування книгами в бібліотеках.

У науковій концепції М.Бахтіна також знаходимо низку ідей, пов'язаних із усвідомленням витоків і функцій жанру. Вчений міркував: “Літературний жанр за самою своєю природою відображає найбільш стійкі і вікові тенденції розвитку літератури. У жанрі завжди зберігаються невмирущі елементи архаїки. Правда, ця архаїка зберігається в ньому завдяки постійному її оновленню, так би мовити, осучасненню. Жанр завжди той і не той, завжди старий і новий водночас. Жанр відроджується й оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі даного жанру. У цьому життя жанру. ... Жанр живе сучасним, але завжди пам'ятає своє минуле, свій початок. Жанр — представник творчої пам'яті в процесі літературного розвитку. Саме тому жанр і спроможний забезпечити єдність і безперервність цього розвитку” [3, 122].

Своєрідним розвитком бахтінської логіки є точка зору російського літературознавця С.Аверинцева, який вважав, що „...жанр немовби має свою власну волю, тому авторська воля не має права з нею сперечатися” [1, 109]. Митець повинен свою індивідуальність спрямувати на „змагання” зі своїми попередниками і наступниками в межах єдиного жанрового канону, витворивши щось оригінальне.

За міркуванням сучасного естетика і культуролога М.Кагана, “у реальному творчому процесі художник завжди стоїть перед необхідністю більш-менш свідомого вибору певної жанрової структури, яка видається йому оптимальною... І навіть у тому випадку, коли жодна з існуючих у його час жанрових структур не влаштовує художника і він вдається до пошуків нової, — чи то модифікуючи одну з тих, що є, чи то схрещуючи два або три відомих йому жанри, чи то намагаючись сконструювати щось зовсім нове, — навіть тоді він змушений здійснити деякий акт ... жанрового самовизначення” [13, 410].

Дослідники психології творчості, як показують наявні праці, добирають і групують свідчення митців, не дуже дбаючи про вимоги історизму чи національну, художньо-стильову спорідненість творців, бо керуються логікою і потребами теоретичної науки. Натомість літературознавці, культурологи й естетики переносять акценти на гносеологічні, семантико-понятійні, функціонально-регулятивні аспекти жанрових зрізів естетичної свідомості, яка постає вже в художньому світі, змодельованому творцями. Такий перетин чи вимір структурованої естетичної свідомості є немовби корелятом адресанта й адресата в художній комунікації. Структурні аспекти системи автор ↔ реципієнт увиразнювалися поступово, з утвердженням знаково-комунікативних процесів і семіотики, яка їх вивчає. Але на цьому шляху можна фіксувати певні віхи і кроки відомих літературознавців ще 30-50-х рр. ХХ століття, які поглиблено займалися теорією родо-жанрової диференціації літератури. Зазначені зрушення пов'язані з підходом до осмислення суті теоретичної проблеми, яку можна сформулювати так: “Як поєднується в творчому процесі раціонально обдумане, зважене, і те, що зринуло інтуїтивно як належна форма художнього образу, без якої і поза якою він не існує і не усвідомлюється ні митцем, ні читачем” [8, 13].

Французький вчений, пропагандист літературознавчого синтезу, теоретик і методолог компаративістики Поль ван Тіґем в 20-30-х роках ХХ ст. запропонував термін “**генологія**” для позначення розділу в компаративістиці, який досліджує літературні роди і жанри. Для українського літературознавства звичнішим є термін “**теорія літературних родів і жанрів**”, або жанрологія. Проте під впливом праць послідовників Поля ван Тіґема в європейських країнах вживається все активніше поняття/термін “генологія”, поряд з яким використовується і терміносполука “**генологічна свідомість**”.

Проблему генологічної свідомості детально розглянула польська дослідниця С.Скварчинська у третьому томі праці “*Wstęp do nauki o literaturze*” (1965) [див.: 32]. Перші публікації з цієї проблематики авторка зробила ще у 1952 році. Вона розмежувала “*генологічні предмети*” (самі твори, завжди написані в певному жанрі, чистому чи змішаному, бо це форма їхнього існування), “*генологічні поняття*” (мисленнєве відображення й цілісне осягнення визначальних рис, властивостей прочитаних творів, втілене в уявленнях і поняттях), “*генологічні назви*” (стосуються і предмета, і поняття, бо вказують на твори і представляють вироблені про них поняття) [32, 311]. Чимало з таких назв набувають згодом термінологічного статусу, хоча деякі так і залишаються “*псевдопоняттями*” чи “*генологічними фікціями*” [32, 325].

Прояви генологічної свідомості професійних письменників, літературів-початківців, компетентних читачів фіксуються у процесі літературного життя на основі літературно-критичних статей, праць літературознавців, читацьких відгуків.

Генологічна свідомість письменника проявляється у його листах та самовизначенні жанрів власних творів, у критичних статтях та історико-літературних працях. Трапляється, що автор вкладає у твір інтуїтивно смакове чуття жанрової структури, а словесне позначення дає не таке, яке визначив би дослідник. Про це свідчать численні приклади.

Так, О.Кобилянська свою “Землю” називала “оповіданням”, а у читацькій і літературознавчій свідомості жанр цього твору закріпився як “повість”. Подібна ситуація і з її творами “У неділю рано зілля копала”, “Царівна”, які авторка також називала “оповіданнями”. Зате А.Кримський у рецензії на твір “Царівна” дивувався: “Не знати, чому авторка назвала своє писання оповіданням. Оповідання — то, звичайно, щось коротке і епізодичне, а великий твір “Царівна” (424 стор.), де так докладно списано цілу історію декількох осіб і не менш докладно обмальовано ту суспільність, яка їх окружає, *треба* (!) назвати романом або, як кажуть у нас і в росіян, повістю” [23, т.2, 479]. Повістю йменував цей твір і М.Коцюбинський. У листі до Ольги Кобилянської від 25 жовтня 1902 року читаємо: “Пишу до Вас під свіжим враженням од Вашої повісті “Земля”. (...) Давно читав щось таке гарне, таке захоплює, як “Земля”. Я просто зачарований Вашою повістю — все: і природа, і люди, і психологія їх — все це робить таке сильне враження, все це виявляє таку свіжість і силу таланту...” [22, 317]. В обох випадках маємо яскраві прояви безпосередньої літературної рецепції на ґрунті естетичного співпереживання творів, окреслених генологічними поняттями компетентних читачів.

Іван Франко, незважаючи на розвинене чуття жанру, власні великі прозові твори називав відповідно до звичок галицької публіки “повістями”, а щодо російської, німецькомовної і східноукраїнської — “романами”. У листах І.Франка знаходимо, що подеколи один і той же твір автор кваліфікував у жанровому плані по-різному: “Перебуваючи у Відні... вечорами я написав повість” (Лист до Яна Карловича від 7 грудня 1892 р.) [28, т.49, 369]. Лист написаний польською мовою і йдеться про твір “Для домашнього огнища”. І.Франко звертається до варшавського видавця із проханням підшукати бажаючих купити права на видання чи видати цей твір. Через два тижні (20 грудня 1892 р.) у листі до М.Драгоманова, вихованого на російській літературній традиції, читаємо: “На роман свій зачинаю тратити надію” [28, т.49, 371]. Так само — романом — означає І.Франко свій твір “Для домашнього огнища” в листі до А.Кримського [28, т.49, 415]. У листі зі Львова до М.Павлика від 5 жовтня 1893 року І.Франко зазначав: “На титуловій картці романа друкуйте: Для домашнього огнища. Повість Івана Франка. Коломия, 1894” [28, т.49, 418].

Отже, залежно від того, *куди* відсилається лист: у варшавські видання чи на російські терени, сам І.Франко, принагідно згадуючи твір у листах чи повідомляючи про нього, називає його то повістю, то романом, не дотримуючись послідовно якогось одного позначення.

Щодо інших творів, наприклад, “На дні”, то І.Франко називає його то “новелою”, то “повістю”; “Лель і Полель” — то “повістю”, то “романом”; “Воа constrictor” — то “оповіданням”, то “повістю”. Таке ж спостерігаємо і в літературно-критичних статтях Франка. У “Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.” (1910) твори І.Нечуя-Левицького “Хмари” та П.Мирного “Повія” І.Франко називає “повістями”. А в статті “Южно-русская литература”, яку він написав по-російськи, позначає ці два твори “романами”. Отже, фіксуємо вплив на

Франка-критика польської жанрової системи, в якій роман не розмежовувався з повістю, і російської, де таке розмежування було.

А.Кримський, характеризуючи творчість І.Франка, теж оперує різними жанровими визначеннями. Так, наприклад, у статті до ювілею письменника він називає “Петріїв і Довбушуків” повістю [23, т.2, 502], а в довідці про І.Франка, поданій до словника Брокгауза та Ефрона, цей же твір визначає як “довгий фантастичний роман” [23, т.2, 553].

Сам І.Франко у статті “Слово про критику” (1896) виступав проти практики оперування певною сумою сталих ознак для визначення жанрів і писав про невідповідність багатьох означень творів до жанрового поділу: “Сучасна літературна теорія і практика безмірно розширила границі літературної творчості, здобула для неї обширні терени, донедавна зовсім для неї недоступні, а заразом виказала нікчемність усіх давніх т.зв. естетичних формул і літературних родів та категорій. Ми зрозуміли, що те, що нам донедавна (ба ще й досі) у школах подавано як правила та дефініції епопеї, драми, балади і т. ін., — повна нісенітниця, а властиво недокладний опис одного якогось твору, або вираз поглядів на творчість в однім якимсь моменті історичнім, і вже зовсім не надається до дефініції подібних творів других і з других часів” [28, т.30, 216].

Розбіжність у визначенні жанру твору спостерігається і в М.Коцюбинського, який писав: “В останні часи я дуже зайнятий: пишу продовження свого оповідання “Fata morgana”” (Лист до В.Гнатюка від 16 січня 1910 р.) [22, 310].

Відзначена тенденція простежується не тільки тоді, коли письменник пише твір, у якому поєднано елементи різних жанрів, а й тоді, коли автор свідомо культивує той чи інший жанр, виявляючи при цьому послідовність і неабияку майстерність.

У цьому сенсі глибшого дослідження вимагає питання про співвідношення суб’єктивного (авторського) та загальнопоширеного (теоретичного) поглядів щодо означення жанру. Автори, прагнучи до оригінальності у своїй творчості, як правило, не обмежують свій талант якимось умовними жанровими рамками. Тому і виникає проблема авторської суб’єктивної кваліфікації власного твору з його жанровим окресленням. Нерідко, презентуючи публіці жанрову приналежність свого твору, автор не йде за загальноновизнаними теоретичними нормативами, а виражає своє власне бачення.

Численні історико-літературні факти засвідчують, що у творчому процесі митця жанр функціонує на двох рівнях: логічно-осмисленому та інтуїтивно-підсвідомому. Зв’язок цих рівнів є неоднаковим у творчості різних письменників, а також на різних етапах індивідуального творчого процесу.

Попри переконливість міркувань багатьох авторів, у тім числі і Франка, про взаємодію інтуїтивного та логічно осмисленого елементів у процесі складання чи вибору жанру, у поясненнях, **коли** і **як** це відбувається, маємо значні розходження і дискусії. Потрібне додаткове дослідження в інших ракурсах і на іншому матеріалі. Наразі констатуємо, що в теоретичних рефлексіях про системотворчу роль естетичної свідомості у жанрологічних студіях можемо виокремлювати своєрідну підсистему — генологічну свідомість — та верифікувати її як концепт і творчий феномен у діяльності насамперед таких культурних особистостей, які продуктивно заявили про себе в різних сферах культури і в різних національних середовищах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М.: Школа “Языки русской культуры”, 1996. — С. 101-115.
2. Арнаудов М. Психология литературного творчества. — М.: Прогресс, 1970. — 654 с.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Худ. лит., 1972. — 479 с.
4. Білецький О.І. Збір. праць: У 5-ти т. — К.: Наук. думка, 1966.
5. Гете Й.-В. Поезія і правда: Збірник / Упоряд. Б.М.Гавришкова. — К.: Мистецтво, 1982. — 280 с.
6. Гиршман М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 528 с.
7. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. — М.: Сов. писатель, 1982. — 367 с.
8. Гром'як Р. Жанр у творчому процесі // Українське літературознавство. — Львів, 1972. — Вип. 15. — С. 10-14.
9. Гром'як Р. Естетика Шевченка. — Тернопіль: Просвіта, 2002. — 52 с.
10. Гуляев Н.А., Богданов А.Н., Юдкевич Л.Г. Теория литературы в связи с проблемами эстетики. — М.: Высш. школа, 1970. — 380 с.
11. Єфремов С. Історія українського письменства. — К.: Феміна, 1995. — 688 с.
12. Журавлі повертаються...: 3 епістолярної спадщини Б.Лепкого / Упор. В.Качкан. — Львів: Фенікс, 2001. — 920 с.
13. Каган М. Морфология искусства: В 3-х ч. — Л.: Искусство, 1972. — 440 с.
14. Ключек Г.Д. Методология и методика системного анализа индивидуальной поэтики и поэтики отдельного литературного произведения: Автореф. дисс. ... д. филол. н.: 10.01.06 / Киевский гос. ун-тет. — К., 1989. — 64 с.
15. Кодак М. Авторська свідомість письменника і поетика української літератури кін. ХІХ — поч. ХХ ст.: Автореф. дис. ... доктора філол. наук: 10.01.01; 10.01.06 / Інститут літератури ім. Т.Шевченка. — К., 1997. — 40 с.
16. Кодак Н.Ф. Время. Произведение. Книга. — К.: Наук. думка, 1987. — 198 с.
17. Кодак М. Жанр у часопросторових вимірах: до генології літературної класики // Слово і час. — 2003. — № 5. — С. 3-10.
18. Кодак М. Поетика як система: Літературно-критичний нарис. — К.: Дніпро, 1983. — 159 с.
19. Кодак М.П. Психологізм соціальної прози. — К.: Наук. думка, 1980. — 161 с.
20. Кодак М. Системогенеза авторської свідомості: теорія й проблеми історії літератури // Слово і час. — 2001. — №5. — С.8-15.
21. Кодак М. Спосіб життя і динаміка жанру // Радянське літературознавство. — 1980. — № 2. — С. 21-30.
22. Коцюбинський М. Листи // Коцюбинський М. Твори: У 3-х т. — Т.3. — К.: Дніпро, 1979. — С. 269-353.
23. Кримський А.Ю. Збір. творів: У 5-ти т. — К.: Наук. думка, 1972-1973.
24. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. — М.: Интрада, 2000. — 160 с.
25. Медведев П. В лаборатории писателя. — Л.: Сов. писатель, 1971. — 392 с.
26. Роменець В.А. Психологія творчості: Навч. посібник. — К.: Либідь, 2001. — 288 с.
27. Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. — Воронеж: Изд-во Ворон. ун-та, 1994. — 262 с.

28. Франко І.Я. Збір. творів: У 50-ти т. — К.: Наук. думка, 1976-1986.
29. Художня література і духовне життя суспільства / Відп. ред. О.В.Шпильова. — К.: Наук. думка, 1989. — 270 с.
30. Чернец Л.В. Литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики). — М.: Изд-во МГУ, 1982. — 192 с.
31. Шкловский В. Жанры и разрешение конфликтов // Вопросы литературы. — 1965. — № 8. — С. 91-102.
32. Skwarszyńska S. Wstęp do nauki o literaturze. — Warszawa: Instytut wydawniczy "Pax", 1965. — Т. 3. — 410 с.

ПРИЙОМ ПРОТИСТАВЛЕННЯ У ПОВІСТІ БОГДАНА ЛЕПКОГО «БАТУРИН»

В. Мельничайко, М. Криськів
Тернопільський національний педагогічний
університет імені В. Гнатюка (УКРАЇНА)

ABSTRACT

The article deals with the antithesis as a special feature of Bohdan Lepky's works on the example of the novella about one of the most tragic episodes in Ukrainian history, namely the destruction of Baturyn, Ivan Mazepa's capital. The usage of antithesis has been traced throughout different levels of the text from the idea of the whole text to feelings and emotional experiences of the characters. The compositional, lexical and grammatical means of author's creative idea realization have been represented.

Keywords: tragedy, contradiction, society, characters, the manner of presentation, stylistic role, conception of the world.

У статті розглянуто характерний для творчості Богдана Лепкого прийом протиставлення на прикладі повісті про один із найтрагічніших епізодів української історії — зруйнування столиці гетьмана Івана Мазепи Батурина. Простежено застосування цього прийому на різних рівнях художнього тексту — від ідейного змісту усього твору до почуттів і переживань окремих персонажів, а також композиційні, лексичні, граматичні засоби реалізації авторського творчого задуму.

Ключові слова: трагедія, протиріччя, суспільство, характери, спосіб викладу, стилістичні роль, світосприймання.

W artykule na przykładzie opowieści o jednym z najbardziej tragicznych epizodów w historii Ukrainy — zniszczeniu stolicy hetmana Iwana Mazepy Baturyna — rozpatrzony został bardzo charakterystyczny dla twórczości Bohdana Łepkiego chwyt przeciwstawienia. Zbadano zastosowanie tego chwytu na różnych poziomach tekstu artystycznego — od ideowej zawartości całego dzieła do uczuć i doświadczeń poszczególnych postaci, a także kompozycyjnych, leksykalnych i gramatycznych środków realizacji autorskiego zamysłu twórczego.

Słowa kluczowe: tragedia, sprzeczność, społeczeństwo, charakter, styl wypowiedzi, stylistyczne rolę, światopogląd.

Навіть історики вважають, що хоч які б віддалені від нашого сьогодення часи вони досліджували, все одно, по суті, пишуть про самих себе. Справді, все — від вибору теми до інтерпретації фактів — свідчить про сферу зацікавлень і світосприймання вченого.

Мабуть, ще більшою мірою це стосується письменника, що висвітлює історичну проблематику. Йому ніяким чином не обійтись без власної оцінки фактів минулого, їх впливу на подальше розгортання подій, на сучасність і перспективи майбутнього. Інакше написання твору втратило б будь-який сенс.

Тому, сприймаючи твір на історичну тему, мусимо враховувати три часові пласти — реалії зображеної епохи, суспільні віяння часу написання і актуальні

проблеми наших днів. Тільки так можна зрозуміти, у чому полягає та роль, яку він відіграв і відіграє в літературі і в житті.

Усе це повною мірою стосується творів Богдана Лепкого і, зокрема, повісті «Батурин».

Б. Лепкий у своїх творах охопив і художньо осмислив одну з найскладніших і найбільш доленосних для України епох — час гетьмана Івана Степановича Мазепи, що зробив невдалу спробу вирвати Україну з ведмежих обіймів московського царату. Повість «Батурин» відтворює трагічні події — захоплення і зруйнування гетьманської столиці військами Петра I.

Сама сюжетна основа вже спонукала автора до застосування прийому протиставлення, адже йшлося про криваве протиборство двох сил, кожна з яких має свої традиції, свої засади, свої цілі. Тому контрасти і суперечності знаходимо на всіх структурних рівнях твору.

Передусім це загальнополітичні проблеми. Завдання Москви полягало в тому, щоб за будь-яку ціну зберегти владу над Україною, завдання України — створити власну незалежну державу. Носіями цих протилежних стратегій виступають цар Петро і гетьман Мазепа, якому й досі у московських церквах виголошують анафему — прокляття за зраду російської державної ідеї. А сам Мазепа як персонаж повісті «Батурин» міркує про це так: «Ти московський цар, а я український гетьман. Ти будуєш нову царську державу на кістках поневолених народів, я рушивсь будувати свою, незалежну від деспотії твоєї. Я зрадив тебе, бо не хотів зрадити власної ідеї. А хоч би мені й не довелося остоятися в бою, (...) так останеться Мазепина ідея. Вона житиме під попелом і кістками, поки грядущі покоління не відгребуть її, не піднімуть високо на свій прапор і не заткнуть його біля престолу вільної і незалежної від московських царів української держави.»

Така дилема існувала не тільки в XVIII столітті, не тільки тоді, коли створювалась тетралогія «Мазепа», але, як це не парадоксально, існує і в наш час.

Отже, Петро і Мазепа — не тільки антиподи в сюжетній назві повісті, не тільки носії особистого світогляду, власних ідеалів і цілей. Вони — представники двох різних світів, у яких живуть і які прагнуть узаконити й зміцнити.

Петро I — уособлення деспотичної системи управління державою, він на людей «дивиться, як на каміння, як на матеріал для тої будівлі, що родилася в його буйній голові», «життя кожного підлеглого у своїй жмені тримає», найменший вияв невдоволення (хоча б з приводу довгого стояння на морозі) вважає бунтом.

Він може будь-кого, навіть гетьмана Мазепу чи найближчого прибічника Меншикова, власноручно побити. Люди для нього — «це тільки одна цифра в його великому рахунку», «мертво послухне зняряддя у його кріпкій руці». «Ніхто не був певен свого життя»

І всі виховані в такому авторитарному дусі вважають це цілком нормальним, більше всього бояться викликати невдоволення царя і намагаються відігратися на тих, хто стоїть на ієрархічній московській драбині нижче за них. Послух цей вони «виссали з матірних грудей, а терпіння одідичили по батьках». Навіть Меншиков готов був «підставити спину під удари дубини», бо «на те Петро цар, а Меншиков лиш його генерал».

Той же Меншиков, готовий стерпіти будь-яке знуцання від царя, відчуває себе повновладним господарем життя і смерті своїх солдатів і офіцерів, не

кажучи вже про ту легкість, з якою готовий виконати царську вказівку, покарати Батурин так, щоб «камінь на камені не остався».

Зовсім інші козацькі традиції. Тут головною рушійною силою є не страх перед можливою карою, а почуття обов'язку і вірність присязі. Сам гетьман перед тим, як вчинити вирішальний крок, зробив «порахунки з совістю своєю», оскільки його передусім бентежила «свідомість тих нових жертв, котрих вимагатиме його діло». Тому скликав старшин на раду і тільки після підтримки його наміру здійснив свій «історичний вчинок» — перейшов на бік шведів.

Так же робить і Чечель: прочитавши царського листа зі сповіщенням про зраду Мазепи і наказом пропустити в місто полк москалів, запідозрив обман, «хотів додержати присязи на вірність гетьманові, але і долі Батурина не хотів брати на свою совість», тому скликав своїх старшин на раду, дав можливість кожному висловити свої міркування, які не завжди були приємними. Йому дорікали за нерішучість, за «гру у піжмурки з москалями», але він розумів, що «роздратований народ не вміє язика тримати за зубами», вдавав, що не чує образливих слів, і терпеливо переконував у недоцільності необдуманих дій (наприклад, стріляти по парламентарях).

Не лише козаки, але й громада батуринців готові були «оборонятися до останньої кулі», якщо гинути, то «по-лицарськи, а не по-рабськи». Саме таку готовність змалював автор у сцені з виголошенням царського наказу. Протиставлення захисників Батурина та інших «мазепинців» і московських вояків здійснюється за багатьма ознаками.

Якщо прибічники Мазепи зображені культурними, освіченими (знають навіть латину), то московські офіцери — грубими, некультурними (давно не митими), неосвіченими (царський посланець неспроможний навіть виразно прочитати людям текст офіційного листа, їх зацікавлення не йдуть далі пиятики та розваг з жінками, яких самі ж називають «сволоччю» та іншими такими «ласкавими» словами.

Інколи навіть здається, що автор перегинає палку, надмірно підкреслює негативні риси ворогів. Мабуть, певна упередженість, певний суб'єктивізм оцінок має місце. Адже письменник просто не може не виявляти власних думок і почуттів. Проте в авторських характеристиках персонажів важко провести межу між суб'єктивним і об'єктивним, адже негативні риси впливають із самих історичних фактів, з перипетій сюжету. Характерний приклад — опис героїчної вилазки козаків з обложеної твердині на герць з переважаючими силами ворога. Не дивно, що в описі цього блискавичного бою автор явно симпатизує не лише козакам, але й їхнім коням, які «ніби розуміли своїх їздців (...), повертали зі швидкістю блискавки вправо і вліво, знімалися високо на задніх ногах, гризли, кусали драгунських коней, ніби свідомо брали участь у бою». Тоді як московські коні, здебільшого «недавно відірвані від воза і плуга (...), полошилися від стрілів, боялися шабель і зраджували охоту втікати до своїх стаєн».

Але це, напевно, таки відповідає історичним реаліям: адже Петро лише недавно почав створювати регулярну армію. Отже, дорікати авторові за упередженість було б не зовсім справедливо.

Розмежування позитивного і негативного проходить зовсім не по лінії свій — чужий. Послідовно підкреслюючи переваги щодо культури побуту, поведінки, мови козаків над москалями (незалежно від рангу), письменник усе ж не дає звинувачувати його у, по-сучасному кажучи, ксенофобії, не тільки хвалить своїх і ганить чужих. І в тому, і в іншому таборі є відхилення від загального пра-

вила. Є солдати, незадоволені своїм підневільним становищем, але вголос про це не можуть сказати — надто суворою була б кара. У дикунському середовищі п'яної й аморальної офіцерні виведено світлий образ полковника Скоріна, людини освіченої і благородної, який довго терпів докори сумління за свою участь у виконанні нелюдських наказів «його величності царя» і «світлішого» сатрапа князя Меншикова, та врешті-решт не зміг витримати кривавих картин допитів та знущань над захопленими оборонцями Батурина. Навіть у змалюванні найбільших винуватців батуринської трагедії — царя Петра і «екс-бублейника» «світлішого князя Меншикова» Б. Лепкий не втрачає об'єктивності. Зокрема, кілька разів згадує про зовнішню привабливість цього втілення «по-європейськи вдягненої Азії». Цар-тиран, що життя людей «у своїй жмені тримає», все-таки не може приєднатися до меншиковської філіппіки проти українців, які «каменем віддячують за хліб», і зауважує: «Мабуть, ми з тобою не відплачували інакше» (281). Попри всю ненависть до «зрадника» Мазепи він визнає розум, дотепність, культуру поведінки гетьмана: «Європеєць, не азіят, як ви». Адже виконавці його волі «тільки й уміють, що пороть», чогось іншого їх навчити не можна.

З другого боку, не побачимо в повісті (як і в інших творах автора) найменшого прояву національного чванства. Поряд з Чечелем, Герциком, Войнаровським, багатьма безіменними героями визвольної боротьби бачимо й німця Кенігзена, чесного і хороброго вояка, який «боровся краще від наших» за справу, до якої «пристав душею».

І навпаки, канцелярист Кандиба, наказний полковник Ніс, шайка п'яних гульвіс, які, захопивши пораненого Чечеля, з дикими піснями везуть його здавати у ворожий табір, натовп прохачів царських милостей і прибуткових посад, тих, хто готовий задля вигоди продати місто з усіма його мешканцями, хто і в переможців не заслуговує нічого іншого, крім зневаги («хай побідить Карпо — до нього кланяться підуть»), показані в усьому їх непривабливому вигляді.

Найбільше ж із цього кодла від автора перепало наказному полковникові Іванові Носу, який відкрив ворогові потайний хід до міста і, отже, прирік місто на руйнування, всіх жителів на загибель. Зрадою він не просто рятує себе чи намагається здобути якісь блага. Він переконаний, що всі зраджують.

З-поміж української групи персонажів, схарактеризованої загалом позитивно, теж виділяються окремі групи і постаті. Це ті, хто вдень вдає патріота, а вночі, рятуючи власну шкуру, непомітно залишає місто.

Протиставлення наявне не тільки як вияв найсуттєвіших якостей людини. Нерідко це лише суперечливі почуття (Туди переселилася Любов Федорівна, хоч і нерадо; хотілося (...) кидати каміння, сокирою відрубувати пальці, що чіплялися мурів (...)). А разом з тим щось здержувало її (Мотрю), веліло ждати дальших подій; несподівана зміна настрою (Мотря не вернулася стривожена (...), а спокійно просила не турбуватися; Та ще він (парламентар) не докінчив цих слів (про зраду Мазепи), як на нього з усіх боків посипались удари (...)). Аж Чечель і старшинами насилу вирвав безталанного посла ледве живим»), неоднозначна оцінка ситуації («Вважайте себе щасливим, що хоч потерпіли самі, та не стали причиною людського горя; Має попасти Меншикову в руки — хай горить; Відповідати треба політично, а не лайкою»), зміна у взаєминах персонажів (Це була її (Мотрі) мати, але куди ближча, ніж колишня, сильна і своєвільна; Любов Федорівна про себе: «Все лиш себе бачила, а не других (...), хотіла, щоб все на моїм стало, хоч би світ перевернувся догори

дном. *А це гріх, великий гріх; Не любила я гетьмана, а тепер (в час облоги міста) нічого собі так не бажаю, як його), несподіваний спалах завзяття (Невеличка громада міщан кинулася на ворога, вдсятеро сильнішого від себе), передбачення на ступнях подій (бажання Мотрі «вийти з того пекла, котре тут зчиниться за хвилину»; Жертви, котрі покладом (...) на рідному престолі (...), як не тепер, то в будучності стануть на суді історії).*

Подекуди протиставлення набуває суттєвого, концептуального значення, виражаючи думку, для обґрунтування якої потрібен був би досить об'ємний фрагмент. Так, під час штурму Батурина Мотря, підхоплена натовпом, котрий піддався паніці, намагається спам'ятати і зупинити людей, звертається до них: «*Це я Кочубеєва Мотря, рятуйте мене!*» І до людей повертається здоровий глузд. Чуються вигуки «*Рятуйте Чуйкевичеву Мотрю!*» Як багато сказано цією заміною прізвищ: ворога Мазепи (а отже й України) на одного з найближчих його сподвижників!

У змалюванні усіх цих подій, проблем, персонажів, сподівань і настроїв автор використовує найрізноманітніші мовні засоби вираження суперечливих понять і явищ. У першу чергу антоніми, самою суттю своєю для цього призначені.

Що гетьман збудує, цар нищить; Не йду до вас як ворог, лиш як приятель; Народ до решти пропаде, переміниться у велике стадо невільників-рабів.

В таких парах виступають і спільнокореневі слова, утворені за допомогою префіксів і суфіксів (*приїжджають і від'їжджають, входять і виходять; запалюватися — підпалювати*), споріднені слова різних частин мови з протилежним значенням («*Не руйнуйте свого славного Батурина*» — «*Тому що славний, не хочемо безславити його*»).

Із морфологічних категорій для створення конструкцій з протиставним змістом виявлено лише три — вищий ступінь прикметника (*жах сильніший за голос розуму; страшніший за вибухів гул — людське голосіння*), часові видові форми дієслова (*люди, що перед хвилиною працювали (...), кидають все і біжать навмання; засне Мотря на годинку і будиться, бо на замку нова тривога; — «Як гадаєте, мамо? Обложать москалі Батурина?» — «Вони вже давно облягають, цілу Україну обложили»*) та особові й безособові форми дієслова (*Мати й дочка спали в різних кімнатах. Та не спалося Мотрі*).

Значно частіше контраст створюється за допомогою синтаксичних засобів. До синтаксичних конструкцій такого типу належать речення з розділовими сполучниками, які дають змогу зіставити альтернативні варіанти: *Або слухаємо царя, або гетьмана; Лист міг мати лише два завдання: або перетягнути батуриців на свій бік, або піддурити їх і захопити замок; Чи спочуватиме (населення) йому, чи привітає вороже? За Україною заявить себе чи за Московою?*

Найчастіше трапляються конструкції (прості речення з однорідними членами речення, складносурядні речення та складні синтаксичні цілі — ССЦ) з протиставними сполучниками:

Стріляють, та не влучають; Це була не битва, а різня; Це вже не люди, а боги; Крикнула голосом не розпуки, а нового завзяття; Боялася не тільки ворога, але й своїх; Всякий розумів, що тут не чие, а його власне; Карло прямує не на Москву, а на Київ.

У наведених реченнях (а потрібні приклади можна набагато збільшити) бачимо протиставлення на основі однорідних підметів, дієслівних присудків,

іменних частин складних присудків, додатків, узгоджених і неузгоджених означень, обставин, різниця у семантиці яких зумовила сполучники а, але, та. Такі ж сполучники як засоби вираження протиставлення спостерігаємо і в складних реченнях, і, значно частіше, у поєднаних за змістом групах речень. Ось характерні приклади складносурядних речень: *Тільки Бог всесильний, а цар — чоловік; Вони свої втрати можуть легко поповнювати, а для батуриців одинока допомога — гетьман; Чого тільки не говорив Кандиба, а де він тепер?*

Проте складних речень з протиставними сполучниками небагато. Та й засіб зв'язку у них одноманітний — майже завжди це сполучник а. Набагато частіше протиставні сполучники вживаються для зв'язку між реченнями в більших фрагментах тексту: *Зжахнулося село. Та не зжахнулися тії на дзвіниці; Скасувати наказ Мазепи може тільки (...) новий гетьман. Але тепер це неможливо; Три дні часу (...) А за три дні Мазепа може бути тут; Кругом города висипано вали; побудовано частокіл. Але боронили (їх) лише самі жителі міста; Бачиш як москаль палить (...) — Але і наші не дармують; Тішився народ, що Чечель не впустив москалів (...) Та не тішився Чечель.*

Очевидно, навіть у тих випадках, коли зв'язок між реченнями контактний, об'єднання простих речень було б недоцільним: це суперечило б загальному стильовому колориту тексту, його емоційній наснаженості. Тим більше це неможливо тоді, коли протиставний сполучник служить для зв'язку не окремих речень, а складних синтаксичних цілих, як в останньому прикладі, де між складно-підрядним і простим реченням зі сполучником та є декілька простих і складних речень обсягом в чотири рядки, в яких пояснено причину радості батуриців.

Особливою експресією відзначаються конструкції, що складаються з протилежних за змістом частин речень чи фрагментів зв'язного тексту, між якими відсутній протиставний сполучник: *Дехто думає, що не вдасться здобути Батурич. Меншиков був другої гадки; Чечель ждав, поки втихомириться громада. Діждатися не міг; На землі лежав умираючий паж, Івана Носа не було; Прикликали хірурга, рятунок не було; Даром принагляють московські офіцери своїх людей до дальшої погоні. Грозять пістолями, декількох трупом кладуть. Козаків і наглити не треба.* Такі пари речень виступають у тексті засобом не тільки контактного, але й дискантного міжфразного зв'язку: *Мотря пробує зупинити товпу (...) Ніхто не слухає її; Хто почував себе спосібним до бою, біг у замок (...) Немічні і безсилі молилися в церквах.*

Відтінок протиставлення відчутній і в інших безсполучникових конструкціях у межах складного речення і тематичної групи речень: *Має пропадати город, хай пропаде він* (значення умови); *Його* (виходу) *нема*. *Ворог замкнув город з усіх боків* (значення причини); *Проїхали кількясот метрів — стали повертати* (часове значення); *І принаглявати не треба. Знають, в чім діло* (значення причини); *Скінчилась праця. Відходять* (відтінок часу і причини). А подекуди і в межах простого ускладненого речення: *Не знаючи Карлових планів, гетьман не міг робити своїх* (дієприслівниковий зворот зі значенням причини).

Своєрідним засобом контрасту служить і граматична неповнота: *Ворожа куля повалила діда* (він вигукнув): *«Не здавайтесь! Не зда — вай — тесь!» І — замовк.* Фактично тут маємо пропущений перший з однорідних присудків і парцельований другий, підсилений знаком тире, що вказує на інтонаційну паузу.

Приєм протиставлення послужив засобом увиразнення фрагментів, що належать до різних типів висловлювання — роздумів, розповідей і описів, монологів, полілогів і діалогів. Ось, наприклад, побудований на основі контрасту роздум Мотрі:

«Дивна річ. Балакаєш з чоловіком — і ніби він справді чоловік. І чує, і розуміє, і ніби нічого злого тобі не хоче. (...) А все-таки ідуть, щоб знищити тебе, забрати волю, розграбити добро, палити, мордувати. Приказ одного чоловіка переміняє тих людей у звірів. Тисячі, великі тисячі підчиняються волі одиниці. Одиниця думає за них, приказує, бажає, — будує державу. В нас не те. І в нас нема держави».

У невеликому фрагменті — аж три рівні протиставлення: 1) люди у мирній обстановці і в умовах війни; 2) вождь і виконавці його волі; 3) нема дисципліни — нема держави.

Не менш колоритна розповідь про поєдинок Батуринаського сотника з московським драгуном.

«З диким кроком летів на нього москаль, великий, сутулуватий, як ведмідь. Сотник чув його зневажливі слова (...) і, здавалося, задеревів від страху. Нараз скочив конем вбік, так що москаль пролетів сажнів може двадцять вперед. Тоді сотник погнав за ним і, як яструб на голуба, кинувся на нього. (...) Зчепилися в рукопашнім бою (...) на смерть і життя. (...) Жилавому сотникові поталанило вхопити сутулавого москаля і стягнути його з коня».

Тут також кілька протиставлень: 1) зовнішність суперників; 2) прямолінійність москаля і хитрість сотника; 3) єдиний можливий результат: одному — життя, другому — смерть.

Описові фрагменти також відзначаються контрастними деталями:

«Батурин горів. Запалювалися щораз нові будинки. Не треба було й підпалювати, вітер скрізь розносив горючі головні (...) Як мовкли стріли і на хвилину потухала пожежа, то зривався ще страшніший за них гул — людське голосіння. Здавалося, що замкові мури ожили і ридають (...)

Здавалося, пожежа була ще грізніша, ніж удень, бо вночі вогонь усе страшніший. Замкові мури облиті були червоною загравою, ніби це вони горіли. Руді дими скувалися кругом. Валилися димарі, з луском падали перепалені сволоки і розсипалися муровані стіни.

Люди вже не кричали. Забули про пожежу, вся їх увага звернена була на останнє прибіжище, на замок. Коли б він не упав.

Батурин все ще горів. Одно велике, червоне море шуміло й гуділо там, де ще вчора жили люди в своїх домівках».

Такі ж логічні, хоч і граматично не виражені зв'язки спостерігаємо і між більшими за ССЦ композиційними фрагментами. Наприклад: *Диякон чимраз далі посувається від брами (...) Не бачить небезпеки, яка їм грозить.*

Ворог їх збоку заходить. Мотря бачить його намір, котрого вони там удолині, серед бою, не помічають.

Нерідко засобом зв'язку між такими фрагментами служать риторичні питальні речення: *Мотря пересунулася попри голодову яму і нараз стає. Де ж ділися двері до вежі?; Їх нема. Вони заставлені (...) усяким хламом (...). Поміж тим хламом купи людських тіл...*

Такі контрастні висловлювання чи їхні елементи — це ті кольорові камінчики, з яких автор вибудовує менші чи більші фрагменти загальної мозаїки батуринської катастрофи, якою, власне, і є весь текст повісті — від першої сторінки, навіть від першого речення (*Відколи виявилось, що Карло прямує не через Смоленськ на Москву, а через Стародуб і Новгород Сіверський на Україну, москалі стали посуватися в напрямі Десни*) до останнього фрагмента (*Дружилася Україна з усякими своїми сусідами, але дружба та не виходила їй на добре*).

По-різному вписуються вони у структуру тексту. Монологічні фрагменти виражають або оцінки самого оповідача-автора (як, наприклад, в описі розваг московських офіцерів: «...жіночий виск, тиск, регіт і шльох, все перемішане в безтямний гармидер тонів, в хаос рухів, наглих, пристрасних, диких, від яких людині нормального життя крутиться в голові і робиться млісно на серці»), або подаються як висловлювання когось із персонажів. Старий диякон, бачачи розгубленість оборонців Батурина, намагається розвіяти «їх пригноблений настрій»: «Чого ж ви так посоловіли, люди? Ще бою не було, а ви вже ниєте зі страху. Це не по-козацьки. Подождіть, вранці заревуть гармати, веселіше буде. В мене вже долоні сверблять, а вам страх. Раз мати родила, раз треба вмирать. Коли б лиш чесно, без сорому предстати на страшному суді.»

«Височенний дідуган з білими вусами», заперечуючи брехливий царський маніфест про «зникнення гетьмана Мазепи», гукнув: «Брешеш! Гетьман Мазепа не щез, він пішов по славу і волю для тебе, тупоумний народе, безглузда товпо! Не гетьман зрадив народ, а ви зраджуєте його, відрікаєтеся від нього, як Петро від Спасителя свого (...). Гетьман камінь двигнув, що давив вас і предків ваших, а ви (...), як безмовна скотина, покійно слухаєте (...), що вам царський посіпака читає, замість навіки затулити його брехливий рот!»

Найчастіше монологічні фрагменти є відтворенням невласне прямої мови — внутрішнього мовлення, руху думки, яка шукає виходу зі складної ситуації. Прикладом може бути наведений вище роздум Мазепи перед остаточним рішенням перейти на бік шведського короля.

Подібні й міркування інших персонажів, які, за сюжетом твору, опинилися на перехресті життєвих доріг.

Цікавим різновидом внутрішнього монологу, застосованим не тільки в повісті «Батурин», але й у інших творах Б. Лепкого, є прозовий текст з віршовими вкрапленнями. Такі фрагменти трапляються в описах глибоких переживань чи хворобливих марень персонажа. Так, Мотря, втративши надію на порятунок міста, приймає рішення підірвати порохову вежу, а з нею і замок. Чимдуж пішла туди — «крізь дим і пожежу, крізь сором і знуцання, до хмар, до неба, до Бога. Останній гін, остання дорога; серце б'ється як дзвін, — ворогам проклін, ось ваша перемога (...) Невже ворог допаде її? Ні, ні! Не відмов їй сил, дай крил, щоб долетіти, — Боже, світе».

Навіть важко простежити, де тут спалахи думки, а де неусвідомлені відчуття: «Арки, пороги, угинаються ноги, (...) літають кажани... Чи дійсність це, чи лиш страхітні сни?... Спішись!»

Але — не вдалося «сповнити останнє діло», у пам'яті спливає далеке дитинство, «казки, оповідання, і все, що було, минуло, неначе вогнем спалахнуло, горить... (це від автора чи просто відчуття Мотрі?) Цить, серце, цить! (а остання фраза — вже не тільки відчуття, а вольове зусилля, намагання заспокоїтись). Цією суперечністю змісту зумовлена й своєрідна структура тексту: відсутність логічного і граматичного зв'язку між словами, нерозмежованість речень, — саме в цьому й виявляється сплутана, розбурхана свідомість героїні.

У тих випадках, коли сюжет вимагає показу ставлення до певного злободенного питання не однієї людини, а більшої чи меншої групи людей, у якій, як стверджує народна мудрість, що голова, то й розум, автор вдається до полілогу, де кожен відстоює свою думку як єдино правильну. Таких сцен з повісті чимало. Наприклад, перед від'їздом Мазепи з Батурина козаки обмінюються думками:

– *Має приїхати (Меншиков), хай їде. Побалакаємо з ним. Не бачили бублейника.*

– *Цитьте!*

– *Доки будемо цитькати? Якого чорта нам довше затаювати свої гадки?*

– *Треба раз показати зуби!*

– *Хай буде сяк або так, а то ні се, ні те, ні третє!*

– *Ні Україна, ні Москва.*

– *Кажуть, цар гетьмана конче в свої руки дістати хоче.*

– *А гетьман?*

– *Не пустимо гетьмана до царя.*

Таке ж відкрите обговорення в козацьких традиціях відтворено і в кількох інших епізодах. Приїхали Меншиков з Голіциним — пускати чи не пускати їх у місто; прислав «світліший» парламентаря — вислухати його чи зустріти кулями. Суперечка часом набуває гострих форм, так що Чечелю і Кенігзену насилу вдається втихомирити козаків.

– *Пускати. Хай скаже, чого йому треба.*

– *Не пускаймо троянського коня!*

– *По що? Щоб побачили, як ми зазброїлися? Не треба.*

– *Двом панам годі служити.*

– *Гетьман нам реґіментар, його прикази для нас святі.*

.....
– *Лізе, як свиня в город. А очей по рилі!*

– *Не смій стрілять!*

– *Лист від його величества царя веземо.*

– *Та що з ним балакати. Москаль! Стріляй!*

– *Не важся — біла хоругов!*

– *Так що? Закрасім її на червоно.*

Часом такий полілог закінчується абзацом, в якому ніби підсумовується все висловлене і формулюється сформований у колективній свідомості висновок: «*Тепер уже ніякого сумніву не було, — гетьман пішов до шведів!*»

Всякий розумів, що це значить. Але, на диво, батури́нці скоро я́кось освоїлися з тією гадкою, гетьманська столиця стала по стороні гетьмана. Добре зробив. Краще зі шведом, як з царем (...)

І народ кинувся до роботи — зміцнювати укріплення. Спостерігаються й протиставлення іншого типу — зміни думок і настроїв персонажа залежно від обставин. Так, парламентар Жаркевич, почувши від батури́нців оцінку його поведінки як зраду свого народу та пораду перейти на бік захисників гетьманської столиці, відчув у тих словах правду і завагався. Але ці хитання тривали недовго: особиста вигода узяла верх над ще остаточно не згаслими патріотичними почуттями.

В оборонців міста, які безпідставно подумали, що москалі вже здобули укріплення, але незабаром побачили, що це не так, спочатку виникає паніка, прагнення утікати куди завгодно, повертається тверезе мислення і готовність до дальшого опору.

Під впливом реалій життя, конкретних подій змінюються і люди. Такі факти також вплітаються у сюжетну канву. Простий ремісник, захищаючи оборонні укріплення міста, виявляє властивості лідера, бере на себе командування, Кочубеїха кардинально змінює своє ставлення до гетьмана, сестра-жалібниця у

вирі боротьби «не гоїть, а завдає рани».

Зміст описових фрагментів різноманітний. Вигляд людини колись і тепер, здорової і хворої, у спокійній обстановці і під час бою, місто до пожежі і після неї, природа в різні пори року, навіть зміна погоди — у всіх цих випадках автор вдається до протиставлення, до контрасту як засобу увиразнення зображуваного.

У такій формі викладу прекрасно сприймається стан розбурханої людської стихії.

Протилежність характерів, думок, поглядів знаходить відображення у формі діалогу. Такими є, наприклад, діалог Мотрі і Носа, Меншикова і Скоріна.

Ніс перешкодив Мотрі здійснювати свій намір — захопив її біля бочок з порохом:

- Пусти, а то голову об мур розіб'ю (...)
- Врятую тебе, може ще кого. Моє слово має тепер вагу.
- Не хочу я твоєї ласки, проклятий!
- Не проклинай. І без того багато лиха на світі.
- Ти його спричинив, зраднику!
- Хто не зраджує нині.

В останній з наведених реплік — натяк на «зраду» Мазепи. Але життя, зберегти яке обіцяє Мотрі Ніс, для неї гірше смерті:

– За кого ти маєш мене? Я ж перед хвилиною хотіла висадити замок у воздух, а тепер мала б осоромити себе, щоб рятувати життя? Не буде того ніколи!

Так через репліки діалогу чітко вирисовуються контрастні характери, протилежні погляди — борця і пристосуванця.

Так само, як Мотря у владі Носа, у владі Меншикова опиняється єдина благородна серед московських головорізів людина — полковник Скорін. Він не може спокійно дивитися на катування взятих у полон оборонців Батурина, але і висловити протесту не може — через військову субординацію і усвідомлення безперспективності цього кроку. Тому, коли йшлося про допит Мотрі, вирішив «просто поговорити»:

– Князю, це жінка! Пошануй її горе, доволі того знущання!
– Чого тобі, Петре Павловичу? Ти, мабуть, з глуздів збився. Пора отямитися. Причарувала тебе хахлячка? Офіцер, полковник! З потомственных дворян! (...)

- Князю! — пробував йому перебити Скорін.
- Проч мені з очей!

Отак закінчилася розмова «Європи — і по-європейськи вдягнутої Азії», після якої Скорін застрелився.

Сприймаючи усе це переплетення суперечностей, ми, читачі повісті «Батурина», маємо змогу усвідомити громадянську позицію Богдана Лепкого, сформулювати чи, якщо потрібно, скоригувати власне розуміння фактів трагічної української історії, а також належно оцінити порушені в ній морально-етичні проблеми сміливості і боягузтва, чесності і лицемірства, вірності і зради, які й сьогодні залишаються актуальними.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ковалев В. П. Выразительные средства художественной речи. К. : Радянська школа, 1985. 136 с.

2. Коваль А. П. — Практична стилістика сучасної української мови. К. : Вид-во Київського університету, 1967. 400 с.
3. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. Москва: Просвящение, 1972. 110 с.
4. Кочан І. М. — Лінгвістичний аналіз тексту. 2-е вид. — К. : Знання, 2008. 423 с.
5. Крупа М. П. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. Тернопіль: Підручники і посібники, 2005. 416 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. К. : ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
7. Wilkn A. O języku i stylu «Ogniem i mieczem» Henryka Sienkiewicza. Warszawa — Krakow: PWN, 1978. 168 с.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ КОМПАРАТИВНОГО ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ: Б. ЛЕПКИЙ И А. ПУШКИН

Наталия Грицак

кандидат филологических наук, доцент

**докторант кафедры методики преподавания зарубежной литературы
Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова**

ABSTRACT

The article deals with the information for literature comparative learning at higher school. The structure of the educational subject of the elective course for the students-philologists "Translation as literary reception" is characterized. It is argued the deductive expediency of introducing this course to the professional training of students-philologists with the aim of developing philological erudition, forming skills of the text comparative analyses, bringing up tolerance in the perception of foreign culture in its contrasting manifestations. It is revealed the practical experience of work connected with the comparative analysis of the translation and original texts based on B. Lepkyi's Ukrainian interpretations of O. Pushkin's poetry. Some aspects of translation as principle means of intercultural communication which draw together and enrich the culture of peoples are elucidated. The main problem of translation and the ways of overcoming them by the interpreter are analyzed in the work. The author draws her attention on the importance of the perpetuation of the writer's style in the translation and the dominance of aesthetic function of the fiction. The principle of the interpreting activity of the Ukrainian poet B. Lepkyi is explained in the article. The author of the article emphasizes that in spite of some distinctive features in the interpretation of the poetic themes and images Bohdan Lepkyi did his best in the reproduction of the inner world of lyrical character, his feelings, peculiarity of art form, emotional environment.

Key words: translation, ideostyle, borrowing, transliteration, word by word translation, transposition, adaptation

В статье представлены методические рекомендации компаративного изучения литературы в высшей школе. Охарактеризована структура учебной дисциплины по выбору «Перевод как литературная рецепция» для студентов-филологов. Определена цель учебного курса и основные задачи. Аргументирована дидактическая целесообразность использования этого курса в профессиональной подготовке студентов-филологов, суть которого заключается в развитии филологической эрудиции, формировании умений и навыков компаративного анализа текстов, воспитании толерантности в восприятии чужой культуры. Для примера использован практический опыт работы, связанный с анализом художественного перевода и оригинала. Рассмотрены некоторые аспекты художественного перевода как основного механизма межкультурной коммуникации, которая обогащает культуру народов. Проанализированы основные проблемы художественного перевода и способы их устранения. Обращено внимание на важность сохранения идиостиля автора в переводе. Раскрыты принципы переводческой деятельности украинского поэта Б. Лепкого.

Автор доказывает, несмотря на некоторые отличия в передаче поэтических мотивов и образов Богдан Лепкий воссоздает внутренний мир лирического героя, его чувства, специфику художественной формы, эмоциональной сферы.

Ключевые слова: художественный перевод, идиостиль, подражание, калька, дословный перевод, транспозиция, адаптация.

У статті подано методичні рекомендації компаративного вивчення літератури у вищій школі. Охарактеризовано структуру навчальної дисципліни за вибором для студентів-філологів «Переклад як літературна рецепція». Визначена мета навчального курсу, окреслені його основні завдання. Аргументована дидактична доцільність впровадження цього курсу у професійну підготовку студентів-філологів, який повинен розвивати філологічну ерудицію, сформувані уміння й навички компаративного аналізу текстів, виховувати толерантність у сприйнятті чужої культури у різних її проявах. Запропоновано практичний досвід роботи, пов'язаний із аналізом художнього перекладу і оригіналу на матеріалі українських перекладів Б. Лепкого поезії О. Пушкіна. Розглянуто деякі аспекти художнього перекладу як основного механізму міжкультурної комунікації, що зближує і збагачує культури народів. Проаналізовано основні проблеми художнього перекладу та способи їх подолання перекладачем. Звернено увагу на важливість збереження ідіостилу автора в перекладі та домінантність художньо-естетичної функції творів художньої літератури. Висвітлюється принцип перекладацької діяльності українського поета Б. Лепкого. Автор доводить, що попри деякі відмінності у трактуванні поетичних мотивів та образів Богдан Лепкий відтворює внутрішній світ ліричного героя, його почуттів, специфіку художньої форми, емоційної атмосфери.

Ключові слова: художній переклад, ідіостиль, запозичення, калькування, дослівний переклад, транспозиція, адаптація.

W artykule przedstawiono materiały do komparatystycznych studiów literatury w szkole wyższej. Została przedstawiona charakterystyka struktury nauczania dyscypliny fakultatywnej dla studentów-filologów „Tłumaczenie jako recepcja literacka”, w ramach której zdefiniowany został cel kursu, określono jego podstawowe zadania oraz omówiona dydaktyczna celowość wprowadzenia tego kursu do systemu zawodowego przygotowania studentów-filologów, ze względu na to, że musi on sprzyjać rozwojowi wiedzy filologicznej, kształtowaniu umiejętności komparatystycznej analizy tekstów, wychowaniu tolerancji postrzegania obcej kultury w jej różnych przejawach. Przedstawione zostało praktyczne doświadczenie związane z analizą przekładu artystycznego i oryginału na materiale ukraińskich tłumaczeń poezji A. Puszkina wykonanych przez B. Łepkiego. Autor udowadnia, że pomimo pewnych różnic w interpretacji poetyckich motywów i obrazów Bohdan Łepki odtwarza świat wewnętrzny bohatera lirycznego, jego uczucia, specyfikę artystycznej formy oraz aury emocjonalnej.

Słowa kluczowe: tłumaczenie artystyczne, idiosstyl, zapożyczanie, kalkowanie, przekład dosłowny, transpozycja, adaptacja.

В переводе надо дойти до непереводаемого,
ибо лишь тогда можно постичь
чужую нацию и чужой язык.

Иоганн Вольфганг Гете

Постановка проблемы. «Перевод как литературная рецепция» является дисциплиной по выбору и входит в вариативную часть профессионального цикла подготовки студентов-словесников факультета филологии и журналистики Тернопольского национального педагогического университета имени Владимира Гнатюка. Данный курс адресован студентам 3 курса, учебный план предусматривает 20 аудиторных часов. Цель учебного курса — формирование у студентов представления об основных положениях общей теории перевода, раскрытие особенностей художественного перевода, ознакомление с практическими трудностями и способами их преодоления, овладение практикой компаративного анализа оригинала и переводного художественного текста в единстве содержания, формы и образной системы последнего. Курс «Перевод как литературная рецепция» направлен на развитие филологической эрудиции и расширение общекультурного кругозора студентов, формирование толерантности в восприятии чужой культуры в ее различных проявлениях. В ходе достижения этой цели решаются задачи овладения основными знаниями теории перевода и формирования умений применять их на практике. Знание теории предполагает способность студента рассуждать об отличительных особенностях культур, об языковой культуре мира, о различиях в менталитете народов. Основные вопросы дисциплины «Перевод как литературная рецепция» — эквивалентность перевода, способы ее достижения с помощью лексических, грамматических и стилистических трансформаций; адекватность перевода; прагматика перевода; компрессия текста в процессе перевода и редактирование переведенного текста.

На практических занятиях студенты знакомятся с лучшими образцами переводов произведений художественной литературы с точки зрения переводческой (филологической) традиции, приобретают умения и навыки компаративного анализа оригинала и переводного художественного текста, устанавливают жанровостилистическую специфику художественного (литературного) перевода.

Цель статьи — рассмотреть особенности переводов Б. Лепкого стихотворений А. Пушкина.

На практических занятиях студенты руководствуются следующими правилами:

1. Идентифицировать жанр художественного произведения.
2. Изучить историю создания произведения (в нашем случае оригинала), раскрыть тему и идею произведения, понять авторскую позицию, значение художественного произведения в творческом наследии писателя.
3. Рассмотреть причины обращения переводчика к тексту.
4. Охарактеризовать образную систему оригинала и перевода.
5. Определить близость перевода и оригинала.
6. Определить место и роль переводного текста в национальной литературе, является ли перевод фактом родной литературы.

Изложение основного материала исследования. Предлагаем материалы по рассмотрению особенностей переводов Б. Лепкого стихотворений А. Пушкина.

Первый этап (подготовительный).

Студенты сообщают информацию о том, что к переводу стихотворений А.С. Пушкина «Телега жизни» и «Я пережил свои желанья» украинский поэт Б.С. Лепкий обратился в 1899–1900 гг. Такое внимание обусловлено чувством духовной близости Богдана Лепкого с Александром Пушкиным (именно в этот период), убеждением, что его мировосприятие перекликается с мировоззрением русского поэта. Так, возможно, возник интерес не только к сильному поэтическому голосу русского поэта-собрата, но и желание донести свою версию украинскому читателю. Изучая вопрос о психологической совместимости украинского и русского поэтов, мы попытались понять, по каким причинам великий поэт обращается к переводам творческого наследия другого, почему на перевод он тратит свои силы, энергию и, конечно, вдохновение.

Стихотворение «Телега жизни» (1823 г.) было одним из звеньев лирических размышлений А.С. Пушкина о развитии и изменении человека в связи с законами движения времени, о действии общих и неотвратимых законов жизни. Многие произведения этого времени возникли на основе сомнений в возможности существования другой, потусторонней силы — «Демон», «Люблю ваш сумрак неизвестный»; незавершенное стихотворение «Придет ужасный [час]... твои небесные очи», «Надеждой сладостной дыша...». Здесь поэт ставит ряд сложных философских проблем: смысл жизни, ее цель и значение, любовь и смерть. Но даже в этих стихотворениях чувствуется жизнеутверждающий пафос лирики А.С. Пушкина. Человек является центром внимания поэта, человек в его внутренней сущности, в его отношении к жизни и с его гуманностью, человечностью и благородством чувств. В его стихотворениях звучит красота мысли, красота жизни, красота чувства.

В своем творчестве А.С. Пушкин неоднократно обращается к дорожным мотивам: «Зимняя дорога», «Бесы», «Дорожные жалобы», «Телега жизни» и другие. Во всех этих стихотворениях конкретная дорога приобретает образ жизненного пути с ее печалью, горестями, трудностями, но одновременно радостями, надеждами, вдохновением, счастьем и любовью. Это метафорическое содержание наиболее открыто и прямо воплощено в стихотворении «Телега жизни». Уже название стихотворения символично: в читательском воображении предстает не конкретная (настоящая) дорога, а дорога жизни. Жизнь воплощается в крестьянскую телегу (противостоящую традиционным литературным «колесницам жизни»), вводится образ «седого времени», превращенного в лихого ямщика. Читатель почти видит (хотя о них ничего не говорится) лошадей, везущих телегу, слышит звон колокольчика.

Горькие раздумья о человеке, его отношении к жизни, мысли о необходимости переоценки мира, ноты усталости и равнодушия к жизни настойчиво звучат и в стихотворениях Богдана Лепкого. Свое душевное состояние поэт передает картинами природы: «... людина — це атом, «маленька безсила пилина», човен на голубих хвилях безконечного океану, її голос — це шум хвиль по гострому камінню, крик чайки над плесом...» [3, 17].

С точки зрения теории художественного перевода студенческой аудитории ставим следующие практические вопросы: сумел ли Б.С. Лепкий максимально полно и точно передать поэтический мир А.С. Пушкина, его специфику художественной формы, ритмомелодику, поэтические образы и мотивы, общую тональность и философское звучание стихотворения. И главное — сумел ли украинский поэт-переводчик «звести до спільного знаменника думки, погляди,

ідеї автора першотвору із власними та з поглядами тих людей, на яких націлений переклад»? [4, 289]. Аргументированные ответы студенты дают после проведенного анализа переводов.

Второй этап (приобретение умений и навыков компаративного анализа оригинала и переводного художественного текста).

Студенты читают стихотворение и его перевод.

А.С. Пушкин «Телега жизни»

1. Хоть тяжело под час в ней бремя,
2. Телега на ходу легка,
3. Ямщик лихой, седое время,
4. Везет, не слезет с облучка.

5. С утра садимся мы в телегу;
6. Мы рады голову сломать
7. И, презирая лень и негу,
8. Кричим: пошел!

- 9 Но в полдень нет уж той отваги;
10. Порястрясло нас; нам страшней
11. И кособоры и овраги;
12. Кричим: полегче, дуралей!

13. Катит по-прежнему телега;
14. Под вечер мы привыкли к ней
15. И дремля, едим до ночлега. —
16. А время гонит лошадей [6, 187].

Б.С. Лепкий «Віз життя»

1. Ранком ми до воза сіли,
2. На вигоду і на все
3. Забуваємо й без цілі
4. Гонимо лише : в'є та в'є!

5. У полудень – годі брате!
6. Нас болять усі кістки,
7. Треба трохи уважати
8. На вибої, на горбки.

9. А під вечір – і привикли.
10. Віз жене, дрижить земля,
11. Ми дримаємо і ідем,
12. А час коней поганя [5, 79].

Обращаем внимание студентов на то, что различие между оригиналом и переводной версией наблюдается, в первую очередь, в композиционном построении. Стихотворение «Телега жизни» А.С. Пушкина условно можно разделить на две части: первая часть — это первая строфа и шестнадцатая строка, вторая — соответственно вторая, третья строфы, а также тринадцатая, четырнадцатая и пятнадцатая строки. Такое деление основано на том, что первая строфа является своеобразным философским вступлением: «телегу» и «ямщика лихого» можно интерпретировать как современное понимание судьбы и рока человека. А.С. Пушкин отразил человеческое существование (это все последующие строки) в древних образах-символах: жизнь — путь, молодость — утро, зрелость — день, старость — вечер, смерть — ночь. Последняя строка стихотворения демонстрирует бессмысленное движение из небытия в небытие, свершающееся «само собой», независимо от воли человека: «А время гонит лошадей».

Далее со студентами обсуждаем теоретические вопросы: что такое «перевод», «подражание», «по мотивам», «из ...», «вольный перевод», «свободный перевод». Расставляем акценты, что украинский вариант представлен только последними тремя строфами, первую часть, по неизвестным нам причинам, Б.С. Лепкий не перевел, к тому же дал и соответствующее уточнение: «Із Пушкіна». Поэтому данное произведение не является переводом в прямом смысле слова, но не может быть без оговорок причислено и к оригинальному творчеству. Для обозначения таких случаев, как отмечает П.М. Топер в книге

«Перевод в системе сравнительного литературоведения», «есть множество определений: «подражание», «по мотивам», «из ...», «вольный перевод», «свободный перевод» и т.д.» [8, 30].

С целью понимания студентами специфики данного текста, используем работы Максима Рыльского. Так, в одной из них высказана мысль, которая, считаем, наиболее точно отражает отношение Б.С. Лепкого к переводу: «Важливо, щоб між автором оригіналу і перекладачем була внутрішня спорідненість, щоб перекладач не був ремісником, який перекладає все, що йому замовлять перекласти, щоб тут доконче був момент творчого вибору» [7, 295].

Подводим третьекурсников к предположению, что для украинского поэта принципиальным был вопрос именно о жизненных этапах человека, напрямую связанных с его желаниями и потребностями. Так, в юности человек нетерпелив и неосмотрителен; ни о чем глубоко не задумываясь, он гонит время, он торопит общественные перемены, рискуя «голову сломать». С годами приходит благоразумие, трезвая оценка жизни, истории. И, наконец, — смирение, усталость, покорность неумолимым законам, жажда покоя.

Таким образом, внесенные коррективы в украинский текст не послужили препятствием для передачи идейно-тематического содержания и общей тональности пушкинского стихотворения. В этом контексте нельзя не согласиться с мыслью Р. Зоривчак: «Адже переклад — це не пам'ятка минулого..., а живий витвір літератури, що з однієї культури переходить у творчо трансформованому вигляді в контексті іншої культури, вступаючи з ним у тісну взаємодію і, тим самим, продовжуючи своє життя в ньому» [2, 8].

Следующий этап работы — анализ особенностей языка произведения. Студенты рассуждают о том, что язык стихотворения «Телега жизни» — это живой язык со всеми приметамы бытовой разговорной речи: грубоватое слово «дуралей», просторечная идиома «голову сломать», лихое русское «пошел!», что, безусловно, еще более усиливает метафорический характер стихотворения. Проводим сравнительный анализ, в результате которого замечаем, что Б.С. Лепкий добавляет украинский колорит, например, «дуралей» заменяет на «брате»; «полегче, дуралей» — «годі, брате»; «телега» — «віз».

Предлагаем студентам творческое задание: попробовать передать художественные особенности языка оригинала языковыми средствами современного украинского языка. Безусловно, этот вид учебной деятельности вызывает у студентов одновременно и азарт, и страх, поскольку язык пребывает в постоянном развитии и поэтому довольно-таки сложно сохранить авторский «аромат» оригинала. Таким образом, наглядно демонстрируем студентам умение переводчика балансировать между стилем языка автора и языком перевода. Считаем, что подобная учебная игра со студентами развивает их творческий потенциал, стимулирует и активизирует учебную деятельность.

Описывая тонкие психологические зарисовки особенностей каждого возраста и те воззрения, деяния (радость жизни, полнота энергии, стремление к покою, лень, равнодушие), присущие человеку в определенный момент жизни, А.С. Пушкин закономерно употребляет большое количество глаголов: *везет, не слезет, садимся, сломать, кричим, пошел, порястрясло, катит, привыкли, едим, гонит*. Общее количество — 12. В украинской версии мы наблюдаем сохранение этой доминантной части речи, например: *сіли, забуваемо, гонимо, болять, уважати, привыкли, жене, дрижить, дримаємо, їдем, поганя*. Общее количество — 11.

Важно обратить внимание студентов еще на один аспект: образ лирического героя в стихотворении А.С. Пушкина является лицом отвлеченным и обобщенным. Свидетельством этого выступают личные местоимения, употребленные только во множественном числе: «*мы*», «*нас*», «*нам*». Для украинского поэта вопрос типизации и обобщения раздумий о человеческой жизни был первостепенным, поэтому он сохраняет множественную форму личного местоимения: «*ми*», «*нас*».

При сопоставлении оригинала и переводного текста внимание студентов специально акцентируем на фонетическом оформлении слов. Искусная звуковая организация этого стихотворения усиливает его выразительность, создает особую ясность и убедительность. Так, читатель, погружаясь в метафорическое описание дороги жизни, слышит звуки телеги: скрип и потрескивание колес, голос ямщика, песню колокольчика. удачное звуковое оформление у А.С. Пушкина выражено в выразительных, повторяющихся сонорных [р], [м] и глухого согласного [с], сочетающихся с гласными [а], [е], [и]. Например, «*Мы рады голову сломать*», «*Порястрясло нас; нам страшней*», «*Под вечер мы привыкли к ней // И дремля, едим до ночлега*». У Б.С. Лепкого звонкие согласные [в], [з], [д] гармонично перекликаются с заунывно-протяжными гласными [о] и [у]. Студенты сравнивают: «*Нас болять усі кістки*», «*Треба трохи уважати*», «*Віз жене, дрижить земля*». При этом последний пример, на наш взгляд, один из самых удачных во всем стихотворении, поскольку все предложение построено на игре со звуками: здесь представлены только звонкие согласные [в], [з], [д], [ж], сонорные [р] и [м] в соединении с гласными [і], [е], [я], которые максимально точно передают слуховое наполнение езды телеги.

В третьей строфе А.С. Пушкина дрожащий согласный [р] повторяется 7 раз, а в четвертой — 5 раз. В последней строфе А.С. Пушкина гласный [е] повторяется 12 раз. Соответственно, во второй строфе Б.С. Лепкого гласный звук [о] встречается 6 раз, а общее количество гласного [о] — 16. В первой строфе украинского текста согласный [в] используется 6 раз, а общее количество — 11.

Следует отметить также различие стихотворных размеров: ямб А.С. Пушкина в украиноязычном варианте Б.С. Лепкого переходит в хорей.

Третий этап (определение адекватности перевода).

Сравнительный анализ текстов демонстрирует, что украинская версия стихотворения «Телега жизни» с помощью звукового оформления слов максимально точно воспроизводит эмоциональный тон, создает характерное настроение и сохраняет мелодию оригинала. Внесенные коррективы Богдана Лепкого в украинский вариант пушкинского стихотворения «Телега жизни» осуществлены в русле общего понятия «переводческая концепция», которая значительно шире понятия «верный перевод» [1, 160].

Также студенты изучают перевод Б.С. Лепкого стихотворения «Я пережил свои желанья» (1821 г.) А.С. Пушкина.

*Я пережил свои желанья,
Я разлюбил свои мечты;
Остались им одни страданья,
Плоды сердечной пустоты.*

*Под бурями судьбы жестокой
Увял цветущий мой венец;
Живу печальный, одинокий,
И жду: придет ли мой конец?*

*Так, поздним хладом пораженный,
Как бури слышен зимний свист,
Один на ветке обнаженной
Трепещет запоздалый лист [6, 157].*

*Я пережив свої бажання
І мрії пережив свої,
Осталися одні страждання,
Одні в сердечній пустоті.*

*Від лютих бур лихої долі
Зів'яв цвітучий мій вінець
Самотній, переносу болі
І жду, коли прийде кінець.*

*Отак, в осінній зімній мряці,
Під бурі рев і вітру свист,
Однісенький на пустій гілляці
Тріпочется останній лист [5, 78].*

Это произведение было написано русским поэтом во время южной ссылки. Романтическое мироощущение А.С. Пушкина в те годы характеризуется двойственным пониманием своего «удаления» из Петербурга: бегство и изгнание. Эта элегия не является исключением, в ней доминирует интонация раздумья о смысле жизни, о судьбе человека, о его надеждах и мечтах. Сравнивая свою жизнь с недолговременной жизнью цветка, который «пораженный зимним, поздним хладом», поэт утверждает мысль о своем одиночестве «живу печальный, одинокий», «один на ветке обнаженной». Поэтому так трагически звучит вопрос: «придет ли мой конец?». Читатель хорошо понимает, что представленные мотивы и образы не являются литературной условностью, вымыслом, они соответствуют реальности, достоверны, обеспечены реальными событиями жизни поэта.

Данное стихотворение интересно своей оригинальной композицией. В поэзии А.С. Пушкина такой тип композиции встречается едва ли не впервые. Построение стихотворения основано на параллелизме, на тесной внутренней связи между фактами человеческой жизни и жизни природы. При этом тайны природного мира помогают раскрыть поэту человеческую тайну. Чувствуется исповедальный характер элегии, которая построена не столько на правде понятий и фактов, сколько на правде интонаций, выражающих общее настроение поэта.

Элегия открывается анафорой представленной личным местоимением «я»: «я пережил, я разлюбил». Именно первая строка задает тональность всему стихотворению — тональность личной боли, печали, грусти и переживания. Глаголы прошедшего времени не просто сообщают о прошедшем событии, они придают строфе безапелляционное звучание. Душа и сердце его опустели, ему нечего больше желать. Сердце должно жить воспоминаниями и прошедшими радостями. Закономерно звучат последующие строки: нет надежды на будущее, все ушло в бытие, настоящее — страданье. Обращаем внимание студентов на тот факт, что украинский поэт заменяет анафору повторяющимся дважды глаголом «пережив», в данном случае он берет на себя смысловую нагрузку. Кроме этого Б.С. Лепкий вводит в третью и четвертую строки слово «одні». Оно выполняет функцию передачи разочарования лирического героя.

Далее пытаемся со студентами раскрыть истинное значение строки «придет ли мой конец?». Задаем студентам вопрос: почему, рассуждая о пре-

вратностях судьбы, о печали и одиночестве, А.С. Пушкин ставит вопрос о своем будущем? Предполагаем, что этим высказыванием автор как бы сам себя испытывает (провоцирует): сможет ли он противостоять судьбе, царскому надзору, непониманию и осуждению со стороны царского правительства. Хватит ли у него сил «*глаголом жечь сердца людей*».

Анализируя образную систему оригинала и перевода, замечаем, что Б.С. Лепкий вносит некоторую трансформацию. Сравним: «*живу печальный, одинокий*» — «*самотній, переносу болі*»; «*и жду: придет ли мой конец?*» — «*і жду, коли прийде кінець*».

Практический опыт преподавания этого учебного курса показывает, что студенты, рассматривая данные поэтические образы, начинают дискутировать. Некоторые студенты категорически не согласны с изменениями в четвертой строке, аргументируя свою позицию потерей смыслового акцента оригинала, так как фраза «*і жду, коли прийде кінець*» означает смиренность и покорность судьбе. Лирический герой бездеятельно, даже можно сказать, равнодушно, ожидает свой конец. При этом задают вопрос: разве таким является герой А.С. Пушкина? Другие участники дискуссии отстаивают позицию свободы переводчика. Считаем, что такого рода обсуждения повышают активность студентов на практических занятиях, развивают способность самостоятельно мыслить.

Третья строфа органично связана с предыдущими двумя, она раскрывает сущность и тайну человеческой жизни в сравнении с жизнью листка поздней осенью. Парадоксально то, что осень для русского гения всегда отождествлялась с вдохновением, с творческими открытиями и успехами. В данном же стихотворении это пора времени года означает закат жизни человека, конец всем его желаниям и мечтам.

Важно то, что Б.С. Лепкий не стремится создать точную копию пушкинского стихотворения, поэтому в случаях не нахождения адекватной лексемы в словарном запасе украинского языка, он предлагает равноценные замены. Большинство студентов соглашались с тем, что украинский поэт очень удачно употребил в этой строфе прилагательное с ласкательно-уменьшительным суффиксом «однісенький» и глагол «тріпочется». Тем самым Б.С. Лепкий воссоздает пушкинские смысловые акценты, интонацию оригинала, настроение лирического героя, нюансы его чувств с помощью умелого подбора контекстуальных лексем. Акцентируем внимание студентов, что перевод построен по принципу выделения в тексте образа, являющегося носителем смыслового и эмоционального наполнения всей строки.

Интересно и то, что в переводе сохранена пушкинская звукопись. Фонетическое оформление слов тонко подчеркивает и отражает все настроение элегии. Читатель чувствует одиночество, печаль, страдание и грусть лирического героя, представляет мысленно картину бури, метели, свиста ветра и одиноко трепещущего листка на дереве. Такое удачное звуковое оформление выражено в заунывно-протяжных [о] и [у]. В первой строфе А.С. Пушкина звук [о] встречается 7 раз, во второй и третьей строфах соответственно 8 и 7 раз. Таким образом, общее количество — 22 раза. В переводе стихотворения на украинский язык также часто употребляется гласный [о]. В первой строфе — 6 раз, во второй и третьей 6 и 5 раз соответственно. Общее количество — 21 раз. Звук [у] в оригинале и переводе используется 8 раз. Эти гласные сочетаются с выразительными согласными [р] и [д].

В стихотворении А.С. Пушкина дрожащий согласный [р] встречается 9 раз, а у Б.С. Лепкого — 13 раз. При этом характерно то, что наиболее часто согласный [р] встречается в последней строфе. Например, у Б.С. Лепкого — 5 раз. Согласный [ð] в оригинале употребляется 13 раз, а в переводе — 10 раз. Автор перевода воссоздает для украинского читателя ритм и тональность оригинального текста.

Выводы исследования.

Практическая работа с художественным переводом развивает у студентов образное восприятие, расширяет абстрактное мышление. Студент выступает в роли поэта (многие из них сами пишут стихи!), тем самым усвершенствуют свое словесное мастерство. Вырабатываются умения и навыки отбора необходимых словесных эквивалентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы: Пер. со слов. — М.: Прогресс, 1979. — 320 с.
2. Зорівчак Реалія і переклад (на матеріалі англомовних перекладів української прози). — Л.: Вид-во при Львів.ун-ті, 1989. — 216 с.
3. Ільницький М.М. «Найпопулярніша постать на галицькому ґрунті...» // Лепкий Б.С. Твори: В 2 т. — К.: Дніпро, 1991. — С. 5–30.
4. Лановик М. Перекладознавчі проблеми компаративістики крізь призму літературознавчих теорій // Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник. — Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. — С. 272–309.
5. Лепкий Б.С. Твори: В 2-х т. — К.: Дніпро, 1991.— Т. 1. — 862 с.
6. Пушкин А.С. Избранное. — Ростов н/Д.: Феникс, 1999. — 512 с.
7. Рильський М. Зібрання творів: у 20-ти томах. — Т.16. — К., 1987. — 525 с.
8. Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. — М.: Наследие, 2000. — 254 с.

ОСТАННЄ СЛОВО БОГДАНА ЛЕПКОГО

Олександр Глотов
доктор філологічних наук,
професор НаУ „Острозька академія” (УКРАЇНА)

ABSTRACT

Аналіз статті Богдана Лепкого «Під пам'ятником Петра І», у якій письменник порівнює твори Олександра Пушкіна, Адама Міцкевича та Тараса Шевченка, пов'язані темою Петербургу та історичної ролі царя Петра.

Ключові слова: Богдан Лепкий, Олександр Пушкін, Адам Міцкевич, Тарас Шевченко, Петербург, Петро Перший, порівняльний аналіз.

Анализ статьи Богдана Лепкого «Под памятником Петра I», в которой писатель сравнивает произведения Александра Пушкина, Адама Мицкевича и Тараса Шевченко, связанные темой Петербурга и исторической роли царя Петра.

Ключевые слова: Богдан Лепкий, Александр Пушкин, Адам Мицкевич, Тарас Шевченко, Петербург, Петр Первый, сравнительный анализ.

Analysis of the article by Bogdan Lepky «Under the monument of Peter I», in which the writer compares the works of Alexander Pushkin, Adam Mickiewicz and Taras Shevchenko, related to the theme of St. Petersburg and the historical role of Tsar Peter

Keywords: Bohdan Lepky, Alexander Pushkin, Adam Mitskevich, Taras Shevchenko, Peterburg, Peter the First, comparative analysis

Analiza artykułu Bohdana Łepkogo „Pod pomnikiem Piotra I”, w którym autor porównuje twórczość Aleksandra Puszkina, Adama Mickiewicza i Tarasa Szewczenki, nawiązując do tematu Petersburga i historycznej roli cara Piotra.

Słowa kluczowe: Bohdan Łepki, Aleksander Puszkina, Adam Mickiewicz, Taras Szewczenko, Petersburg, Piotr Pierwszy, analiza porównawcza.

Життєписи Богдана Теодора Нестора Сильвестровича Лепкого¹, видатного письменника, чий доробок в українській літературі, як відомо, кількістю поступається лише невтомному Каменяреві, засвідчують, що він попри все був вельми плідним літературознавцем [*Б. Лепкий — автор літературознавчих досліджень «Василь Стефаник» (Львів, 1903), «Про житє великого поета Тараса Шевченка...» (Львів, 1911), «Маркіян Шашкевич: Характеристики українських письменників» (Коломия, 1912), «Про Шевченків „Кобзар“» (Львів, 1914),*

1 Білик Н. Богдан Лепкий. — Тернопіль: Джура, 2001. — 172 с.; Герасимов Г.П. Лепкий Богдан Сильвестрович // *Енциклопедія історії України: у 10 т. / Інститут історії України НАН України. — К.: Наук. думка, 2009. — Т.6. — С.123; Енциклопедія українознавства. — Львів, 1994; Ільницький М. М. Лепкий Богдан Сильвестрович // *Енциклопедія сучасної України: у 30 т. — К., 2003–2016; Мельничук Б. Лепкий Богдан Теодор-Нестор Сильвестрович // *Тернопільський енциклопедичний словник: у 4 т. — Тернопіль: Видавничо-поліграфічний комбінат «Збруч», 2005. — Т.2, С. 344-347; Погребенник Ф. Богдан Лепкий. — К.: Товариство «Знання», 1993. — 64 с.***

«Чим жива українська література?» (Відень, 1915), «Про життя і твори Тараса Шевченка» (Вецляр, 1918), «Незабутні» (Берлін, 1921), «Пушкін» (1939)]¹. І у цій іпостасі, як бачимо, Лепкий був перш за все українстом, істориком української літератури. Що набуло особливої ваги тоді, коли письменник опинився в еміграції, у Польщі, яка, набувши у 1918 році незалежність, прихопила по дорозі до неї кавалок «кресів», західноукраїнських земель. Зрештою, базова середня освіта Лепкого в польськомовних австро-угорських навчальних закладах була достатньою для того, щоби по закінченню філології Львівського університету працювати вчителем польської та німецької мов.

Але у культурній свідомості Польщі Богдан Лепкий залишився саме як «посол української культури в Польщі»². Тож нема нічого дивного у тому, що навіть тоді, коли літературознавчі міркування дослідника стосуються явищ якихось інших національних літератур, компаративістичний приціл Лепкого завжди має на увазі рідну українську пічку, від якої він і танцює.

Саме так сталося й з невеличкою, на дванадцять сторінок, статтею, розміщеною у XVII томі «Праць Польського товариства досліджень Східної Європи та Близького Сходу», який вийшов друком 1939 року. Головою того Товариства (*Polskie Towarzystwo dla Badań Europy Wschodniej i Bliskiego Wschodu*) був відомий у міжвоєнній Польщі літературознавець Вацлав Ледницький³, який народився й здобув освіту у дореволюційній ще Москві, тож саме тому очолював єдину у тодішній Польщі кафедру російської літератури в Ягеллонському університеті, де й видавалися згадані Праці.

Звертаю увагу на те, що стаття Богдана Лепкого «*Під пам'ятником Петру I*», яка у бібліографіях зазначена як «*Пушкін*», бо власне пушкінській темі, а саме — поемі «Мідний вершник» був присвячений увесь сімнадцятий том Праць, опублікована у 1939 році. Не можу сказати, яким саме місяцем збірка була підписана до друку, але у будь-якому випадку 1 вересня 1939 року Польща почала свій хресний шлях у Другій світовій війні. Тож вже наступного року редактор Вацлав Ледницький емігрує до нейтральної ще Бельгії, а професор Ягеллонського університету Богдан Лепкий після закриття закладу, спробувавши бодай якось вижити, не подолав історичної скрути й у віці 68 років помер через місяць після вторгнення німців на територію материкової України.

Тому можемо говорити, що так історично склалося: ці дванадцять сторінок стали останнім словом Богдана Лепкого. Далі — тиша... І вічність.

Стаття існує не тільки у самому сімнадцятому томі Праць Товариства, але й у вигляді копій в різних бібліотеках. Зокрема, мені вдалося здобути у Львівській національній науковій бібліотеці України імені В. Стефаника скановану копію відбитка з оригіналу збірника як «*Nadbitka z tomu XVII Prac Polskiego Towarzystwa dla badań Europy Wschodniej i Bliskiego Wschodu p. t. Puszkina 1837—1937, Kraków 1939*». Стаття написана для польського читача, тож — польською мовою.

Польська мова Богдана Лепкого вишукана й не завжди надається до буквального перекладу, бо дослідник продовжує бути поетом, який навіть за університетською кафедрою не цурається крилатого слова й летючої думки. Тому наперед кажу, що якогось усталеного українського відповідника цього тексту

1 https://uk.wikipedia.org/wiki/Лепкий_Богдан_Сильвестрович

2 Wojcieszuk-Kukielka, Izabela. Bohdan Łepki (1872-1941) jako ambasador ukraińskiej kultury w Polsce // *Wschodni Rocznik Humanistyczny*. Rocznik 2009, tom VI. S.325-333

3 https://pl.wikipedia.org/wiki/Wacław_Lednicki

мені знайти не вдалося, й усі евентуальні цитати з Лепкого — у моєму власному перекладі.

У тому самому томі, до речі, опублікована, мабуть, теж остання, бо автор помер у травні 1939 року, стаття славетного філолога Александра Брюкнера (*Aleksander Brückner*) «Пушкін, Міцкевич, Фальконе». Та маленька, на дві сторінки, стаття вражає рішучістю висловів. Зокрема, Брюкнер пише про те, що Пушкін, мовляв, ставився до Кондратія Рилєєва, поета-декабриста, повішеного царем Миколою I, радикально негативно й шкодував, що не «прибрав» його на якійсь дуелі. А наприкінці взагалі універсалізує усіх росіян, навіть найліберальніших, навіть революціонерів-декабристів, як таких, які неспроможні сказати правду про творіння Петрове — державу російську¹.

Підозрюю, що жодна культурологічна національна слов'янська школа новітнього часу не може оминати питання, хто у цьому контексті більш талановитий, більш стражденний, більш принциповий та більш патріотичний. Зокрема, у бермудському трикутнику «Пушкін-Міцкевич-Шевченко» гинуть без сліду кандидатські та докторські дисертації, монографії та газетні вигуки з приводу дня народження чи смерті когось з тої сакральної трійці. Автор цих рядків, наприклад, свого часу відгукнувся друкованим, на межі обценності, словом² щодо монографії Євгена Нахліка «Доля — Los — Судьба: Шевченко і польські та російські романтики»³. Що не завадило Євгену Казиміровичу успішно захистити з цього ж приводу докторську дисертацію.

У різні часи по-різному читач оцінює одного й того самого автора, це природно. 1384 пам'ятники Тарасові Шевченку по всьому світі — це світовий рекорд в категорії «Монументи, встановлені діячеві культури». Острозька академія увійшла до книги рекордів Гіннеса з приводу найдовшого безперервного читання шевченкового «Кобзаря» — 19 діб⁴. Проте у жодному світовому рейтингу поетів Тараса Григоровича, на жаль, немає.

Пушкін — «сонце російської поезії», «наше усе», «російська людина у її розвитку, у якому вона, може бути, з'явиться через двісті років». А що там з рейтингом? А та сама проблема: у перекладі Пушкін перетворюється на Байрона секунд-хенд.

Міцкевич зберіг польську культуру, польську мову, польську націю — коли польської держави не було і невідомо було, чи буде колись. Тому репутація Міцкевича (зрештою — і Юліуша Словацького, його молодшого сучасника) серед поляків була і є непохитною. Та знову ж — жодна з поем польського пророка не вийшла за межі суто національного патосу.

І Богдан Лепкий (так склалося) у своїй останній праці намагається вирішити, де саме «стрічаються лінії світогляду трьох найбільших поетів слов'янства» (цитата зі Вступної статті Максима Рильського до його перекладу «Пана Тадеуша» Адама Міцкевича).

Спершу — Пушкін. Бо збірка планувалася з приводу 100-річчя від дня смерті родоначальника російської літератури. По-польськи вдумливо два роки

1 [https://pl.wikisource.org/w/index.php?title=Plik%3APuszkina_Mickiewicza_Falconet_\(Brückner\).djvu&page=1](https://pl.wikisource.org/w/index.php?title=Plik%3APuszkina_Mickiewicza_Falconet_(Brückner).djvu&page=1)

2 Позвольте возмутиться// Глотов А. Филологические очерки. – Острог, 2015. – С.305-308.

3 Нахлік Є.К. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики/ Євген Нахлік. – Львів, 2003. – 568 с.

4 <http://www.oa.edu.ua/ua/top/ginnes>

збирали та редагували матеріал. Так от, з Пушкіним Лепкий явно не може дати собі раду. *«І польські і російські історики літератури по-різному розуміють ідею “Мідного вершника”», «не тільки ідеологія, але й фабула цього твору є такою дивною, можна сказати — «несамовитою», що з якоюсь однією уста-леною інтерпретацією погодитися не легко»* — нема, мовляв, нічого одно-значного, от такий він, Пушкін, загадковий їжачок, що ніхто не годен його розку-сити.

Більше того: *«У божевільному Євгенії не важко відкрити певні рефлексії психіки самого Пушкіна, його трагедію, його родову гордість і неповноцін-ність класу, до якого він належав, його національний патріотизм і вроджену революційність, його захват красою Петербургу і тривогу за майбутнє цієї царської столиці, коротше кажучи — ціле сплетіння суперечностей, яке по-требує гармонізації»*. Хвора держава, хворий герой, несамовитий поет. Що з них взяти? І чи вони винні у тому, що вони такі?

Боязка поступливість українця, який живе у Польщі, передчуваючи чер-гову битву народів, з якої невідомо хто і як вийде живим. А в цей час в материко-вій, радянській Україні, яка є уся залежною від монструозної Росії, виявляється, вшановують Шевченка (*«справжнє обличчя Шевченка починає щойно тепер з'являтися з-під нашарувань пилу, яким його вкрив суворий час і ще більш су-ворі читачі та прихильники поета, а отже зараз (додамо від себе), коли вже маємо науково опрацьовані тексти творів Шевченка і коли дослідження його життя і творчості посунулися значно вперед»*). А в цей час саме Радянський Союз (читай — Росія) намагається протистояти страшній фашистській загрозі, про яку краківському професору мало що відомо достеменно, але усім своїм життєвим досвідом професійного утікача та конформіста він знає, що чогось доброго очікувати годі. А зазіхати на Пушкіна, навіть у демократичній Польщі, це все одно, що написати клязу на Сталіна. Після цього жити будеш, як казав пізніше білоруський лідер, погано, але недовго.

Про Міцкевича Лепкому говорити було і простіше — й водночас неймо-вірно складно. Тому що виразник польського менталітету, історично перма-нентний ворог усього російського — Міцкевич не міг не бути союзним по духу українському дослідникові. Вони брати по крові. Але це знає українець. Поляк цього знати не хоче. У жодній з поем Міцкевича нема українців. Ніяких нема, ані добрих, ані поганих. А де він міг побачити українця? В Москві? На Литві? В Оде-сі? В Криму? А й навіть побачив би: чи для шляхтича є щось цікаве, додатне для літературного використання у житті пересічного «хлопа», мови якого він не розуміє, а історію якого він не знає?

Тому коли йдеться про скандально знамениту III частину поеми «Дзяди», яка в Радянському Союзі не видавалася, де Міцкевич знущається з історичних російських святинь, яка спонукала власне Пушкіна дати супернику-ляху гідну відповідь — поему «Мідний вершник», тоді Міцкевич для Лепкого друг, товариш і брат. *«Відчуття кривди, жаль, гнів та обурення вибухають у “Фрагменті” (Ustępie) щиро, відверто та з невгамовною силою, змінюючись та блискаючи усіма відтінками поетичної образності від піднесеного пафосу до гнівної іронії та сатири. Грандіозність Петрової столиці зовсім не приваблює Міцкевича»*.

Але не забуває український дослідник, що для Міцкевича Пушкін — друг. Хай навіть які б не були між ними непорозуміння, вони між собою завжди до-мовляться. Тому не може Лепкий второпати, чому *«на статую царя Петра (Міцкевич) дивиться інакше, аніж його друг Пушкін, хоча визнати треба, що у*

цьому випадку він є більш стриманий у словах, більше рахується з ними». Бо тому що Міцкевич — такий самий державник, як і Пушкін. Тільки він державник без держави, державник, який ще пам'ятає, що таке — «від моря до моря», що таке, коли мовою московських бояр була мова польська, а на престолі московському сидів польський ставленик. Будь-який письменник — син свого часу. Виразник духу народу, усього того, що є у цьому народі і доброго, і не надто.

Розповідь про Тараса Шевченка Лепкий починає зі слів: «Шевченко вмів добре по-російськи і по-польськи, знав також твори Міцкевич і Пушкіна». От цікаво, чи вмів бодай пару слів Міцкевич по-українськи? Або хоча б по-литовську? Бо ж «Litwa, ojczyzna moja». І чи знав щось з польської культури Пушкін, крім франкомовного у російському істеблішменті Міцкевича? Він у порівнянні з по-європейськи освіченим поляком виглядав саме так, як і описував: «Мы все учились понемногу чему-нибудь и как-нибудь».

І далі нічого іншого, аніж завжди твердила офіційна Шевченкіана, тобто — «великі російські друзі» поет Жуковський та художник Брюллов звільнили нещасного, але талановитого юнака. І став той Кобзарем. В атмосфері священної пам'яті про загиблого Пушкіна та його друга Міцкевича, аякже.

Правда, після подорожі в Україну Шевченко пише поему «Сон», де своє обурення висловлює повною мірою. Єдиний виняток знов чомусь становить пам'ятник Петру. «Шевченко ненавидів царя Петра I і Катерину II — розмірковує Лепкий. — Але він сам був художником високого рівня, тому вигляд прекрасного творіння Фальконе обеззброював його до певної стриманості у його описі, до певної художньої поміркованості». Стриманість. Поміркованість. Як і належить, правда?

Наприкінці Лепкий намагається таки вивести якийсь історично-літературний підсумок, знайти причину очевидних суперечностей. «Чи знав Шевченко перед написанням свого “Сну” III частину “Дзядів” разом з “Фрагментом” (“Ustępem”), які були заборонені в Росії, того ані підтвердити, ані заперечити не міг би — пише в фіналі дослідник. — А те, що подібність між тими творами існує — це очевидно. Подібність не тільки в окремих виразах та образах, але й у духовному підґрунті, в джерелах натхнення, з яких “Сон” та “Фрагмент” вийшли. Диктувало їх почуття кривди, яку заподіюють народам поетів й те святе обурення, якого укрити не могли. А те, що Шевченко дав цьому обуренню свій власний індивідуальний вираз, то не підлягає сумніву».

Звісно, Богдан Лепкий — гуманітарій. Ще й митець. Він добре відчуває, та не завжди адекватно свої відчуття описує. Будучи при цьому людиною, повною історичних та національних комплексів. Дорікнути його у цьому важко. Практично нема сенсу. Адже переважна більшість навіть сучасних мешканців Європи не спроможна зрозуміти, чому росіяни є такими, якими вони є, а не подібними до, наприклад, Чехова чи Льва Толстого. (Якби вони поспілкувалися з молодими Чеховим чи Толстим — боюся, думка про таємничу російську душу кардинально помінялася б).

Тому від Богдана Лепкого у цій короткій розвідці, де він намагається знайти точки дотику та відмінності між поляком, українцем та росіянином, годі чекати остаточної відповіді. Не впевнений, чи він взагалі ставив перед собою таке завдання. Адже для того, щоби наблизитися (не скажу — дати відповідь) до розуміння перебігу подій, треба спробувати встати на місце того, кого априорі вважаєш неправим. Це дуже складно, це вимагає насилля над самим собою.

Чому образився Пушкін на Міцкевича? Адже він закохався у талановитого поета, освіченого європейця, чесну й порядну людину. Саме таким він був в уяві Пушкіна, готового визнати навіть поетичну першість побратима. Поки той не зрадив, з точки зору Пушкіна, його країну. Міцкевич відповів невдячністю на любов. *«Он между нами жил, — з докором згадує Пушкін. — Он посещал беседы наши. С ним Делились мы и чистыми мечтами И песнями»*. Так-так. А про що, власне, були ці мрії. А звісно про що: *«Когда народы, распри позабыв, В великую семью соединятся»*. Ми вже знаємо цю «сім'ю», 70 років у ній прожили. Та Пушкін попереджає читача з перших рядків, що він особисто ніколи цього ляху віри не йняв. Бо Міцкевич жив *«среди племени ему чужого»*.

Добре, нехай це будуть особистісні чвари, поети — завжди суперники, чекати від них взаємної поваги чи дружби було б наївно. Але Пушкін не укриває своєї громадянської позиції. Богу дякувати — завжди був чесною людиною, цього не забрати. Тому й пише про конфлікт між Росією та спільнотою, яка колись звалася Польщею: *«Кто устоит в неравном споре: Кичливый лях, или верный росс?»*. Для Пушкіна питання взагалі нема.

Власне, з тої самої причини інший російський літературний класик, Вісаріон Бєлінський картав Тараса Шевченка, якого вже покарали, вже відправили у солдати. Бо цей малорос посмів бути невдячним добрим росіянам, які витягли його з кріпацтва, хоча й не мусили. А він підставив їх, брутально лаючи царя та царицю у своїй поемі. Адже Жуковський, який його врятував з неволі, не просто собі якийсь поет, він автор державного гімну Російської Імперії *«Боже, царя храни!»*, він вчитель майбутньої імператриці Олександри Федорівни та наставник майбутнього царя Олександра II Визволителя.

Звичайно, і Пушкін був на засланні. В селі Михайловському, де лишив після себе добру пам'ять у вигляді жвавих кучерявих хлопчиків та дівчаток. І Міцкевича покарали за революційну підпільну діяльність. Вислали до Москви та Криму. Без коментарів, як кажуть.

Лепкий намагався бути об'єктивним та толерантним, поступливим та ввічливим, інтелігентним та поміркованим. Справжнім українцем європейського походження. Сказати правду — і нікого не образити при цьому. *Sapienti sat*.

БОГДАН ЛЕПКИЙ У РЕЦЕПЦІЇ УЛАСА САМЧУКА

О. В. Васишин,
кандидат філологічних наук, доцент,
Р.О. Дубровський,
кандидат філологічних наук, старший викладач
Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Тараса
Шевченка (УКРАЇНА)

ABSTRACT

У статті зроблено спроби висвітлити мало вивчене на сьогодні питання рецепції Лепкого у творчій спадщині видатного українського письменника Уласа Самчука. Класика Б. Лепкого залишила помітний слід у творчому й духовному розвитку письменника та знайшла свій інтертекстуальний вияв у його творах.

Ключові слова: рецепція, дискурс, текст, мемуарна творчість, еміграція.

В статье сделаны попытки осветить мало изученный на сегодня вопрос рецепции Лепкого в творческом наследии выдающегося украинского писателя Уласа Самчука. Классика Лепкого оставила заметный след в творческом и духовном развитии писателя и нашла свое интертекстуальное выражение в его произведениях.

Ключевые слова: рецепция, дискурс, текст, мемуарная творчество, эмиграция.

W artykule dokonano próby naświetlenia mało znanej dziś kwestii recepcji Łepkiego w twórczej spuściźnie wybitnego ukraińskiego pisarza Ułasa Samczuka. Dorobek B. Лепкого pozostawił znaczący ślad w twórczym i duchowym rozwoju pisarza i znalazł swój wyraz intertekstualny w jego twórczości.

Słowa kluczowe: recepcja, dyskurs, tekst, kreatywność memuarystyczna, emigracja.

The article attempts to highlight the problem of the reception of Lepky in the creative heritage of outstanding Ukrainian writer U. Samchuk. Lepkyy's classics has made an outstanding impact upon the creative and spiritual development of writers and found its intertextual expression in his works.

Key words: reception, discourse, text, literary works, emigration.

Богдан Лепкий і Улас Самчук — видатні постаті у полікультурному просторі. Вони належать до тих видатних представників української літератури, твори яких ще довго залишаться знаковою подією політичного, культурного та мистецького життя. Про літературно-критичну діяльність Уласа Самчука найґрунтовніше написав професор Мойсей Гон (Рівне), зусиллями якого вперше в Україні видано збірник літературно-критичних статей, доповідей, інтерв'ю Уласа Самчука, що дає можливість пізнати ще одну яскраву грань його різнобічного таланту.

Про значення Лепкого у творчому зростанні Уласа Самчука наголошують у літературознавчих дослідженнях Г. Чернихівський, О. Веретюк, І. Руснак, Марія Білоус-Герасевич та ін.

Улас Самчук не створив об'ємних праць з історико-літературних проблем, але його статті, виступи, доповіді, рецензії, інтерв'ю, есе, листи уможливають повніше й глибше осмислити постаті не тільки відомих українських письменників (як в діаспорі, так і на материковій Україні), а й всесвітньо відомих майстрів художнього слова.

Мета даної статті — з'ясувати вплив на художню свідомість У. Самчука духовного потенціалу славетного Лепкого.

Прискіпливий дослідник неминуче зверне увагу на той факт, що прагнення стати європейцем в широкому значенні цього слова якраз і характерне для осмислення творчих доль обох українських письменників. На думку О. Веретюк, саме Польща свого часу прийняла цього «мирного посланця» українського народу в еміграції. Адже «Лепкий у цей складний час у взаємовідносинах поляків і українців підпорядковує свою педагогічну, громадську й творчу діяльність суспільно-політичним завданням — ліквідації ворожого ставлення один до одного. Методи Лепкого у цій роботі: популяризація української літератури в Польщі, а польської — в Україні, елементи наголошення у письменницькій науковій творчості на тих моментах історії, коли взаємовідносини між народами служили на благо обидвох» [1, с.100-101].

За яких обставин відбулося перше знайомство Уласа Самчука з Богданом Лепким, дізнаємося із спогадів «На білому коні»: «У Кракові перебували двоє старих ветеранів нашої, вже класичної літератури — Катря Гриневичева і Богдан Лепкий. Це не емігранти і не люди кон'юнктури, як ми, це старі законні громадяни цього древнього міста Ягеллонів. Відвідати їх було для мене особливою процедурою. Я, хоча на генерацію від них молодший, що належав до того покоління людей і письменників, для яких старші люди мали вартість не лише як люди творчості, але й певної родової, традиційної чи історичної сили і приваби» [2, с. 34]. У цій частині нотатків він свідомо зізнається, що Богдана Лепкого, як і Катрю Гриневичеву «шанував за їх непосредній з'язок з епохою Івана Франка, за їх труд чесний, за їх шляхетну поставу і взагалі за їх духовну силу великого засягу» [2, с. 34].

В якій мірі готувався Улас Самчук до першої зустрічі, засвідчують його справді «барвисті, радісні, оптимістичні» враження про К. Гриневичеву, чого не можна сказати і ще про одну візиту у автора монументальної трилогії «Мазепа» та коротенького вірша «Чуєш, брате мій», що під його слова і мелодію за празьких часів ми проводили всіх наших друзів на вічний спокій, що був нашим похоронним маршем» [2, с. 34].

У цій частині його суджень помітне вже глибоке студіювання Самчуком творів, «насичених лірикою, смутком, тугою, щирістю і патріотизмом». Навіть у тих коротких і доволі лаконічних штрихах вчувається Самчукове захоплення цією непересічною творчою особистістю: «Богдан Лепкий, Професор (написано з великої літери не випадково. — О. В., Р. Д.), поет, письменник, вчений, посол, промовець. Аристократ виглядом і душею. Останній могікан людей цього роду культури, стилю і форми» [2, с. 35].

Далі автор деталізує побутові деталі краківського помешкання Лепкого, акцентуючи на тому, що воно було не тільки «завалене книгами», але й різними антикварними речами. І тут вже робить своєрідне плавне порівняння: «Контраст до пані Катрі: ніякого захоплення, ніякої патетики. Тихий, повільний, спокійний. До всього — хворий на шлунок. При моєму вході він лежав на канапі, я просив його не вставати, але він встав.

— Радий вас бачити, бо я про Вас багато чув... А ось, видите — хворію. Перепрошую за непорядок! — сказав він на привітання» [2, с. 35].

Автор «Волині» вибачився за те що потурбував, але вже дуже хотілося йому «пізнати і бачити» цього достойника. І Самчук далі додає: «Він це розуміє, бо сам був колись цікавий. Це вже теперішня молодь не вважає нас, старих, за щось вартісне, казав він. Мені було ніяково затриматися, і тому моя візита не тривала довго. Він мав утомлений вигляд, і йому, видно, було тяжко говорити... На прощання він дякував за відвідини, просив ще заходити і знову вибачався, що так спалося. Я побажав йому видужання і пішов. Приємно, що міг за життя бачити цю людину. Тоді ще не думалося, що це буде востаннє, бо трохи пізніше, цього самого року, прийшла сумна звістка, що цього шляхетного поета не стало між живими» [2, с. 36]. Ця коротка літературна силуетка наочно увиразнює не тільки деталі й штрихи першої й останньої зустрічі двох великих українців, й свідчить про обопільний інтерес один до одного як посередників полікультурного простору. Топос Кракова для української культурно-політичної незалежної еліти виявився суттєвим і визначальним: «У той час можна було говорити не лише про Краків польський, — згадує Самчук. — Тут перебувала добра половина українського Львова, плюс порядна частина Праги, Берліну, Варшави і багатьох інших провінцій нашої безмежної емігрантської держави» [3, с. 35].

На превеликий жаль, упродовж багатьох тисячоліть імена Б.Лепкого та У.Самчука замовчувались в Радянській Україні, а їхні твори були вилучені з літературного процесу. І тільки завдяки виданій і збереженій у діаспорі книзі мемуарів «На білому коні» можна дізнатися про зустріч цих велетнів української літератури.

За слушним зауваженням Оксани Веретюк, «мирний посланець» українського народу в Польщі, Лепкий у цей складний у взаємовідносинах поляків та українців період підпорядковує свою педагогічну, громадську і творчу діяльність суспільно-політичним завданням — ліквідації ворожого ставлення народів один до одного» [5, с. 37].

Оскільки Краків став на той час центром національно-визвольного руху, то українська культурно-політична незалежницька еліта, до якої належали Б. Лепкий, К. Гриневичева, Р. Купчинський, О. Штуль та ін., максимально використовувала можливості Українського видавництва, друкуючи на сторінках різних видань свої твори. Тож поява у них творів як У. Самчука, так і Б. Лепкого уможливила факт їхнього творчого зростання та поступу.

У своїй статті «Про прозу взагалі і прозу зокрема (До проблеми нашої літературної прози)» Улас Самчук, на думку Романа Гром'яка, доволі фахово підійшов до аналізу української прози, називаючи серед двадцяти українських прозаїків також ім'я Богдана Лепкого. Напевно, немає твору в У. Самчука, в якому б він не звертався до проблеми історичної пам'яті, маючи за приклад найкращі зразки художнього переосмислення історичного минулого — твори Б. Лепкого («Мазепа»: «Мотря», «Не вбивай», «Батурин», «Полтава»; «Крутіж»). Така оцінка була спричинена тим, що ще у молоді літа він майже повністю перечитав українську класику, не минаючи і Б. Лепкого. У мемуарах «Планета Ді-Пі» уже вдруге згадує У. Самчук цього «мирного посланця» в сумну й прикру хвилину відходу в потойбіччя «видатної письменниці Катрі Гриневичевої», ставлячи її в один ряд із видатними письменниками І. Франком, В. Стефаником та Б. Лепким [3, с. 264].

Улас Самчук та Богдан Лепкий — уродженці Тернопільщини. Уже цей факт дає підстави твердити про пасіонарність наших теренів, на яких зросло не одне покоління творчих особистостей, які брали за повчальний приклад само-відданого служіння слову саме ці знакові постаті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Веретюк О. Українське літературне життя у міжвоєнній Польщі (Видання. Постаті. Українсько-польські літературні контакти): навчальний посібник. — Тернопіль: 2-е вид, 2001. — С.100-101.
2. Самчук У. На білому коні. На коні вороному: Спомини і враження : У двох частинах. — Острог — Луцьк : Вид-во НаУОА, ПВД «Твердиня», 2007. — 424 с.
3. Самчук У. Плянета Ді-Пі : Нотатки й листи / Улас Самчук. — Вінніпег, 1979. — 355 с.
4. Самчук У. Роздуми про літературу. Збірник літературно-критичних статей / У. Самчук ; [упор., примітки, післямова М. Я. Гона]. — Рівне, 2005. — 103 с.
5. Weretiuk O. Kwestia rodowodu we współczesnej powieści ukraińskiej i polskiej (na przykładzie wybranych powieści) / O. Weretiuk // Przegląd humaniś styczny. — 2002. — № 3. — S. 35-40.

ФОЛЬКЛОРНІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ ВОЄННИХ ПОЕЗІЙ Б. ЛЕПКОГО (З ІСТОРІЇ НАРОДНОГО ЖИТТЯ ПІСЕНЬ «ЩО ТО ЗА ГРИМ, ОСІННІЙ ГРИМ», «ЧИ ТО БУРЯ, ЧИ ТО ГРИМ»)

Оксана Кузьменко

**кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник,
старший науковий співробітник Відділу фольклористики,
Інститут народознавства НАН України (УКРАЇНА)**

ABSTRACT

The article is dedicated to the story of two songs with the lyrics by Bohdan Lepkyi which got popularized during WWI and the period between WWI and WWII. The author of the article specifies and completes the dating, the generic and thematic attribution of the texts, broadens the corpus of its popular variants. Based on the textual analysis, the scholar concludes about the state and perspectives of folklorizing processes taking place in all authored war songs.

Key words: Bohdan Lepkyi, poetry, refilemen songs, folklorism, folklorization, motif, image, folklore concept.

У статті розглядається історія двох пісень на слова Богдана Лепкого, які були спопуляризовані у час Першої світової війни та міжвоєнний період. Зроблено уточнення та доповнення щодо датування, жанрово-тематичної атрибуції текстів, розширено корпус народних варіантів. На основі текстологічного аналізу зроблено висновки про стан і перспективи фольклоризаційних процесів над авторськими піснями на воєнну тематику.

Ключові слова: Б. Лепкий, поезія, стрілецькі пісні, фольклоризм, фольклоризація, мотив, образ, фольклорний концепт.

W artykule rozpatruje się historia dwóch piosenek do słów Bohdana Łepkiego, które zostały spopularyzowane w czasach pierwszej wojny światowej i w okresie międzywojennym. W pracy zostały dokonane doprecyzowania i uzupełnienia dotyczące datowania, tematyczno-gatunkowej atrybucji tekstów, poszerzono korpus wariantów ludowych. Na podstawie analizy tekstologicznej wyciągnięte zostały wnioski dotyczące stanu i perspektyw folklorystycznych procesów zachodzących z piosenkami autorskimi o tematyce wojskowej.

Słowa kluczowe: B.Łepki, poezja, piosenki strzeleckie, folklorystyka, folklorystyka, motyw, obraz, koncept folklorystyczny.

Богдан Лепкий — видатна і багатогранна постать в історії української культури зламів XIX — XX століть, і зокрема у такій значимій її ділянці як усна народнопісенна творчість періоду двох світових війн. За справедливим визначенням багатьох поважних дослідників творчої спадщини Б. Лепкого (М. Сивіцького, З. Кузеля, В. Лева, Ф. Погребенника, М. Ільницького, В. Качкана, В. Погребенника, О. Веретюк, Н. Білик та ін.), він належить до когорти речників національно-самостійницьких ідеалів, для яких колективний світогляд та свідомість були невіддільні від потреби великої ідеї побудови держави України, [6, с. 113;

2, с. 48]. Богдана Лепкого сміло можна назвати батьком стрілецьких бардів, тим паче що його молодшим братом був один з найбільш відомих піснярів — Левко Лепкий, творчість якого «дихала ліризмом, традиційною українською розчуленістю» [12, с. 226].

У нашій студії ми зупинимося тільки на двох текстах Б. Лепкого з часу війни, які стали найбільш відомими у період Другої світової війни. Важливість їх аналізу посилює факт того, що деякі із сучасників поета піддали ці тексти нещадній критиці, звинувативши автора у тому, що вони представляють «неглибоку і прикру декламацію», яка є наслідком «псевдопатріотичного чаду» [4, с. ХХХІІ]. Зваживши на *актуальність* досліджень усної народної творчості, присвяченої героїзму національно-визвольних змагань та трагізму двох світових війн ХХ ст., ставимо перед собою *мету* — дати якомога повні дані з історіографії двох патріотичних пісень на слова Б. Лепкого, здійснити структурно-семантичний аналіз поетики авторського тексту та народних варіантів, зваживши на особливості їх фольклоризму та чинники фольклоризації. *Головним завданням* вважаємо виявлення концептуальних образів та фольклорних мотивів (війна, кров, героїчна смерть, «сонне військо»), на основі яких сформувалися патерни пісенних новотворів героїчного повстанського чину.

В окулярі нашого огляду два вірша «Чи то буря, чи то грім» та «Що то за грім», які позначені тією неприхованою внутрішньою напругою і драматизмом, яка дозволила їм невдовзі стати народними піснями. Тим паче, що сам автор намагався говорити голосом народу, стверджуючи у спогадах, «що «у воєнних віршах часто-густо не говорю я, як одиниця, а хочу передати почування, коли не загалу, так тих гуртів, серед яких я жив і працював» [19, с. 392]. Відтак ці твори вже від самої ідеї їх створення мали багато передумов для того, щоб увійти у репертуар українських військових формувань модерної доби, починаючи від Легіону УСС, стрілецтва УГА, і закінчуючи середовищем бійців та симпатиків Української Повстанської Армії (УПА).

Отож, поезія «**Чи то буря, чи то грім**» спершу постала як січова пісня під назвою «Гей, позір!». Вона була надрукована за кілька років до війни у народному календарі «Запорожець» (Коломия, 1912, с. 119), який був важливим органом цілої мережі українських спортивно-протипожежних товариств «Січ», організатором якого був знаний в Галичині адвокат, громадсько-політичний діяч Кирило Трильовський (1864–1941) [16, с. 46-47]. У тексті вірша використано давній фольклорний мотив «пошуку долі», що типовий для творчості Б. Лепкого, зокрема у поезії, в якій він нерідко вдавався до романтизації народнопісенного мотиву втраченої долі [28, с. 12]. Архетипний змістовий елемент пари «людина = доля» у народній свідомості слов'ян й фольклорній творчості виражається через пасивну та активну форми як (не)можливості зміни накресленого божественним знаменням шляху [8; 17]. У творі Б. Лепкого задіяна друга фольклорна інтенція «людина = творець долі», що виявляється через намір використати свій щасливий випадок. Зміна семантичного навантаження фольклорного концепту «доля» дістає політично марковане спрямування у мотиві «український народ вирушає у похід за кращою долею»:

То двигнувся в похід
Український народ,
Щоб здобути собі лучшу долю,
Най ревуть боруни,

Та най б'ють перуни,
Він як повінь розплеться по полю... [30, с. 103].

Первинно маршовий стиль вірша посприяв тому, що текст набув актуальності у час Великої війни (1914–1918), яку більшість поневолених народів імперій розглядали шансом до здобуття незалежності й майбутнього проголошення державності. Очевидно саме тоді, у перший рік світової бійні, Б. Лепкий робить модифіковану та доповнену редакцію, в якій картина війни, за справедливим спостереженням В. Погребенника, змальована звуковими образами. Відтак під назвою «Серпень 1914 р.» поезія з'являється друком на сторінках червеного випуску «Вістника Союзу визволення України» за 1915 р. Прикметно, що це був саме той час, коли українські січові стрільці вели успішні бойові дії на Бережанщині, на березі річки Гнила Липа.

За авторським коментарем, переробка призначалася для вечорниць Січової сотні у Відні, яка входила до «Збірної станиці УСС» [19, с. 392]. Цей стрілецький осередок, завданням якого було збирати і відсилати вилікуваних бійців назад в Галичину до Коша УСС, за оцінками самих стрільців, проводив дуже широку культурно-освітню роботу серед жовнірів-українців у глибокому австрійському тилу [7, с. 127]. «Стрілецьку» редакцію виконували, ймовірно, на мелодію «січової» пісні, яка, до слова також була передрукована у «Січовому співанику» в діаспорі (Нью-Йорк, 1916, с. 66). Дopusкаємо й таке, що переробку знали зовсім небагато стрільців, оскільки серед збірок повоєнного часу ми не знайшли жодної іншої публікації, окрім лугового пісенника «Запорожець» (1923), за редакцією Миколи Матіїва-Мельника, де текст подано із нотами [10, с. 64-65]. Позаяк категорично стверджувати, що січові стрільці взагалі не знали цієї пісні, не беремося, оскільки тоді немотивовано видається поява фольклоризованих варіантів у репертуарі учасників міжвоєнного націоналістичного руху [6, с. 181] та стрільців УПА [21, с. 42-43].

Укоренившись у народному середовищі, ця маршового типу пісня набула нового статусу і форми. Змінився не тільки ритмо-метричний малюнок строфи (у Лепкого — 6-ти рядкова, а у варіантах наближена до народнопісенного типу — 4-и рядкова), але й змістова складова першотвору. Наприклад, очевидним є семантико-синтаксичне шліфування індивідуально-авторського стилю вірша за рахунок спрощення зачину, заміни авторських неологізмів («Чи то буря, чи то грім,/ Чи гуде хмаролім» → «Чи то бур'я, чи то грім, *чи то в горах грає грім*» (Опілля), «Чи то бур'я, чи то грім, *що у хмарі гуде він*» (Західне Полісся) [30, с. 105-106], діалектних та архаїчних слів («в постелі» → *у ліжку*, «в полі» → *в бою*). У народних варіантах спостерігаємо також посилення фольклорного стилю через уведення типових для народної ліро-епіки формульних фраз («не один з нас» замість «дехто з нас») та образних слів, зокрема постійних епітетів емотивного значення («хвилина *грізна*» → *важка, страшна*). Найбільш важливою вважаємо зміну вектора епічної дистанції, посилення суб'єктності ліричного героя, увиразнення мотиву жертвовної кривавої смерті через розуміння її як колективного чину. Це помітно у трансформації займенникових форм, які з неозначено-особових («дехто») та одинини переходять у форми означено-особові («кожен», «ти») і переважно множинних предикатів («вмирають», «вмираєм»). Порівняймо:

У Лепкого:
Бо настав такий час,
Що *умре дехто з нас*,

Не в постелі, а в полі, у крові,
І в хвилину грізну
Спом'яне вітчину,
Бо для неї вмирав він з любові.

У фольклоризованих варіантах:

Бо настав такий час, *що умре **кождий** з нас*
Не у ліжку, а в бою у крові.
І в хвилину *важку спом'янеш Вітчину*,
Бо за неї *вмираєм* з любові.
(с. Володимирці, Опілля) [30, с. 105];

Бо настав такий час, *що потрібен **кождий** з нас*
Уставай, бо велика потреба!
Бо настав такий час, *що загине **кожен** з нас*,
Україну закрасивши кров'ю.
(с. Илем'я, Гуцульщина) [11, с. 31];

Бо настав такий час, ***не один** помре з нас*,
Не у ліжку, а в славі, в бою.
І в годину *тяжку* спом'янемо Вітчизну,
Що за нею *вмирають* з любов'ю.
(с. Кримно, Західне Полісся) [30, с. 106].

У 1998 р. на Тернопільщині нам вдалося записати від чоловічого гурту с. Кут Гусятинського р-ну цікавий контамінований варіант. Перша частина походить з вірша Лепкого, а за твердженням заспівувача — Зиновія Чачковського, 1952 р. нар., — ще з-перед повстанського часу, тоді як другу частину він «приніс сюди з с. Малі Борки». Проілюструємо текст повністю, оскільки він показує оригінальний вид композиційного нарощення, що побудований за принципом обрядових текстів «питання — відповідь» та алюзійних образів часу (у Лепкого «і в годину грізну / спом'яне вітчизну» → у версії «і в годину важку дорогу вітчизну / і в пожарах і в крові втопили» [9, с. 52]):

1. ***Чи то буря, чи то грім, що реве хмаролім,
Що земля на сто миль грає грімко?***
Від Кубань аж до гір чути голос: «Позір!»
В ряд ставай, щоб не було запізно!

2. *В ряд ставай, готовись, ні на що не дивись —
Чи до пекла підеш, чи до неба,
Кидай неньку стару, кидай любку свою,
Бо настала велика потреба.*

3. *Бо настав такий час, що умре **кожен** з нас*
Не у ліжку, а в полі у бою.
В цю годину *страшну спом'янеш Вітчизну*,
Бо для неї *тре вмерти* з любов'ю.

4. То не грім заgrimів, то не дзвін задзвенів,

Не столітні дуби затріщали,
То *лихі вороги* на наш край дорогий,
Мов голодні вовки набігали.

5. Не кидають квіток під їх кований крок,
І вінків не сплітають дівчата,
Бо їх батько — то ліс, а їх мати — то ніч,
Україна — то їх рідна хата.

6. Що за військо іде, що за пісня лине,
Що за прапор на вітрі лопоче,
То повстанці-орли попід гаєм пішли,
То їх пісня нам серце лоскоче.

7. Десь далеко рідня виглядає щодня,
І дівчина чекає русява,
Їм дорожчий той дім, що потрібен усім, —
Самостійна соборна держава.
(с. Кут, Західне Поділля) [30, с. 108].

Невдовзі повстанська версія літературного за походженням твору, добре знана також на Надсянні, Поліссі [22, с. 9-10], стала широко відомою «табірною» піснею, яка побутувала у репертуарі в'язнів сталінських катівень. Популярність її можемо пояснити тим особливим настроєм непідробного оптимістичного звучання ідеї свободи (в образі розірваних кайдан) та самостійництва, що виражено через мотив «військо (повстанців) іде з піснею» та в символічному навантаженні образу героя-захисника, якого порівнювано з орлом. У більшості фольклоризованих варіантів спостерігаємо скорочення четвертого авторського куплету, де озвучена інвектива на ворога-тирана («На тиранів підем гураганом!»). Відтак у канву народних текстів уводяться нові рядки, в яких фігурує суто фольклорний персонаж — «лихий ворог», інколи у найбільш поширених та емоційно заряджених негативними конотаціями варіантах ворога-злодія і ворога-ката. У повстанській піснетворчості згаданий типовий суб'єкт дії традиційно увиразнений означенням «червоний», або ж переданий з допомогою метафоричного порівняння («московські вовки») чи низкою інвективних звертань:

1. Чи то грім заgrimів, чи то вітер зашумів,
Що столітні дуби затріщали,
То *московські вовки* на наш край дорогий,
Мов той вихор на степ налітали.

....

6. Ой ти, *враже, тікай*, покидай наш рідний край,
Бо господар до хати вертає,
Ой ти темная ніч, пробудись чим скоріш,
На Вкраїні хай сонечко засяє.
(с. Оселя, Надсяння) [30, с. 109];

Ти, *злodyго*, держись, *утікай*, бержись,
Бо господар додому вертає!

А ти темная ніч, пропади чим скоріш
На Україні хай сонце засяє!
(с. Кимир, Опілля) [8, с. 52].

Діахронний спектр власних польових записів, зроблених упродовж 1992–2015-х років на Жидачівщині (Львівщина), Снятинщині (Івано-Франківщина), Гусятинщині (Тернопільщина), та аналіз матеріалів інших фольклористів (З. Бервецького, Г. Дем'яна, З. Лавришина, Є. Луня, М. Пазяка, В. Подуфалого, О. Правдюка), дозволяє говорити про сформовану стійку традицію виконання варіантів та версій пісні у селянському середовищі. Але фактом є те, що фольклоризовані варіанти «стрілецької» редакції побутують переважно у колі людей старшого покоління [29, с. 28; 21, с. 123-124; 8, с. 52].

Мотив долі як волі, і суспільної й особистісної, є головним у другій пісні на слова Б. Лепкого. В її основі інтонаційно увиразнений вірш «**Що то за грім?**», який має вже інше ідейно-тематичне спрямування, де «самозаглибленість ліричних роздумів витіснилась публіцистичними інтонаціями від імені народу» [3, с. 47]. Зміст його проинятий тим болючим драматизмом, що граничить з трагізмом, викликаним невинною і передчасною смертю. У поезії Лепкого її уособлюють численні жертви, покладені на вівтар пожарища війни, яка майстерно змальована через порівняння-гіперболізацію «паде народ, як з дуба лист». Текст уперше з'явився в другий рік війни в авторській збірці поезій «Тим, що полягли 1914–1915» (Відень, 1916) [20, с. 5]. Достеменно невідомо чия мелодія твору. Краєзнавець В. Подуфалий послідовно подає, що вона «народна» [18, с. 30]. Судячи з першої публікації нот у збірці Філарета Колесси «Воєнні квартети на мужеський хор, присвячені Українським січовим стрільцям» (Відень, 1916, ч. 2), можемо вважати, що вона належить знаному фольклористові. Адже, відомо, що ще у студентські часи Ф. Колесса записував народні мелодії від Б. Лепкого, а під час війни так само, як і він, перебував у Відні [5, с. 245-248]. Фольклоризовані варіанти, що поширені на Покутті, Надсянні, Західному Поділлі, переважно мають змінений однотипний зачин «Що то за грім, *осінній грім?*» → «Що то за грім, *пекельний грім*», де образна домінанта пекла є алюзією біблійної символіки, що є типово фольклорною матрицею сприйняття війни.

Пісня на слова Б. Лепкого, де образ залитого і розтерзаного у крові рідного дому, швидко стала відомою у час Першої світової війни у середовищі українських січових стрільців, які болісно переживали втрати бойових товаришів, отого свідомого свого патріотичного пориву юного цвіту українства. Очевидно тогочасна поширеність пісні дозволила включити її у просвітянський збірник пісень «Наша дума», третє видання якого вийшло у Львові у 1918 р. [24, с. 95-96]. Пізніше у 1939 р. уривок з тексту пісні був включений у прикінцеву частину п'єси В. Ковальчука та Ю. Шкрумеляка «Стрілецька слава в піснях» [13, с. 33-34], що через театральні гуртки міжвоєнного періоду, що діяли під егідою товариства «Просвіта», могла поширюватися й у позастрілецьке середовище. Відтак маємо відомості про те, що вже у час Другої світової війни, цю пісню співала молодь на Тернопільщині. Скажімо, відомий запис 1944 р. оригінальної пісні «Гаряча кров, гаряча кров», який зробив С. Стельмащук на Чортківщині, де третя останній куплет — видозмінена строфа із вірша Лепкого:

Спіть, хлопці, спіть,
Про волю *тихо* сніть.

Про долю, волю вітчизни,
Найкращі ваші сни [26, с. 202-203].

У 1997–1998 рр. на Покутті та Західному Поділлі ми записали інші контаміновані варіанти, в яких поєднано воєнні поезії Б. Лепкого «Що то за грім, осінній грім» та «Кілько гробів! Кілько гробів!», де друга з числа також була включена до збірки «Тим, що полягли 1914–1915» [20, с.13]:

Що то за грім, пекольний грім,
Земля гуде, валиться дім,
Світ гонить в пропасть стрімголовов,
А всюда кров, а всюда кров.

Що то за град, пекольний град,
Ллється, либонь, мов водопад,
Що куля — гук, що куля — свист.
Паде народ, як з дуба лист.

Паде народ, як зрілий сніп,
І вічної неправди тік.
Лиш гук рушниць і рев канон
Уколискують нас на вічний сон.

– Спіть, хлопці, спіть, про долю сніть,
Про долю волю тихо сніть,
Про долю-волю, волю Вітчизни,
Чи можуть бути кращії сни?

Скільки гробів, скільки гробів,
Скільки сиріт, а скільки вдів,
Скільки на тих гробах беріз,
А скільки сліз, а скільки сліз.

– *О Господи, провадь, веди,*
Досить нам горя і біди,
За жертву цю надгородить час,
Пора на нас, пора на нас. [30, с. 67-68].

Обидва тексти лучаться на основі спільного змістового реєстру провідного концепту «смерть». Головними засобами його вербалізації є символічні образи крові і сліз, долі-волі, та метафора «вічного сну», що задіяна в останній строфі першого вірша. Її апелятивна, інтонаційно виділена, фраза «Спіть, хлопці, спіть» містить фольклорно-символічну семантику, що ґрунтується на складному поєднанні асоціативних значень сну як смерті та актуалізації епічного образу сплячого війська, відомого у світовому фольклорі, зокрема у слов'ян східних та західних (тут як сплячі рицарі) [31]. Порівняймо:

У Лепкого:

– Спіть, хлопці, спіть! Спіть, хлопці, спіть!
Про долю-волю *любо* сніть,
Про долю-волю вітчизни,
Чиж можуть бути красші сни?! [20, с. 5];
У народних варіантах:

– Спіть, хлопці, спіть, хлопці,
Про долю-волю *краще* сніть,
Про волю-долю Вітчизни,
Чи ж можуть бути *кращі* сні?
(с. Конюхи, Західне Поділля) [30, с. 68];
– Спіть, хлопці, спіть, хлопці,
Про долю України сніть,
Про долю-волю Вітчизни,
Чи ж можуть бути *кращі* сні?
(м. Яворів, Надсяння) [30, с. 69].

Реальний сон, що не тільки рятує від фізичного виснаження та постійно-го нервового напруження воїна, але й відіграє символічну функцію попередження, — це досить типовий мотив прозових фольклорних творів часу війни, про що ми писали у наших студіях [14; 15].

На початку 1990-х років, у дні відродження незалежної української держави цей же фрагмент вірша «Спіть, хлопці, спіть» послугував основою для активізації авторської самодіяльної творчості. Про це свідчить текст одного з анонімних варіантів, записаного В. Подуфалим у 1992 р. у Києві на святкуванні 50-річчя УПА від учасників хору «Посвіт» з м. Луцька, який має очевидне літературне походження [27, с. 50-51].

Висновки. Діахронний погляд на трансформаційні процеси усної народної традиції у ХХ столітті дозволяє зрозуміти, що поетичні твори Б. Лепкого «Що то за грім, осінній грім», «Чи то буря, чи то грім», фольклоризувалися та органічно увійшли у контекст культурного життя українства не тільки січового-стрілецького періоду. Причина, без сумніву, в природі «естетично багатого» генетичного фольклоризму творів Б. Лепкого. Його зумовили глибокі чуттєві образи, що взорують до народнопісенної символіки (епічні образи жертвовної крові), вдала ритмомелодика, близькість авторської манери письма до народнопісенної стилістики. Це проявляється в домінуванні анафоричних зачинів, тавтології, в композиційних прийомах паралелізму і контрасту. Така особливість поезики «народних ритмів» (В. Сімович) авторського вірша Б. Лепкого дослідники влучно назвали «музичним віршем» (М. Сивіцький). Незважаючи на кількісно невелику частку воєнних пісень, серед яких, звичайно, «Журавлі» — найбільша перлина у низці елегійних пісень-плачів, можна ствердно говорити про чільне місце Б. Лепкого в історії національної патріотичної піснетворчості. Вважаємо, що факти актуалізації цих творів у роки національно-визвольної боротьби ОУН–УПА, а також у наш час триваючої російської агресії, що приносить нові жертвовні смерті українських бійців, переконують у щирості патріотизму Б. Лепкого та інспіруючій силі його слова, що здатне співпереживати і застерігати усіх тих, кого «світ гонить в пропасть стрімголов» нової війни.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. А ми тую червону калину...: Пісні української національно-визвольної боротьби / зібрав і упоряд. З. Бервецький. — Дрогобич, 1990. — 42 с.
2. *Білик (Лиса) Н.* Українська національна ідея в поетичній творчості Богдана Лепкого // Слово і час. — 2006. — № 9. — С. 45–49.
3. *Веретюк О.* Вираження трагізму народної долі в поезії Б. Лепкого воєнних років // Богдан Лепкий — видатний український письменник (збірник статей

- і матеріалів урочистої академії присвяченої 120-річчю від дня народження письменника) / відпов. ред. проф. Р.Т. Гром'як, доц. М.П. Ткачук. — Тернопіль, 1993. — С. 44–49.
4. *Верниволя Василь* [Сімович В.]. Богдан Лепкий (нарис літературної діяльності і спроба характеристики письменника за двадцять п'ять літ його письменницької праці) // *Лепкий Б.* Писання у 2 т. — Київ; Ляйпціґ, [1922]. — Т.1: Вірші. — С. I–LXXVII.
 5. *Довгалюк І.* Проект «народна пісня в Австрії» та Філарет Колесса / Ірина Довгалюк // *Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця ХІХ — ХХ століття* (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси): зб. наук. пр. та матеріалів. — Львів, 2005. — С. 240–256.
 6. *Дем'ян Г.* Українські повстанські пісні 1940–2000-х років (історико-фольклористичне дослідження). — Львів: Галицька видавнича спілка, 2003. — 581 с.
 7. *Думін О.* Історія легіону Українських січових стрільців 1914–1918 (з 99 світлинами і 23 схемами). — Львів: Червона калина, 1936. — 376 с.
 8. *Жайворонок В. В.* Доля // *Знаки української етнокультури : словник-довідник* / Віталій Жайворонок. — К. : Довіра, 2006. — С. 192–194.
 9. *За волю України: антологія пісень національно-визвольних змагань* / зап., розшиф., упоряд., примітки Є. Гіщинського. — Луцьк: Вид-во «Волинська обласна друкарня», 2002. — 316 с.
 10. *Запорожець: Лугівський співаник* / уклад М. Матіїв-Мельник. — Львів: «Громада», [1923]. — 118 с.
 11. *Із записів Михайла Пазяка* // *Українське народознавство: стан і перспективи розвитку на зламі віків: зб. наук. пр.: Матеріали других міжнародних науково-практичних читань, присвячених пам'яті українського фольклориста Михайла Пазяка (1930–1999)*. — К., 2002. — С. 15–31.
 12. *Качкан В.* Український дух скріплювали поети (Творець шедеврів усусусів — Левко Лепкий) // *Хай святиться ім'я твоє. Історія української літератури і культури в персоналіях (ХІХ — перша половина ХХ ст.)*. — Кн. 4. — Івано-Франківськ: Сіверсія, 2000. — С. 215–235.
 13. *Ковальчук В., Шкрумеляк Ю.* Стрілецька слава в піснях: Сценічна дія в 4 відсловах. — Львів: Наклад. Вид-ва «Пісня», 1939. — 40 с.
 14. *Кузьменко О.* Психологія поведінки українців в народних оповіданнях про Першу світову війну (за польовими матеріалами з архіву В. Гнатюка) / Оксана Кузьменко // *Studia methodologica : альманах*. — Тернопіль : Редакційно-вид. відд. ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. — Вип. 25 : Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність / уклад. Папуша І. В. — С. 233–236.
 15. *Кузьменко О.* Стрілецька тема в народній прозі про Першу світову війну / Оксана Кузьменко // *З історії західноукраїнських земель* / [наук. ред. і упоряд. І. Орлевич]: Національна академія наук України; Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. — Львів, 2015. — Вип. 10-11. — С. 257–277.
 16. *Кузьменко О.* Стрілецька пісенність: фольклоризм, фольклоризація, фольклорність / Оксана Кузьменко. — Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2009. — 295 с.
 17. *Левкиевская Е.Е.* Доля / Е.Е. Левкиевская // *Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти т.* / под. ред. Н. И. Толстого. — Москва: «Международные отношения», 1999. — Т. 2. — С. 113–116.

18. *Лепкий Б.* До волі з неволі: Пісні на слова Богдана Лепкого / упоряд. В. Подуфалого. — Тернопіль, 1991. — 54 с.
19. *Лепкий Б.* Писання. — Київ-Ляйпціг, [1922]. — Т. 1: Вірші. — LXXVII + 397 с.
20. *Лепкий Б.* Тим, що полягли 1914–1915. — Відень: Вид-ня Загальноукраїнської культурної ради, 1916. — 56 с.
21. Літопис Української Повстанської Армії. — Торонто; Львів: Спільне українсько-канадське підприємство «Літопис УПА», 1996-1997. — Т. 25: Пісні УПА / упоряд., ред. і автор передм. З. Лавришин. — 555 с.
22. Ми йшли до бою (пісні Української Повстанської Армії). — Дубно: «Наш край», 1992. — 32 с.
23. Молоді літа: Пісні на слова Богдана Лепкого для дітей та молоді / Упоряд. і авт. вступ. ст. В. Подуфалий. — Тернопіль, 1997. — 74 с.
24. Наша дума: великий український співак / упоряд А. Гап'ян. — 3-є вид., справл. і доповнене. — Львів: Наклад тов-ва «Просвіта», 1918. — 175 с.
25. Пісні з Покуття (пісні записані в селі Вербівці Городенківського р-ну М. Андрусюком та М. Паньківим). — Івано-Франківськ: Вид-во «Нова Зоря», 2001. — 279 с.
26. Пісні Тернопільщини / упоряд., вступ. ст., заг. ред. мелодій, прим., словник С.І. Стельмашука та П.К. Медведика. — Вип. 2. — К. : Музична Україна, 1993. — 636 с.
27. Повстанські пісні / запис, упоряд., муз ред. В. Подуфалий. — Тернопіль, 1995. — Вип. 3. — 80 с.
28. *Погребенник В.* Поезія Богдана Лепкого і український фольклор // Народна творчість та етнографія. — 1992. — № 5–6. — С. 10–15.
29. *Погребенник Ф.П.* Чуєш, брате мій...: Пісні братів Лепких. — Тернопіль: Лілея, 1996. — 52 с.
30. Стрілецькі пісні / упоряд., запис, вступ. ст., комент. та додат. О. М. Кузьменко. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 2005. — 640 с.+ 32 с.
31. *Bernacki A.* Rycerze śpiący // Słownik folkloru polskiego / pod. red. Juliana Krzyzanowskiego. — Warszawa: Wiedza Powszechna, 1965. — S. 351.

НАЦІОНАЛЬНИЙ КОД: ВІД ФОЛЬКЛОРУ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ (НА МАТЕРІАЛІ КАЗОК БОГДАНА ЛЕПКОГО)

Алла Мартинець

Кандидат педагогічних наук, доцент, кафедра світової літератури
і порівняльного літературознавства, ДВНЗ «Прикарпатський
національний університет імені Василя Стефаника» (УКРАЇНА)

ABSTRACT

The article deals with the fairy-tales by Bogdan Lepky from the point of view of representing in them the elements of the national code, fixed in the folklore texts. Our attention is focused on such tales of the Ukrainian author as „About the grandfather, woman and Lame duck”, „On the evil stepmother, orphan Katrusia, black pussy, twelve robbers and a prince of a fairy tale”. The methodological basis was provided by the generalization of the materials having been made on the research of the Ukrainian folk tale, the national identity as well as the creativity of Bogdan Lepky. The creation of artistic reality by the Ukrainian author involves an attempt to attract the attention of small and adult readers to their roots, to the origins of spiritual sources, concentrated in folklore texts, as well as the need to understand others not as worse, but possible to conduct dialogue and be enriched through it. The aim of this study is to investigate the national codes of fairy-tales of Lepky, in which the specific features of Ukrainian identity are concentrated. The article is of interest to allow us to form a world-view position based on our own Ukrainian identity, to penetrate into the depths of the Ukrainian culture, which takes its origins in the distant past, in order to understand oneself through others. The article is of great help to revive the work of the writer, whose name during the years of Soviet totalitarianism was silenced.

Key words: folklore, folk tale, literary fairy tale, hero, consciousness, national code, identity.

У статті зроблено спробу проаналізувати казкові твори Богдана Лепкого з точки зору відтворення у них елементів національного коду, зафіксованого у фольклорних текстах. Увагу зосереджено на казках українського автора «Про діда, бабу і Кривеньку качечку», «Про лиху мачуху, сирітку Катрусю, чорну кицьку, дванадцять розбійників і про князенка з казки». Теоретичні узагальнення зроблено на основі досліджень про українську народну казку, національну ідентичність та творчість митця. Створення художньої реальності українським автором пов'язане із намаганням привернути увагу малих і дорослих читачів до свого коріння, до витоків духовних джерел, зосереджених у фольклорних текстах, до усвідомлення власної ідентичності через розуміння окремих елементів національних кодів, а також необхідності розуміння інших не як гірших, але можливих вести діалог і збагачуватись через нього. Аналіз творів Б. Лепкого дозволяє формувати світоглядну позицію, побудовану на власне українській ідентичності, привертати увагу до української культури, яка бере свої початки у далекому минулому, зрозуміти себе через інших /інше.

Ключові слова: фольклор, народна казка, літературна казка, герой, свідомість, національний код, ідентичність.

W artykule została podjęta próba analizy utworów bajkowe Bohdana Łepkiego od strony otwarzania w nich elementów kodu narodowego utrwalonego w tekstach folklorystycznych. Uwaga autora została skupiona na bajkach „O dziadku, babci i Krzywiuteńkiej kaczuszcze”, „O złej macosze, sierotce Kasi, czarnej kotce, dwunastu rabusiach i księciu z bajki”. Teoretyczne uogólnienia są dokonane na podstawie badań nad ludowymi bajkami ukraińskimi, tożsamością narodową i twórczością artystyczną. Analiza utworów Łepkiego pozwala na odtworzenie postawy światopoglądowej, opartej na ściśle ukraińskiej tożsamości, skupienie uwagi na kulturze ukraińskiej pochodzącej z odległej przeszłości w celu zrozumienia siebie poprzez inne / innych.

Słowa kluczowe: folklor, bajka ludowa, bajka literacka, bohater, świadomość, kod narodowy, tożsamość.

Богдан Лепкий –майстер слова, який усе своє життя присвятив служінню своєму народу та своїй країні. І зовсім неважливо, де, в силу соціально-політичних обставин, він перебував, його творчий погляд ні на мить не покидав землю, яка його народила і благословила на життя. Думки Лепкого, закарбовані у слові, служили і служать ідеї відродження, утвердження та самозбереження української нації. Зовсім не випадково про нього у газеті «Свобода» було написано: «Це Богдан Лепкий приходив кожного року зі своїми щедрівками і Великодніми віршами про коляду і колядників, про Святвечір на Україні, про Великодні дзвони і гагілки. Це Богдан Лепкий промовляв зі сторінок газет, журналів, збірників, антологій образами і спогадами про далекий рідний край з хрестами, смутком і сльозами, із закликами не втрачати віри. Стояти твердо, як скеля, боротися за те, щоб воскресла, встала Україна. Це Богдан Лепкий своїми повістями й оповіданнями зачаровував, утверджував славу могутньої козацької України і її гетьманів» [2].

Творчість Б. Лепкого стала об'єктом дослідження багатьох критиків ще за життя автора, продовжує цікавити літературознавців сьогодні. Попри це, досі відсутній всебічний аналіз його доробку. Працюючи над повістю, романом, віршем письменник вибирає ще один різновид — казку, який мав привернути увагу «малих і великих дітей», маючи на увазі дітей і дорослих. Вони на тверде переконання автора, мали б вчитися жити правильно та розділяти справжні і штучні цінності. Художник слова обрав форму казки не випадково. Тверде переконання у тому, що казки мають повчальний характер і у них завжди зрозуміло, що таке добро, а що — зло, правда і справедливість неодмінно перемагає, зосередило увагу митця саме на казці. Окрім того, читаючи/переазуючи казку людина може побачити себе ніби збоку, чужими очима, що допомагає у виборі поведінкової моделі.

З цього приводу вважаємо за доцільне зупинитися на міркуваннях Н. Копистянської, яка досліджуючи жанрову своєрідність казки як літературного твору, зазначає, що літературна казка розвивається у трьох напрямках:

- казка для дітей, яка зберігає найбільш дієвий зв'язок із фольклорними мотивами, а тому і з казковим сюжетним хронотипом;
- казка, яка має подвійного адресата — дітей і дорослих;
- казка призначена лишень для дорослих [6, с. 86].

Казки Богдана Лепкого представляють усі три групи, описані дослідницею.

Намагаючись передати майбутньому поколінню націєтворчі цінності, Б.Лепкий віднаходить філософські світовідчуття у фольклорі, переосмислює традиційні мотиви та образи. Мета наукової розвідки полягає у намаганні простежити прояви елементів національного коду зафіксованого у фольклорному тексті на прикладі літературного твору через призму казкових текстів Б. Лепкого.

Творчість українського автора досліджували М. Дубина, Т. Литвиненко, М. Ільницький, Ф. Погребенник, М. Ткачук, Н. Шумило та аналізу піднятої нами проблеми увага приділялася тільки дотично. До малодослідженого доробку Б. С. Лепкого належать казки, якими у 30-ті роки минулого століття захоплювалися маленькі читачі не тільки на землях України, але і за її межами. Сьогодні казки Б. Лепкого отримали нових акцентів у прочитанні («Мишка»), а відтак мають право на нові дослідження. Це і послужило підставою звернутися до проблеми національної ідентичності через тексти казковий спадщини Б. Лепкого.

Зростаючи у інтелегентній сім'ї Богдан Сильвестрович з дитинства прийняв увагою та любов'ю до селянського оточення, увібрав у свою дитячу душу народні звичаї, обряди, болі і радощі оточуючих. Згодом саме вони стануть основою його світоглядних позицій та живитимуть його творчість, як невичерпне джерело.

Б. Лепкий хотів бачити молоде покоління українців фізично і морально здоровою нацією, спроможною зберегти національний дух та свідомість. Він усвідомлював, що майбутнє розпочинається з дитинства. Добре розуміючи душу дитини, прагне укріпити її у пізнанні добра і зла, правди і брехні, справедливості і обману, намагається прищепити юним пошану до праці, повагу до старших, толерантність у ставленні до оточуючих, любов до рідної землі, укріпити дух, заклавши усі ці складники у дитячі твори — казки. Саме тому за основою своїх творів бере добре знані народні сюжети.

Народні казки на думку багатьох дослідників та авторів склалися таким чином, щоб донести до слухача/читача певну ідею, закладену у сюжеті, народну мудрість, основу на багатовіковому досвіді, закріплену у слові фольклорного тексту. В українській культурі, як і у культурах інших народів світу існують поняття, які залишаються поза модами і тенденціями. До їхнього числа, на нашу думку, належать одиниці, які представляють коди національної картина світу. Саме вони генерують іманентні риси окремої нації, закарбовуючи їх у сталу цілісність, прийняту називати національними кодами. З цього приводу І. Швед цитує міркування Леві-Строса: «... Сукупність прийнятих у певній культурі кодів у зв'язку з її уявленнями про простір і час складає так звану модель світу цієї культури» [16, с. 49].

Спробуємо розглянути українську народну казку про Кривеньку Качечку саме з цієї позиції. Її сюжет добре відомий як читачам, так і науковцям. Історія бездітних діда та баби, які врятували з пастки качечку була б не такою цікавою, якби не розгорталася навколо часто використовуваної у фольклорній традиції — теми табу. Через надмірну цікавість, а відтак порушення угоди, дівчина-качечка назавжди покидає людську оселю, а дід з бабою знову залишаються самі [7]. Та за простеньким сюжетом та нескладною образною системою цієї історії приховується величезна інформація, яка формувалася впродовж століть, вбираючи у себе досвід багатьох поколінь. Двом стареньким самітнім бабі і дідові у лісі мав зустрітися не кіт, не собака, а саме птах. Беручи до уваги інформацію, розміщену на сторінках «Енциклопедичного словника символів культури Укра»

їни» він «у фольклорі символізує піклування» [3, с. 672]. У енциклопедичному словнику «Про Україну : скарбниця українського народу» значиться: світогляд українців базується на особливому розумінні та поєднанні живих істот та неживих явищ і предметів. До прикладу, качка пов'язана із трьома стихіями — водою, землею, повітрям. Уміючи ходити, літати та плавати, вона легко пересувається усіма сферами світобудови : верхньою (небесне царство), середньою (світ людей) і нижньою (потойбічний світ) [15].

Синтезуючи результати аналізу народної казки «Кривенька качечка» зосереджуємо увагу на двох мотивах:

- дід і баба знаходять у лісі «кривеньку» качечку;
- полишаючи свій новий дім, героїня починає прясти, вбирається

в пір'ячко і відлітає з качиним табунцем.

Укладачі видання «Про Україну: скарбниця українського народу» акцентують увагу на наявності хтонічних зв'язків образу та мотивів. «По-перше, саме вхід до царства померлих міститься десь у лісі. По-друге, накульгування на одну чи обидві ноги є ознакою істот потойбічних... По-третє, Кривенька Качечка пряде пряжу, багата семантика якої вказує і на зв'язок неба із землею, і землі з потойбіччям. Причетний образ дівчини-качки й до культу предків, адже саме душі померлих родичів стають птахами. Добре пошановані, вони допомагають живим, а невдячних покидають: «Я до віку жила б у вас, якби ви не спалили мого гніздечка та не підглядали за мною, а тепер, — каже, — не хочу!». І, зрештою, заборона підглядання ще раз засвідчує хтонічність образу Кривенької Качечки: живим не можна було бачити нічого потойбічного (заборона озиратися, «провівши» русалок або повертаючись із Купала)» [15].

Метаморфоза «дівчина-качка» характерна для багатьох українських казкових сюжетів. Найчастіше такі перетворення пов'язані з водою. У історії про Кривеньку Качечку інше оточення — ліс. Покидаючи його, героїня ніби переходить у *інший психологічний та соціальний стан* (село, хата людей); набуває *іншого статусу*: від пораненої пташки до дівчини-каліки; стає членом *іншого роду* : пташина зграя — людська сім'я. Опинившись у нехарактерному для неї (пташки) світі, вона залишає за собою можливість долати межу поміж світами (залишитись/полетіти), те чим наділила її світоглядна сутність може бути «своім», знайомим, звичним, рідним або тим, що ще не до кінця зрозуміло, є невідомим, а відтак ворожим.

Якщо спиратися на таку інформацію, то вибір качки-перевертня (дівчина) на роль головного героя народного твору зовсім не випадковий. Вона постає птахом-деміургом, який проектує новий світ, покращуючи реальність у якій опинилась. Качка-дівчина зустрічається двом старим самотнім людям і в силу обставин стає членом їхньої сім'ї, т. т. творить новий світ з новими порядками (і поприбирає, і води наносить, і їсти зварить), піклується про нікому непотрібних людей.

Допускаємо, що Б. Лепкий був знайомий з такою інформацією, а відтак і з символічним наповненням образу казки в українському розумінні світу, що і зумовило його вибір: звернутися до української народної казки у творенні нового авторського тексту. Він запропорнував оригінальну версію казкових мотивів та образів, трансформуючи народну казку у твір поетичний, авторський. «Вирішивши на фольклорно-літературній традиції, Лепкий не протиставився їй, а скоріше синтезував із модерними здобутками як митець новочасний, європейського типу», — зазначає Ф. Погребенник [14]. Одним із таких творів стала казка

«Про діда, бабу і Кривеньку Качечку». І це проглядається уже у зачині, який є не класичним. Автор ніби жартуючи і заграючи із читачем, дає йому можливість пригадати уже відомі казки, (наприклад, «Казку про Курочку Рябу») і тільки після цього вводить у новий текст, із зачину характеризуючи головних героїв : діда та бабу. У іншому тексті «Про лиху мачуху, сирітку Катрусю, чорну кицьку, дванадцять розбійників і про князенка з казки» він використовує класичний зачин, повторюючи у ньому творення народної казки. У цьому тексті одним із сюжетотворчих образів є Кіт. На відміну від Качки цю істоту відносять до універсальних символів. У «Енциклопедичному словникові символів культури України» зазначено, що він може бути і добрим духом житла і посланцем зла; охороняти дитину і виконувати доручення відьми; користуючись темрявою, може ловити мишей і чинити шкоду; в загальному, приносить у дім спокій і сварки [3]. Ніби потверджуючи це цитата із казки українського автора : «... А не було душі живої там, Лишень огонь на огнищу горить, Біля огня велика кітка спить, Як угольчорна, очі — як свічки, І вусики торчать, як шпильочки» [8, с. 28]. Саме кішка є охоронцем дому, матеріалізованим духом житла, який оберігає, зустрічає і наставляє тих, хто до нього заходить.

Якщо заглянути у слов'янську міфологію, то стає зрозуміло, що кішка є супутницею богині Прії. Вона наділена тонкою інтуїцією. У джерелі «Міфи та легенди України» зазначається, що ця тварина перебуває на межі двох світів Яви і Нави. Тому її, як нічну тварину ваажають помічницею відьом. Вірять, що кішка може бачити невидимі людям світи : світ духів, привідів, потойбічного світу, т.зв. «четвертий вимір» тощо [10]. Остання фраза інформації закладена і у образ кішки, створений Б. Лепким. Кішка знає те, що станеться. Вона робить розпорядження, формуючи майбутнє Катрусі : «*Дівко, встань! Докинь до ватри дров, щоб була грань, Постає окріп і тісто розмачай, В коморі сало є, візьми й покрай!*» [8, с. 29]. Кішка підштовхує героїв у прийнятті рішень, адже знає наперед їхню долю, їй відомо те, що інші знати не можуть: «*Не лий сліз надармо, Вір слову мойому: Все зложиться гарно. Будеш ти щаслива, Будеш ти багата. Чекає на тебе За кривду заплава*» [8, с. 33]; «*А кіт кудись веде його, Біжить зарослим стежками До зачарованої брами*» [8, с. 44]. Кішка у творі стає провідницею героїні, яка «*Така-то гарна, Та така вродлива, Що ні описати, Ані малювати*» [8, с. 25].

У дослідженні Л. Мушкетник, яка досліджує українські чапівні казки значиться: «...порівняння як художній засіб широко вживається в казках і має певну національно-культурну специфіку. Найбільш розповсюдженим у мові казок є тип порівняння, в основі якого лежить зіставлення з тваринами чи рослинами. Далі йдуть порівняння з предметами і речами об'єктивної дійсності: став блідий, як стіна тощо. Інший тип порівнянь — це порівняння з явищами природи: сумний, як тритижнева сльота, очі як зірки, дівчина як сонце та ін. Дівчина в казках описується з ніжністю, часто вживаються пестливі та зменшувальні слова» [11, с. 688]. У казці «Про діда, бабу і Кривеньку Качечку» Б. Лепкий образ головної героїні творить за допомогою саме таких порівнянь : «*Гарна така як пава*» [8, с. 16].

Як і у класичній народній казці у творі Лепкого зберігається тяжіння до материзни. Ця традиція брала початок із прадавніх часів і тривала до козацької доби. У казках вона утверджувалася чеснотами, якими наділяли головних героїв. Лепкий переносить цю якість у свій твір, передаючи таким чином досвід пращурів новому поколінню українців. Його Кривенька Качечка, хоч і припадає

на ніжку, т.т. має зовнішні фізичні вади : «*Лиш на одну ніжку кулява*» [8, с. 16], описується з неймовірною ніжністю (наскільки це дозволяє робити жанр казки): «*Виходить дівчина, як пава, Синьоока, Кучерява, Хоч малюй, Хоч цілуй,...*» [8, с. 16]. Вона працює, вміє створювати домашній затишок, пореєється на кухні представляючи типовий для української культури образ берегині, для якої сенс життя складає усе, що пов'язане з родинним затишком. Ніжність у зображенні Катрусі, героїні іншої казки, автор передає через її ніжне спогади про покійну матусю : «*... І покинула рідні пороги : Цей садок і огород з квітками, де так добре їй було за мами, За матусі рідної, за неньки, А тепер? — Ох, світоньку гіренький! Лиш сплакнула й ручкою махнула І пішла, мов тут вона й не була* » [8, с. 25]. Сирітство, коли дитина залишається одна на світі чи з батьком, який піддається впливу нової дружини є великим нещастям у казковому творі. Так, у історії про Катрусю йдеться про те, як мачуха кричала, лаяла і била падчерку : «*А як Катруся в пасмі лік згубила, То вона її лаяла і била, Аж тріски летіли з мотовила*» [8, с. 25]. Така поведінкова модель є своєрідним кодом, про який теж необхідно пам'ятати.

Відповідним опису характеру та поведінки є і вбрання героїнь. Творячи портретну характеристику через одяг Кривенької Качечки Б. Лепкий зупинився тільки на червоному кольорі: «*Побігла до криниці У червчатій [червоній] спідниці*» [8, с. 16], «*Сдить собі в сап'янцях, Як панна*» [8, с. 19]. Чому ж саме червоний? Дослідження символіки кольорів дозволяє зробити узагальнення: червоний пердає активність, впевненість у своїх силах, прагнення пронизати, перетворити і підкорити. У цьому кольорі представлено всі сторони життя, значиться в статті «Значення кольорів». З одного боку — повнота життя, свобода та енергія, з іншого — ворожнеча, помста та агресивність. З одного боку це символ любові, а з іншого — страждань [4]. У казці автор поєднуючи червоний колір (одяг) з синім (колір очей), об'єднує загострене бажання і ніжне задоволення створюючи чуттєву гармонію, характерну для свідомості українця. «Описи зовнішності героїні служать підкресленню привабливості жіночого начала, поетизації жіночності, передачі крайнього ступеня емоційного впливу», зазначає Л Мушкетик [11, с. 689]. У казці «Про лиху мачуху, сирітку Катрусю, чорну кицьку, дванадцять розбійників і про князенка з казки» дещо інші акценти. Розбійники обіцяють свою гостю «*В срібло-золото убирати*» [8, с. 32], бо тільки такі прикраси можуть відповідати красі та духовності дівчини, яка завітала на світло їхнього помешкання. У словникові символів на потвердження цього значиться: «В українському фольклорі золото — не тільки символ багатства (і не завжди в позитивному плані), але й символ жіночої краси» [3, с. 229].

Неможемо не зупинитися на ще одній цитаті з казки Б. Лепкого «Про діда, бабу і Кривеньку Качечку», оскільки вона наділена глибоким змістом на рівні підсвідомого і виконує функції передачі досвіду минулих поколінь. «*Взяла кужіль, всміхнулася, Прибралася, вдягнулася Від голови аж до ніг, Сіла собі на поріг І пряде*» [8, с. 19]. Хочемо звернути увагу на слова «поріг» та «пряде». У символічних значеннях поріг пов'язують з початком та кінцем. У «Енциклопедичному словнику символів культури України» значиться : поріг символізує «місце перебування душ предків рідної домівки; зустрічі та розлуки; надії; оберіг» [3, с. 632]. І далі : «Сакралізація порога пов'язана з тим часом, коли під ним хоронили покійників. Наші пращури вірили, що під порогом живуть «духи», домові... У фольклорі, літературі поріг символізує батьківщину, зустріч і водночас розлуку, надію на щасливе життя» [3, с. 632]. Ці значення на рівні коду

поглиблюються у казці Б. Лепкого дією Кривенької Качечки : «*І пряде*», т.т. пряде нитку життя, зв'язуючи минуле та теперішнє у цілісність. За цією роботою Кривенька Качечка нагадує давньослов'янську богиню Мокошу, яка протегувала жіночі ремесла прядіння та ткацтво. І логічним проглядається зв'язок прядіння із символікою життя і смерті, з виходом в інший світ, що врешті-решт і стається : «... *Знялася й полетіла за стадом Так радо, радо, радо*» [8, с. 22]. Стосовно українок В. Балущок називав обрядовими уміння варити різні страви, зокрема кашу, виконувати таку жіночу роботу, як прядіння, шитво, вишивання, плетіння тощо [1]. «Казка відтінює у жінках такі достоїнства, як фізична і моральна краса, вірність обов'язку, цілісність, рішучість, самовіддача. Це — роботящі, енергійні, сильні життєдіяльні натури, що можуть постояти за себе, перебороти будь-які перепони на шляху до осо бистого щастя», — писав М. Новиков [17, с. 132].

Є у казках Б. Лепкого і негативні жіночі персонажі. У казці про пригоди сирітки Катрусі це мачуха. Створюючи цей образ письменник втілює у ній гірші людські риси: у неї підла, підступна, жадібна душа. Прийшовши до падчерки, мачуха свою сутність приховує під личиною доброти, обманює Катрусю, звертаючись до неї улесливими словами, що потверджує її підступність, лицемірство, брехливість. Коментуючи аналогічну ситуацію Л. Мушкетик зазначає : «Такий персонаж є насамперед підлим і агресивним, ненависним. Часто причиною злості і ненависті може бути заздрість — характерна людська риса, яка в казці стає причиною багатьох негідних вчинків й може набирати різних форм — від заздрості на матеріальні статки — «чуже добро, як голодному страва — не втерпиш» — до заздощів на красу, розум, вміння тощо» [11, с. 693]. Б. Лепкий не вигадує нічого нового, він переносить уже сформовані риси й закріплені в українських народних казках у свій текст, ніби ретранслюючи народну мудрість давніх часів на свідомість сучасного читача.

Проведена розвідка дає підстави прийти наступних висновків. Творчість Б. Лепкого надзвичайно цікава і багатогранна і потребує нових аналізів, які б дозволяли оцінити творчий доробок митця у площині сучасних наукових інтересів; аналіз казок українського письменника і співставлення їх

з фольклорними творами дозволили виділити спільності на рівні окремих елементів, які є вкрай важливими для розуміння того, ким ми є і що вирізняє українця на тлі інших національностей. До них ми віднесли б працьовитість, культ предків, пам'ять про родинні зв'язки, тяжіння до материзми у побудові сімейних стосунків тощо. Разом з тим вважаємо, що дослідження елементів національних кодів зафіксованих у фольклорних текстах через призму творчості вцілому та казок зокрема Б. Лепкого, потребує додаткових різнохарактерних досліджень.

Створення художньої реальності українським автором пов'язане із намаганням привернути увагу малих і дорослих читачів до свого коріння, до витоків духовних джерел, зосереджених у фольклорних текстах, до усвідомлення власної ідентичності через розуміння окремих елементів національних кодів, а також необхідності розуміння інших не як гірших, але можливих вести діалог і збагачуватись через нього. Аналіз казок Б. Лепкого дозволяє формувати світоглядну позицію, побудовану на власне українській ідентичності, привертати увагу до української культури, яка бере свої початки у далекому минулому, зрозуміти себе через неї.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балушок В. Обряди ініціації українців та давніх слов'ян / В. Балушок. — Львів ; Нью-Йорк, 1998. — 216 с.
2. **Дізнайтеся більше про письменника** // Стаття Богдан Лепкий матеріали для вивчення творчості в 7 класі. — [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.ukrlit.net/article1/1313.html>
3. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. — 5-е вид. — Корсунь -Шевченківський: ФОП Гавришенко В.М., 2015. — 912 с.
4. Значення кольорів [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://procikave.com/znachennya-koloriv.html>
5. Ізмайлова В. 10 фактів, які ви не знали про українські казки / В. Ізмайлова // «Українська правда» 19 травня 2016 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/society/2016/05/19/212506/>
6. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Копистянська. — Львів : ПАІС, 2005. — 367с
7. Кривенька качечка. Українська народна казка. — [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://traditions.in.ua/usna-narodna-tvorchist/kazky/470-kryvenka-kachechka>
8. Лепкий Б. Казки / Б. Лепкий [Упорядкування, передмова та примітка Ф. Погребенника] / К.: «Веселка», 1991. — 94с.
9. Лепкий Б. Мишка / Б. Лепкий. — [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://dovidka.biz.ua/bogdan-lepkij-mishka-povnistyu/>
10. *Міфи та легенди України. Кіт, собака, кінь.* — [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.skarby.org.ua/mify-ta-lehendy-ukrajiny-kit-sobaka-kin/>
11. Мушкетик Л. Жіночі персонажі української чарівної казки / Л. Мушкетик. // Народознавчі зошити. № 3 (129), 2016 . С.686-695
12. Новиков Н.В. Образы восточнославянской народной сказки / Н.В.Новиков. — Ленинград : Наука, 1974.— 355 с.
13. Погребенник В. Художній світ негромадської лірики Богдана Лепкого / В. Погребенник. — [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.ukrlit.net/article1/1313.html>
14. Погребенник Ф. П. Лепкий Богдан Сильвестрович // Українська літературна енциклопедія: У 5 т. — К.: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1995. — Т. 3. — С. 161–163.
15. Про Україну. Скарбниця українського народу. Світогляд. Міфологія. —[Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://about-ukraine.com/kachka/>
16. Швед І. Коди й архаїчна міфопоетична модель світу слов'ян / І.Швед // Міфологія і фольклор : загальноукраїнський науково-освітній журнал. №1. — С. 47-53

НА РОЗДОРІЖЖІ ІМПЕРІЙ: ІСТОРІОСОФІЧНІ СПОСТЕРЕЖЕННЯ Б. ЛЕПКОГО

Ольга Яблонська
Кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра української літератури,
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки
(УКРАЇНА)

ABSTRACT

In the article are traced that prophetic motives of poetry «Voice of Despair» and «Voice of Hope», antimilitarist pathos of the small prose in the period of the First World War, historiosophytic «Nocturne» are combined with a distinct anti-imperial discourse.

In the center of research attention is the image of a lost Ukrainian, a person in a foreign country, without a family and with an unknown future. Imagological aspect is realized with the help of artistic details, elements of autobiographism, comparisons, author's conclusions. Also it is analyzed the role of internal speech and symbolism.

It is emphasized on the value of an idea of a family / family / people: the image of a divided family as a divided people, bounded by the borders of the empires («In the camp»); loyalty to the brother («Two children»); the idea of the honor of the owner («Escape?»); the idea of a great Ukrainian nation, national consciousness («Write and me»); the idea of the resurrection of the people («Before the Easter») and others.

It is noticed the actualization of the fabulous basis in the work «Mouse», author's naratologic investigations in the text «My fault».

It is underlined the dramatic stress «Nocturne», marked by genre elements of the tripod, prayer, folklore texts, category of fame.

In the work is traced the path of author's thought from the analysis of individual situations to conclusions-generalizations, historiosophical observations.

Key words: anti-imperial discourse, imagology, own / stranger, autobiographism, historiosophic, internal speech.

У статті простежено, що пророчі мотиви поезій «Голос зневіри» та «Голос надії», антимілітаристський пафос малої прози періоду Першої світової війни, історіософічність «Ноктюрна» об'єднані виразним антиімперським дискурсом.

У центрі дослідницької уваги — образ загубленого українця, людини на чужині, без родини та з невідомим майбутнім. Імагологічний аспект зреалізований за допомогою художніх деталей, елементів автобіографізму, порівнянь, авторських висновків. Проаналізовано також роль внутрішнього мовлення, символіки.

Закцентовано на вагомості ідеї сім'ї / родини / народу: образ роз'єднаного сім'ї як роз'єданого народу, розмежованого кордонами імперій («У таборі»); вірність братові («Двоє дітей»); ідея честі господаря («Втікати?»); ідея великого українського народу, національна свідомість («Пишіть і мене»); ідея воскресіння народу («Під Великдень») та ін.

Зауважено актуалізацію казкової основи у творі «Мишка», наратологічні знахідки автора в тексті «Моя вина».

Підкреслено драматичну напругу «Ноктюрна», увиразнену жанровими елементами треносу, молитви, фольклорних текстів, категорією слави.

Простежено шлях авторської думки від аналізу окремих ситуацій до висновків-узагальнень, історіософічних спостережень.

Ключові слова: антиімперський дискурс, імагологія, Свій / Чужий, автобіографізм, історіософічність, внутрішнє мовлення.

W artykule zostało zauważono, że motywy prorocze wierszy „Głos rezygnacji” oraz „Głos nadziei”, patos antymilitarystyczny małej prozy okresu pierwszej wojny światowej, historiozofizm „Nokturnu” połączone są w jeden wyrazisty dyskurs antyimperialny.

W centrum uwagi badacza — obraz Ukraińca zagubionego, człowieka na obczyźnie, bez ojczyzny i z niewiadomą przyszłością. Imagologiczny aspekt realizowany jest za pomocą szczegółów artystycznych, elementów autobiografizmu, porównań, wniosków autorskich. Analizie poddana została także rola mowy wewnętrznej oraz symboliki.

Uwaga jest skupiona na ważkości idei rodziny / narodu: obraz rozłączonej rodziny jako rozłączonego narodu, podzielonego granicami pomiędzy cesarstwami („W obozie”); oddanie braterskie („Dwoje dzieci”); idea honoru gospodarza („Uciekać?”); idea wielkiego narodu ukraińskiego, świadomości narodowej („Piszcie mnie również”); idea narodowego wskrzeszenia („Na Wielkanoc”) i in.

Zauważa się zjawisko aktualizacji podstawy bajkowej w utworze „Myszka” oraz naratologiczne odkrycia autora w tekście „Moja wina”.

Podkreślone zostało napięcie dramatyczne „Nokturnu”, które jest uwypuklone poprzez gatunkowe elementy trenosu, modlitwy, tekstów folklorystycznych, kategorię sławy.

Prześlędzono ciąg myśli autorskiej od analizy poszczególnych sytuacji do wniosków uogólniających i uwag historiozoficznych.

Słowa kluczowe: dyskurs antyimperialny, imagologia, Swój / Obcy, autobiografizm, historiozofizm, mowa wewnętrzna.

Суспільні катаклізми роблять помітнішими проблеми, які нагромаджує лися в асиметричних стосунках імперії з недержавними народами. Перша світова війна принесла на галицькі землі масові смерті, хвороби, даремні жертви, голод і розруху, вкотре розкинувши розмежованих імперіями українців. Б. Лепкий, який став учасником і свідком цих трагічних подій (від'їзд до Відня; мобілізація; у Німеччині — освітньо-культурна робота серед українців, військовополонених царської армії; праця в Українській Військово-Санітарній Місії), відтворюючи трагедію окремого українця, зацентрував на масштабності людської драми на політичній карті світу. Про цей період Б. Лепкий писав у «Поясненнях» до другого тому «Писань»: «З Відня поїхав я до Німеччини, щоб робити просвітну роботу в таборах українських полонених.

Ця робота полонила мене. Чисто літературні й естетичні питання уступили на другий плян, а на перед висунулося те горе, яке спочинила війна і передвоєнна неволя моїх закордонних братів. І знов прийшлося бігати далеко до міста до табору і знов треба було по кілька годин в день учити, викладати, промовляти на вічах і зборах, поправляти завдання, відбувати конференції і всілякі наради, їздити по робітничих командах і таке друге. Минуло п'ять літ на такій роботі, — доволі далекій, як мені здається, від тої роботи, якою займаєть-

ся письменник щасливішого від нас народу. Прихалцем, немов у крадених годинах, написав я тоді деякі вірші й оповідання, як ось “Мишка”, “У таборі”, (Між дротами), “Моя вина” і другі, яких у цій книжці нема.

Ось який письменницький стіл зготовило мені життя!

Та я не нарікаю. Який був, на таким і писав» [5, с. 464–465].

Ще 1911 р. Б. Лепкий підмітив песимістичні суспільні тенденції («підземний стон»; «Нам все одно, багнет чи кнут» [6, с. 147]), утверджуючи думку про дух сподіваної волі, про відновлену славу предків. Є. Пеленський, аналізуючи «Голос зневіри» та «Голос надії», наголошував, що «уже перед війною, в передчутті грози, піднісся Лепкий до меж пророчого патосу» [7, с. 17].

Присвячена темі війни мала проза письменника, яка створена після 1914 р., позначена драматично-трагедійним струменем [1, с. 12].

Українець на політичній карті Першої світової — найбільш вразлива частина імперій, що зійшлися на плацдармі воєнних подій. Б. Лепкий, який народився в Австро-Угорській імперії, показав трагедію українського народу, що, не маючи своєї держави, змушений захищати інтереси австрійського цісаря чи російського царя. Ідея великого українського народу, яку озвучив поважний ґазда Пилип Каня Степанів («Перше кожний з нас розумів, що він гуцул, і на тому край. А нині ми знаємо, що не тільки світу, що в вікні, що наша країна куди більша і що на ній живе великий український народ» [6, с. 518]), що свідомий ролі освіти, українських товариств, засвідчила національну свідомість жителів Карпатських гір («Пишіть і мене»). На тлі християнського страдництва та жертвності розгортається ідея воскресіння народу у творі «Під Великдень».

Образ старого Чепіля, господаря й лицаря, що самовіддано боронить свою хату, рідну землю ціною свого життя — в центрі оповідання «Втікати?». Текст примітний і різними соціальними типами: тут і образи божевільних у селі, абсолютно різних за своєю суттю, і шинкаря, який отримує надприбуток у цей непевний час. Іншими щодо загалу є «навіжена Ксенька» і Олексій, чоловік Божий. Вони обоє не втікають від ворога. Але якщо Ксенька переконана, що в неї нема чого відібрати і що на неї не полакомиться навіть чорт, то Олексій намагається не пустити людей зі села, бо «Спаситель наш гряде» [6, с. 527]. Божевільний чоловік — прихильник москвофільства, «дав собі голову білим царем закрутити та ще других з толку зводить!» [6, с. 528]. А ворожці і п'яничці Ксеньці заможний Чепіль довірив свої гроші.

Образ старця, немов із старозавітного тексту, введений у творі «Allegro patetico». Б. Лепкий, наголошував В. Лев, «любов і прив'язання до рідної землі накреслив у постаті старця, що залишився в опустошеному місті через брак води і волів живитися зібраною з рослин росою» [4, с. 203].

Актуалізуючи казкову основу про сільську та міську мишок у творі «Мишка», Б. Лепкий показав, що війна розвела на різні боки не тільки ворогів, а й показала, хто серед своїх є чужим. Як вимагає жанр казки, зло має бути покаране: сільська мишка погризе гроші своїх господарів, що заробляли на голоді і виявилися байдужими до чужого горя.

Образ біженця для Б. Лепкого позначений ліризмом, автобіографічністю. На чужині, на малярській землі, вітерець, що віє з Карпат, приносить запах рідної землі («У Шатмарі»). У фінальному акорді твору — органічне інтертекстуальне вплетення зі «Слова о полку Ігоря», улюбленої давньоруської пам'ятки Б. Лепкого: «Гей, рідна земле, уже ти за горою єси!» [6, с. 509]. Рефрен у творі «Не виходимо з хати» «Я соромно втікати!» / «Як соромно кидати свій

рідний край!» [6, с. 510] алюзійно пов'язаний із цим же текстом. Нема спокою, нема стабільності на чужій землі («Ходимо по хаті, мов по кораблі» [6, с. 510]), і «Ноги від землі відвикли» [6, с. 510], і «В голові — млин» [6, с. 510]. Колоритне зіставлення біженців із псом, якого женуть нові господарі, нагадує недержавний статус української нації. Від цієї, здавалось, епізодичної ситуації про перебування біженців у чужому місті Б. Лепкий майстерно переходить до узагальнень: «Дрібненький дощик хоче погасити ватру.

Не годен.

Так не годен слізми погасити світової пожежі» [6, с. 510].

Ситуація, яка розгортається у творі «На ринку», показує селянина, що привів свою корову з бучацького повіту до мадярського міста Шатмару. Обое чужі стали об'єктом глузувань, а ревіння корови, звернене до рідної землі, підкреслює безвихідь і безпорадність.

На чужині — і двоє дітей з однойменного тексту. Ганнуся не зрадила свого брата-каліку, тепер він — увесь її рід.

Текст «Сім шлафроків» примітний не тільки образом блудних втікачів, які втратили найдорожче (хто — дитину, хто — матір, хто — корову), а й образом незримого, проте відомого своїми діями ворога («палить, грабує, мордує, а свідомих і діяльних у Сибір вивозить» [6, с. 507]). В епілозі — гірка констатація: «Дев'ятий рік, а ми ще не вернули додому.

Наш поїзд у невідоме гонить» [6, с. 508]. Потяг із втікачами, які не знають, куди прямують, чужа земля, що не вітає українців, ворог на рідній землі, тривожні думки і самотня жінка в купе, яка бачить у квітці все, що залишила вдома, ніби відірвані від світу, вони — у своєму маленькому тимчасовому й непевному світі («Жінка з квіткою»).

На чужині — і полонені українці («У таборі»). Текст організовує внутрішнє мовлення поневоленого героя. Петро Мальований перебуває в полоні, він розуміє, що його становище гірше від худоби. Чоловік загострено сприймає плинність часу, його робочих рук потребує рідна земля, а він — вирваний із корінням на чужині. Простий селянин осягає категорію відносності в часі, у просторі природньому та соціальному (він розуміє, що немолоді вартові — німецькі бауери, які теж відірвані від сім'ї). Його козацька пісня не може вирватися за межі дротяної решітки, вона теж у полоні.

Брудна сорочка, спогад про рідну ідилію, думки про найстаршого сина, який в Америці заробляє гроші і хоче батькові подарувати золотий годинник, — все це тільки поглиблює відчай («А ти сиди. Сиди рік, сиди два, сиди три — до суду-віку сиди. Аж досидишся до такого, що тебе нужда з'їсть, або хвороба яка вночі задавить, або з розуму зійдеш — тоді і визволять тебе» [6, с. 500]; «І спомини сідали на його, як на мерця мухи» [6, с. 500]). Зміни психологічного стану, які показують наростання внутрішнього неспокою, підкреслені змінами фізичними, що увиразнено візуальними порівняннями («Петро Мальований ходив між дротами, як в менажерії звір» [6, с. 498]; «Сів під решіткою, обіймив праве коліно руками і хитався направо й наліво, як від вітру пень» [6, с. 499]; «І знов обіймив руками коліно, як жінку, і знов хитався направо й наліво» [6, с. 500]; «Похилив голову на коліно і вже не подібний був до пенька, а до груди землі, яку вижбурляла війна з українського чорнозему і кинула з Тарасці над Рейн» [6, с. 500]; «Гаркнув, як заржавілий ланцюг» [6, с. 500]).

Маючи досвід перебування в таборах із французами, з англійцями, а тепер із своїми, Петро Мальований може порівняти: «Тамтих ненавидять, але

мають їх за людей, а наших ніби люблять, та так яось, як господар своїх собак любить. Добрі собаки, а все-таки собаки» [6, с. 501]. Таке спостереження можна пояснити різним ставленням до державних і недержавних націй.

Петро Мальований побачив в американському таборі сина, але разом вони не можуть бути. Колись з Америкою їх розділяв океан (економічні проблеми), а тепер — колючий дріт і стежечка (війна). Ця роз'єднана сім'я як роз'єднаний народ, розмежований кордонами імперій. Долю української родини / народу вирішать інші, державні народи, а українці залишатимуться на узбіччі історії. Стежечка між табором, де перебуває Петро Мальований, і табором, де ув'язнений його син, символізує непереборні обставини, демонструючи абсурдність законів військового часу. Автор підтверджував реальне походження сюжету цього твору: «На правдивій події в одному з таборів полонених у Німеччині, де я працював літ п'ять» [6, с. 485].

В. Лев коментував: «Лепкий пригадує собі переживання в таборі полонених, зустріч із ними, співжиття і милі хвилини, навіть у таких воєнних обставинах, серед яких знайшовся він із тисячами полонених українців із царської армії. Вони привикли до поета, полюбили його за людяне відношення до них і бажання допомогти їм зрозуміти, ким вони, що вони українці, не царські вояки — слуги батюшки-царя» [4, с. 204–205].

На політичній карті світу образ спаленої рідної землі в автобіографічному тексті «Папери є?» постає як узагальнення трагедії світового масштабу: «Була це ніби маленька частинка, ніби огник один той великої пожежі, що займалася кругом» [6, с. 505].

Привертають увагу наратологічні знахідки автора в тексті «Моя вина». У «Поясненнях» до другого тому «Писань» Б. Лепкий пригадував: «Літом 1920 року приїхав я на візвання Укр. військ. сан. місії з Вецляру до Берліна і замешкав у Шпандау-і.

У Вецлярі не було в мене українських часописів з рідного краю. Що тільки в Шпандау-і дістав я їх і вражіння, яке вони на мене зробили я передав у цьому ескізі.

Написаний він протягом одної ночі і видуманого тут нема нічого. Навіть закінчення не підібране для ефекту. Так воно й було...» [5, с. 485].

Читання українських газет передано як потік свідомості. Тут — болюча лекція з географії: «Безталанна країно! Чому як раз над твоїми полями відчинила Пандора свій злочасний ящик і висипала з його найгірші злидні?

Перші великі бої і перші громади втікачів, і перші шибениці з тисячами невинно повішених людей, і перший масовий Каїновий злочин. Брат на брата пішов. А все на твоїх, на галицьких полях» [5, с. 401]; «Спис померших в італійському таборі Casale di Altramara.

Ось диви, як далеко гонили твої сини за лавровими вітками, куди то не ходили вони по солону воду! [...] Засипайте, загребуйте мерців, бо їх так багато на світі.

Земля їсти хоче — жере...

Засипали.

І на кладовищу стоїть кілька нових горбків, мов якийсь підземний крот вижбурляв кілька свіжих купин.

Чорний крот.

А до кожного горбка вже й дарунок несуть. Перший і останній дарунок чужини. Білий хрест із номером помершого і з числом його полку й баталіону.

Так, бо кожний з них був тільки одним числом у цьому великому рахунку» [5, с. 402–403]. Це сповнені болю листи та телеграми українських полонених та їхньої родини, написані українською мовою, які були викинуті на пошті в Дублянах; «Деякі були писані голкою на листах, із книжок, з псалтирі, з молитовника, із святого письма» [5, с. 404]. Тиф у Львівському повіті, 27 квітня на станції Котюжани розстріляні більшовиками старшини із галицької армії Глібовицький, Іванович, Боцура... Українські газети — як український мартиролог.

Б. Лепкий узагальнює: «Для всіх є право на самовизначення народів, тільки за ками цього права нема. За нами є тільки одно право вмірати. По всіх боєвищах Європи, по всіх таборах і в'язницях, від голоду й хороб, від кулі більшовика й імперіяліста, за нами одна дорога до волі — смерть!» [5, с. 406–407]. До роздумів письменника органічно вплітається уривок зі «Слова о полку Ігоря» — сон князя Святослава, що увиразнить самоувідомлення вини перед полеглими за рідний край.

Найсильнішим відгомном воєнного лихоліття у творчості Б. Лепкого В. Лев вважає поему «Ноктюрн» [4, с. 166]. Привертають увагу спостереження З. Лановик та М. Лановик: Дванадцять старців як утілення трагедії минулих поколінь; «Дванадцять жінок» — «сповідальний плач українських жінок усіх поколінь» [3, с. 9]; «Сироти-діти — це метафора безнадії майбутнього покоління, яке змалку пережило жахи війни, голоду, хвороб, знущань, розпусти» [3, с. 10]; «Видіння дванадцяти вершників... набуває найбільш апокаліптичного значення» [3, с. 10]; частина «Дванадцять борців» — трагічна картина «безконечної загибелі українців, які не знають перепочинку між війнами, революціями, битвами» [3, с. 10]. Вдало підмічено суголосність другої частини з поемою П. Тичини «Скорбна мати» (1918) [3, с. 9]. На нашу думку, напрошуються паралелі «Ноктюрна» і до таких текстів, як «Золотий гомін» П. Тичини (1917) та «Дванадцять» О. Блока (1918).

Драматична напруга «Ноктюрна» увиразнена жанровими елементами треносу, молитви, фольклорних текстів. Підмічені у статті «“Ноктюрн” Богдана Лепкого в культурно-історичному контексті розвитку жанру» зв'язки з фольклорними творами (думами, героїчним епосом, плачами, похоронними голосіннями), із текстами давньої літератури (церковними гімнами, «Тренодом» М. Смотрицького, із жанром ляменту, середньовічними містеріями, «Великим льохом» Т. Шевченка [3, с. 11], з романтичною поезією (мотив постання із гробу) [3, с. 9] можна доповнити спорідненістю із жанром сирітських пісень і конкретизувати названий романтичний мотив твором Т. Шевченка «За байраком байрак...».

Осібно — про категорію слави. Класичним є бачення Т. Шевченка істинної, щирої слави та слави ілюзорної, облудної («До Основ'яненка», перший вступ до поеми «Гайдамаки», «Кавказ», триптих «Доля», «Муза», «Слава»). Рефрен «О славо, кєрвава славо!» в частині «Дванадцять борців» актуалізує розуміння ціни здобутого.

Авторська напруга об'єднує всі частини «Ноктюрна» — від гіркого усвідомлення недержавності нації (на поверхні — суголосність із поезією «Трьох літ» Т. Шевченка, з такими творами, як «Великі роковини» І. Франка, «Товаришці на спомин», «Пророчий сон патріота», «Slavus — sclavus» Лесі Українки та ін.), апокаліптичних елементів до державотворчих проєкцій («Нам від Сяну по Дін / Або жити, або нам не жити!» [6, с. 255]). М. Ільницький наголосив: «Ніде коли ще талант поета не піднімався до такої сили у вираженні трагізму народної

долі, в поєднанні конкретних сцен з висотою філософського узагальнення» [2, с. 15].

Отже, присвячена темі війни мала проза Б. Лепкого, написана після 1914 р., поема «Ноктюрн» засвідчують шлях авторської думки від аналізу окремих ситуацій до висновків-узагальнень, історіософічних спостережень. Твори демонструють виразний антимілітаристський пафос та антиімперський дискурс.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зушман М. Б. Мала проза Богдана Лепкого в контексті західноукраїнської новелістики кінця XIX — початку XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Зушман Михайло Богданович. — Кіровоград, 2007. — 19 с.
2. Ільницький М. «Найпопулярніша постать на галицькому ґрунті» / М. Ільницький // Лепкий Б. Твори : у 2 т. — Т.1. — К.: Дніпро, 1991. — С. 5–30.
3. Лановик З. «Ноктюрн» Богдана Лепкого в культурно-історичному контексті розвитку жанру / З. Лановик, М. Лановик // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка Серія : Літературознавство. — 2012. — № 36. — С. 3–13.
4. Лев В., д-р. Богдан Лепкий. 1872 — 1941. Життя і творчість / д-р В. Лев. — Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1976. — 399 с.
5. Лепкий Б. Писання : У 2 т. / Б. Лепкий. — К.; Ляйпціґ: Українська накладня, [б. р.]. — Т. II : Проза. — 487 с.
6. Лепкий Б. Твори: У 2 т. / Б. Лепкий. — К.: Наук. думка, 1997. — Т. 1: Поетичні твори. Прозові твори. Мемуари. — 845 с.
7. Пеленський Є.Ю., д-р. Богдан Лепкий. 1872–1941. Творчий шлях. — Бібліографія творів / Друге вид. — Краків; Львів: Українське видавництво, 1943. — 56 с.

ПОСТАТЬ БОГДАНА ЛЕПКОГО В ОЦІНКАХ СУЧАСНИКІВ

Кучма Наталія,
к. ф. н., доцент,
Тернопільський національний педагогічний університет імені
Володимира Гнатюка (УКРАЇНА)

ABSTRACT

У статті розглядаються критичні оцінки постаті Богдана Лепкого його сучасниками, внесок митця у розвиток літератури, малярства, видавничої справи, а також активне громадське життя.

Ключові слова: літературна критика, критерії оцінки художнього твору, літературно-критичні жанри.

В статье рассматриваются критические оценки фигуры Богдана Лепкого его современниками, вклад художника в развитие литературы, живописи, издательского дела, а также активную общественную жизнь.

Ключевые слова: литературная критика, критерии оценки художественного произведения, литературно-критические жанры.

The article explains the critical valuation of the Bohdan Lepkyi's workouts by his contemporaries, his contribution to the development of literature, art., publishing and social life.

Key words: literary critique, fiction evaluation criteria, literary-critical genres.

W artykule zostały rozpatrzone krytyczne oceny osobowości Bohdana Łepkiego dokonywane przez osoby mu współczesne, m.in. dotyczące wkładu artysty do rozwoju literatury, malarstwa, sprawy wydawniczej, a także życia społecznego.

Słowa kluczowe: krytyka literacka, kryteria oceny utworu literackiego, gatunki krytyki literackiej.

Є в українському історико-літературному процесі постаті, що їх сміливо можна вважати маркерами епохи. Серед таких особливе місце належить Богданові Лепкому — поетові, маляреві, перекладачеві, вчителеві, професору... По смерті Івана Франка саме він став символом українського мистецтва в Другій Речіпосполитій. Творчий доробок письменника вже з появи перших ліричних віршів привернув увагу сучасників. Про нього писали Зенон Куделя, Кирило Студинський, Володимир Дорошенко, Михайло Рудницький, Євген Юлій Пеленський, Микола Гнатишак, Василь Ратич, Микола Голубець, Святослав Гординський та інші. Чимало публікацій про Богдана Лепкого з'явилося вже після проголошення незалежної України. Йдеться про статті М. Ільницького, Р. Гром'яка, Л. Голомб, Б. Криси, Р. Чопика, М. Зимомрі, Я. Мельник, Ж. Ляхової, Є. Нахліка, В. Подуфалого і под., дисертаційні дослідження О. Костецької, Н. Білик, Н. Гавдиди та ін. Цей перелік можна було б продовжити, але нашу увагу привернула збірка «Богдан Лепкий. 1872-1941. Збірник у пошану пам'яті поета. — Краків-Львів, 1943. За редакцією Є.Ю.Пеленського». Якість критичних оцінок і суджень у цій невеликій книжечці (90 сторінок з ілюстраціями) засвідчує високий професіоналізм української критики.

Традиційно публікації in memorial за жанром нагадують некрологи чи ювілейні статті, у яких подано переважно схвальні оцінки доробку особи, якій збірник присвячений. Однак книжка, про яку йдеться, має іншу форму. До неї включено лише сім статей та бібліографія Б. Лепкого. Автори й укладачі подбали про те, щоб, уникнувши «надмірного бронзування» нагадати співвітчизникам роль видатного українця у житті нації. Збірку відкриває портрет Богдана Лепкого роботи Михайла Бойчука, вірш Богдана Ігоря Антонича «Поет» з присвятою «Богданові Лепкому у 60-ліття» та поезія в прозі Романа Купчинського «У Бережанській тихій стороні». Такий вибір та послідовність подачі мистецьких робіт слугують своєрідним орієнтиром — натякають на ті види діяльності Богдана Лепкого, у яких майстер мав чималі здобутки. Решта статей нагадують читачеві доробок письменника у різних сферах діяльності.

Стаття Миколи Голубця «Життєвий шлях Б. Лепкого» цілком вкладається у жанрові рамки літературного портрета. Однак критик змальовує постать письменника насамперед на тлі епохи. Його цікавлять не дати, а насамперед мотиви життєвих змін. Так, пояснюючи поворот від малярства до літератури, М. Голубець наголошує: «Перші свої поматуральні кроки (1891) звернув Богдан до Віденської академії мистецтв. На жаль обов'язуючий у тогочасному навчанні натуралізм відкинув цього поета-мрійника і рішучого лірика від образотворчої освіти, поштовхнувши його до літератури».¹ (Тут і далі у цитатах зберігаємо правопис оригіналу — Н.К.) Переїзд до Кракова критик обґрунтовує так: «Пробувши пару літ на посаді гімназійного вчителя в Бережанах (1895-1899) перебрався Лепкий до Кракова, де прожив мало не все своє життя. /.../ Щось з туги «шенґайста» за вищим рівнем духового життя і щось з пози запізненого романтика було в тому добровільному «вигнанні» Лепкого. /.../ До Львова приїздив як неофіційний амбасадор західно-європейської культури з поведінкою і тонкими манерами дипломата»². Тональність висловлювань, будова фрази, вибір лексики свідчать про намагання Миколи Голубця через стилізацію продемонструвати читачеві манеру «писання» портретованого. Критик постійно підкреслює, що Богдан Лепкий — лірик у найширшому значенні слова. Разом з тим видатний митець ще й свідомий громадянин, для котрого почуття обов'язку важить чимало. Саме ця риса у характері Б. Лепкого імпонувала М. Голубцеві найбільше. Тому всі молоді літератори, які, на думку критика, « його (Лепкого — Н.К.) впливові цю дрібку культурності й європейскости завдячували», мали б так само «полум'яною жадобою служити українській культурі і національній справі, на зразок титана праці й обов'язку Івана Франка, чи і самого Лепкого, що жертвенно й послідовно служив Справі впродовж цілого свого життя».³ Важко погодитись з різкістю висловлювань критика на адресу насамперед молодомузівців, які бачили роль митця у суспільному житті дещо інакше. Та це чи не єдиний вияв упередженості автора літературного портрета. Попри традицію лише схвальних оцінок життя і творчості покійного М. Голубець не оминув увагою непростих взаємин Богдана Лепкого та Івана Франка, делікатно уточнивши: «Трудно сказати, щоб Франко і Лепкий, зустрівшись при українському літературно-громадському варстаті, запалали до себе особливими симпатіями. Для цього було забагато різниць в їхньому характері, вихованні, вихідних становищах».⁴

Підсумовуючи здобутки письменника, критик нагадував: «Працьовитість Лепкого покривається з його талановитістю й працездатністю. Ліричні поезії, поеми, оповідання, повісті, романи, побутові та історичні, популярні літератур-

но-історичні нариси та компендії — оце форми, в які вилився його п'ятидесятилітній дорібок».⁵ Однак не замовчував і вад, коли йшлося про широкі епічні полотна «Мазепи», але підкреслював: «Та одного не можна відмовити лепківським історичним картинам: полум'яної любови батьківщини і непохитної віри в її світле майбутнє».⁶

Найбільша за обсягом стаття у збірці належить перу одного з провідних на той час західноукраїнському критику Євгену Юлію Пеленському. Публікація «Богдан Лепкий — поет» є класичним зразком оглядової літературно-критичної статті, у якій знаходимо «досить широке за охопленням матеріалу і порівняно глибоке за аналітичним проникненням у художні твори дослідження, де висвітлюється певне явище письменства».⁷

Є. Ю. Пеленський пропонує читачам глибокий аналіз творчої манери Б. Лепкого. Вибравши для викладу хронологічний принцип, критик сегментує матеріал на чотири частини, кожній з яких передує умовний заголовок. Перша частина «Середовище і доба. — Творча індивідуальність.» дає рецепієнтові можливість простежити формування індивідуального стилю митця. Разом з тим критик пояснює постійну присутність соціальних мотивів у творах поета не лише середовищем і вихованням: «дань добі була в Лепкого, так би мовити, подвійна: ідейно-змістова й зовнішньо-жанрова», а й традицією української літератури. «Нерівномірність, а то й подекуди тіснота, українського громадянського й літературного життя створили тип окремого письменника-універсаліста. Куліш, Франко, Кониський, Грінченко — це лише найважливі імена. Мабуть можна заризикувати твердженням, що Лепкий замикає своєю літературною діяльністю цей ряд письменників. Ці самі причини, що спонукували тих творити в ділянці різних жанрів, існували ще, коли виступив Лепкий. Не дивлячись на свій виключно ліричний талант, поет піддається цій силі»⁸. Визначаючи ліризм як потужну домінуючу індивідуального стилю Богдана Лепкого, критик все ж наголошує, що таке «світосприймання не дає змоги розвинути як слід іншим мистецьким засобам, наприклад, у драмах»⁹. Що ж стосується ідейного змісту творів, то « вони в великій мірі заповнили молодого поета, що ще себе не віднайшов. Нічого дивного: загальний суспільницький тон тодішньої української літератури приманив до себе Лепкого своїми ідейними вартостями, загально-людськими і національними гаслами, гуманністю і патріотизмом. Це вповні відповідало цим ідеалам, що їх виніс поет із рідного дому, хоч далеко не зовсім відповідало індивідуальності самого поета»¹⁰. Пеленський все ж наголошує, що « в Лепкого не було суспільних конфліктів поставлених на вістрю меча, загострених клясовою нетерпимістю і виключністю. Тут вони потрактовані дещо сентиментально, в дусі старої Дікенсівської школи»¹¹.

Друга частина критичної статті «Рання творчість: Творчі стимули. — Мистецькі засоби. — Суспільницька тематика.» присвячена становленню поета, мотивації вибору тем та мотивів. Є. Ю. Пеленський не лише висновує джерела творчості, а й підтверджує власні думки цитатами з творів та листування письменника. У третій частині «Другий етап творчості (1901-1919): Основні мотиви — осінь, любов, спогади — їх мистецький вияв. — Війна» критик не лише визначає провідні мотиви, а й переконливо аргументує власну позицію, спираючись на тексти поета. Так мотиви осені Пеленський розглядає у контексті української поетичної традиції і доводить, що у Лепкого осінь — «це не завершення, не переміна у вічному ході життя, як, наприклад, у його ровесника Чупринки, але смерть. В тому ціла суть його над міру песимістичної філософії осені, чи

природи восени /.../ Детерміністична філософія осені /.../ висловлена немов мимоходом, немов на маргінесі природи, далеко не стільки переконує, скільки захоплює читача краса самих поетичних образів»¹².

Як і Микола Голубець, Євген Юлій Пеленський також будує фрази, використовує художні засоби, які могли б бодай тональністю нагадувати читачеві аналізовані твори. Таке суголосся є очевидним свідченням того, що критики поділяють погляди Б. Лепкого на призначення поезії, розуміють глибинні джерела творчості майстра. Разом з тим, Пеленський глибше аналізує власне мистецькі пласти поезії, часом захищаючи їх автора від надто різких звинувачень молодих сучасників. Мотиви любові і новаторські на той час мотиви еротики Лепкого критик бачить « не як поезію кохання, але розлуки. Власне розлука є тут основною, виключною, домінантою», тому так різко реагує на «Євшанове окреслення: «поет безсилля». Окреслення надто вже яскраве і невірне. Куди вірніше назвати Лепкого попросту — ліриком».¹³

Четверта частина статті «Третій етап (1920-1941): Перехід до нових жанрів — *От так собі і Під тихий вечір*. — Історичні повісті: *Мазепа. Крутіж*. — Спомини.» присвячена дослідженню прози. І тут критик залишається вірним собі. Поступово і переконливо він пояснює потребу Лепкого через збірку коротеньких нарисів «От так собі» і повість «Під тихий вечір» перейти «від лірики до епіки».

Стисло переповідаючи фабулу повісті «Під тихий вечір», Пеленський не лише підкреслює мистецькі знахідки, але вказує й на вади у змалюванні характерів, поведінкових моделях персонажів, наголошує на безумовному впливі «Вікторії» Кнута Гамсуна на Богдана Лепкого. І тут читачеві ненав'язливо підказано, хто ж з істориків настільки вплинув на поета, спонукав до написання тетралогії «Мазепа». Захоплення широтою змальованих подій зрівноважується критичною оцінкою цілком очевидних хиб. «Все ж велика тетралогія (спершу задумана як трилогія) захоплює своїм розмахом, шириною розгорнутого полотна, ретельним відношенням до історичного матеріалу, а наді все теплом, з яким виведені головні постаті, Мазепа і Мотря. Коли в повісті тут і там не проведена рівномірно психологічна мотивація, розтягнута описова частина, чи може не скрізь доглянута строго історичність деталей побуту, це легко можна виправдати величиною проробленої праці і ліричними нахилами автора. Все ж навіть найсуворіший критик не може відмовити *Мазелі* літературної стійкості, а ще більше великої виховної вартості»¹⁴(підкреслення наше. — Н.К.).

Стаття Євгена Юлія Пеленського цілком відповідає канонам літературно-критичного огляду, не містить компліментарності, належно аргументована і лише два останні абзаци нагадують читачеві, що це публікація in memorial.

У такому ж ключі написав Дам'ян Горняткевич свою статтю «Богдан Лепкий як маляр». У хронологічному порядку розповідаючи про захоплення Богдана Лепкого живописом, автор демонструє читачеві витoki і природу цього таланту. Оскільки сам митець не вважав себе справжнім художником, критик, намагаючись наслідувати манеру викладу Лепкого, жваво розповідає про навчання у Бережанах, у Відні, знайомства з молодими українськими художниками, котрим поет допомагав у становленні. Горняткевич особливо наголошує на величезній ролі Богдана Лепкого у популяризації українського малярства у Польщі: організації виставок, виголошенні рефератів, читанні популярних лекцій з історії живопису і под. Саме завдяки Б.Лепкому українці дізналися про Олексю Новаківського, Івана Северина, Петра Холодного, Михайла Бойчука та ін.

Про наукову діяльність Богдана Лепкого стисло розповів читачам Володимир Дорошенко. Цю публікацію можна вважати літературним нарисом. Автор легко, доступно і точно пояснює причини активної громадської та видавничої діяльності письменника. «Крім прегарних лірик і новель чи повістей, мусів він писати для громади принагідні вірші на різні патріотичні теми, складати повчальні оповідання, ладити читанки, антології, популярні брошури й підручники. І все це він потрапив робити легко, приступно й гарно, бо був людиною високо-талановитою, широко-освіченою, а разом незвичайно сумлінною щодо прийнятого на себе чи накиненого йому обов'язку»¹⁵.

Особливу увагу звернув В. Дорошенко на «Начерк історії української літератури». Із властивим йому запалом критик акцентує на важливості цієї праці. «Начерк» був призначений для широкої публіки, і, треба сказати, цілком відповідав поставленим автором цілям: дати коротенький, але прозорий, не переладований зайвими подробицями, перегляд головного надбання нашого давнього письменства. /.../ Його праця була в нас, можна сказати, першою в тім роді, якщо поминути перестарілу навіть для свого часу першу частину «Історії літератури» Ом. Огоновського. /.../ Вже після Лепкого появився «Нарис» Франка, а за ним «Історія українського письменства» Єфремова. Та тільки Франкову книжку можемо рівняти щодо задуму і завдань із «Начерком» Лепкого, проте вона аж ніяк не годна заступити працю останнього...»¹⁶

Слід відзначити, що саме стаття В. Дорошенка є інформаційно місткою, логічною, тяжіє до академічного викладу. Автор точно і стисло повідомляє читачеві про редакційну, перекладацьку діяльність Б. Лепкого та популяризацію української літератури у польських, чеських, німецьких газетах і журналах. Саме цей критик єдиний з усіх авторів збірника не робив спроб наблизитися до манери і стилю Лепкого-письменника.

Фінальним виступом у «Збірнику у пошану пам'яті поета» стала стаття Павла Лисяка «Богдан Лепкий як громадянин». Ця публікація цілком відповідає канонам жанру некролога. Тут П. Лисяк традиційно нагадує читачам життєвий і творчий шлях письменника, характеризує його громадянську позицію, його творчий та науковий доробок, підкреслює роль і місце митця в історії української літератури.

Вивершує «Збірник» дещо несподівано для читача докладна і дуже точна, як на той час, бібліографія, укладена Є. Ю. Пеленським. Така увага до публікацій Б.Лепкого і про Б.Лепкого свідчить не лише фаховість авторів «Збірника», а й про відповідальність науковців і критиків перед читачами та історією України. Саме ця бібліографія прислужилася не одному науковцеві, хто через багато років по смерті Б. Лепкого досліджував його творчість у різних мистецьких виявах. Та й для сучасників є невичерпним джерелом наукової інформації.

Отже, маємо підстави стверджувати, що збірка публікацій «Богдан Лепкий. 1872-1941. Збірник у пошану пам'яті поета.»! — Краків-Львів: Укр. Видавництво, 1943. — 90 с. (За редакцією Є. Ю. Пеленського) є свідченням високого фахового рівня української літературної критики попри всі перипетії буремних й кривавих літ середини ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Голубець М. «Життєвий шлях Б. Лепкого» // Микола Голубець. Богдан Лепкий. 1872-1941. Збірник у пошану пам'яті поета. — Краків-Львів: Укр. Видавництво, 1943. — 90 с. (За редакцією Є. Ю. Пеленського). — С.8

2. Там само. — С.9.
3. Там само. — С.9.
4. Там само. — С.11.
5. Там само. — С.11.
6. Там само. — С.12.
7. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К.:ВЦ «Академія», 2006. — С.640
8. Пеленський Є. Ю. Богдан Лепкий — поет // Є. Ю. Пеленський Богдан Лепкий. 1872-1941. Збірник у пошану пам'яті поета. — Краків-Львів: Укр. Видавництво, 1943. — С.14.
9. Там само. — С.15.
10. Там само. — С.15.
11. Там само. — С.15.
12. Там само. — С.20.
13. Там само. — С.21-22.
14. Там само. — С.29.
15. Дорошенко В. Наукова діяльність Б. Лепкого // Володимир Дорошенко Богдан Лепкий. 1872-1941. Збірник у пошану пам'яті поета. — Краків-Львів: Укр. Видавництво, 1943. — С.38.
16. Там само. — С.39-40.

КОНЦЕПТ «ХРАМ» КРИЗЬ ПРИЗМУ ОПОВІДАННЯ БОГДАНА ЛЕПКОГО «ДЗВОНИ»

Жанна Янковська
Доктор філологічних наук, доцент кафедри культурології
та філософії Національного університету
«Острозька академія» (Україна)

ABSTRACT

Bohdan Lepky is the writer of an outstanding talent, the author of many works on history. His short story “Bells” stands out in his heritage with its particularly tragic, novelistic accent. The aim of this study is to trace the reflection of ethnophilosophical concept “temple”, which was used by S. Krymskyi to analyse Ukrainian cultural reality (including literary works) as a part of universal triad “Home-Field-Temple”, through the prism of the abovementioned work. This will provide an opportunity to interpret it at a fundamentally new level, which can be applied in the process of studying the author’s heritage at secondary and post-secondary institutions or while writing research papers.

In the process of doing this research, interdisciplinary and hermeneutic approaches to interpreting the work, archetypal analysis, literary criticism and other generic scholarly methods were extensively used. The major finding of the research lies in the demonstration of possible application of integrative approach along with the use of concepts and categories from various fields of modern humanities studies.

Thus, the concept “temple” can be considered as pivotal in a novelistic short story by Bohdan Lepky “Bells”, which is revealed on the level of plot, as well as on the level of images (the image of father Savyshyn).

The value of the research lies in the fact that it gives the opportunity for the completely new, non-linear, what might be called “stereoscopic” interpretation and insight into a literary text, in this case the short story “Bells”, which proves the universality and effectiveness of the selected methodology.

Keywords: Bohdan Lepky, short story “Bells”, short story, concept “temple”.

Богдан Лепкий — письменник непересічного обдарування, автор багатьох творів на історичну тематику. Особливо трагічним, новелістичним звучанням у його спадщині вирізняється невелике за обсягом оповідання «Дзвони».

Мета наукового дослідження — простежити відображення етнофілософського концепту «Храм», що його застосував С. Кримський для аналізу реалій української культури (в тому числі й літературних творів) у складі універсальної тріади «Дім — Поле — Храм», крізь призму зазначеного твору. Це дасть змогу осмислення його на якісно новому рівні, що можна буде використати при вивченні спадщини письменника в середніх та вищих навчальних закладах, при написанні наукових розвідок.

Під час студіювання цієї теми найширше використано інтердисциплінарний та герменевтичний підходи до трактування твору, метод архетипів, літературознавчий аналіз та інші загальнонаукові методи.

Основним результатом дослідження є доведення можливості застосування для аналізу художнього твору інтегративного підходу із використанням категоріального апарату різних галузей сучасної гуманітаристики.

Отже, концепт «Храм» можна вважати стержневим у новелістичному оповіданні Богдана Лепкого «Дзвони», що проявляється як на фабульному (на рівні сюжету), так і на образному (образ отця Савишина) рівні твору.

Цінність проведених студій полягає у тому, що це дало можливість зовсім іншого, не лінійного, а ніби «стереоскопічного» прочитання та розуміння художнього тексту, в зазначеному випадку оповідання «Дзвони», і це ще раз доводить універсальність та ефективність обраної методології.

Ключові слова: Богдан Лепкий, оповідання «Дзвони», новела, концепт «Храм».

Bohdan Łepki — pisarz o nieprzeciętnym talencie, autor wielu utworów na tematy historyczne. Szczególnie tragiczne brzmienie nowelistyczne cechuje jego objętościowo nieduże opowiadanie „Dzwony”.

Głównym wynikiem badania jest udowodnienie możliwości wykorzystania w analizie utworu literackiego podejścia zintegrowanego z użyciem aparatu kategoryjnego różnych dziedzin współczesnych nauk humanistycznych.

Wartość przeprowadzonych badań polega na tym, że umożliwiły one zupełnie nowe, nielinarne, niejako „stereoskopowe” odczytania i pojmowania tekstu literackiego, w naszym przypadku opowiadania „Dzwony”, co jeszcze raz dowodzi uniwersalny i efektywny charakter wybranej metodologii.

Słowa kluczowe: Bohdan Łepki, opowiadanie „Dzwony”, nowela, koncept „Świątynia”.

Богдан Лепкий — непересічна постать в історії української культури. Прозаїк, поет, публіцист, вчений, громадський діяч... Він добре знав історію України, її доленосні постаті, тому є автором цілого ряду творів на історичну тематику. У буремні для України роки він відточував своє художнє слово у різних стильових напрямках модернізму (декадентство, імпресіонізм, неоромантизм). Його твори заслуговують на прискіпливий аналіз із точки зору сучасних методологічних підходів.

Одним із шляхів пізнання та всебічного осягнення життя етносу є звернення до системи архетипів як глибоко знакових констант, що наскрізні для розвитку тієї чи іншої культури і виступають позачасовою схемою, за допомогою якої формується об'єктно-буттєва основа народного світогляду. Як відомо, вища сутність людини полягає у недостатності для її життя практично-утилітарної сфери, вона не може існувати поза усвідомленням свого буття в певному соціумі, а отже — керується його символами, архетипами, ідеями, ціннісними орієнтирами, які зберігаються в народній пам'яті та відображені у фольклорі й трансформовано в різних видах авторської творчості, в тому числі й літературі.

Теорію архетипів розвинув К. Юнг у своїй відомій праці «Архетипи і колективне несвідоме» [9]. Екстраполюючи його думки про те, що колективне несвідоме «утворює у кожному з нас завжди присутню, загальну душевну основу надособистісної природи» [9, с. 12], у своїх дослідках загалом ми базувалися на спостереженнях О. Таланчук, Л. Дунаєвської, Л. Шурка, М. Дмитренка, О. Братка-Кутинського, В. Давидюка, Г. Усатенко, Н. Пастух, Л. Іваннікової, О. Шалак, В. Завадської, Я. Музиченко, В. Жайворонка, В. Яніва, В. Борисенко та багатьох інших. Опорою для трактування архетипних смислових концептів у літературі є праці етнофілософського спрямування С. Кримського, О. Кирилюка, В. Личковаха та інших дослідників. Зокрема, С. Кримський (слідом за М. Ґай-

деґгером) у своїх працях «Архетипи української культури» [3] та «Архетипи української ментальності» [4] застосував етнобуттєвий тридент «Дім — Поле — Храм» для аналізу реалій української культури, включаючи словесність, та довів його універсальність. На думку О. Ременець, «ці структури внаслідок своєї символічності можуть мати у різні епохи і в різних етносів різну інтерпретацію, але тематично вони присутні завжди» [Ремен].

Якщо ж за С. Кримським узагальнено розглянути зміст топосів «Дім», «Поле» і «Храм», то можемо стверджувати, що «Дім» втілює в собі «ціннісно-сміслову домобудівництво етносу»; «Поле» є життєвим простором, який «забезпечує людину земними благами», що «з'являються на її родинному столі», а «Храм» — це те «небо» етносу, яке концентрує в собі його святині, ідеали, духовні блага» [3, с. 240]. Смыслонаповнення цих життєвих топосів здатне розширюватися, набирати, порівняно із творами фольклору, різних конфігурацій. Але оскільки за своєю сутністю вони є архетипними структурами й трансформуються в авторську творчість через посередництво фольклору, то їх можна розглядати в смисловому полі фольклоризму літератури.

Використовуючи введений С. Кримським метод архетипів та інтердисциплінарний підхід в межах гуманітаристики, можемо віднайти цілком нове прочитання авторських творів, що сприяє глибшому їх розумінню. Застосування міжгалузевої взаємодії для аналізу фольклорних і літературних творів В. Давидюк на сьогодні назвав «головним інструментарієм», який «дає змогу стереоскопічного бачення багатьох культурологічних явищ, які важко зауважити у площинному вимірі» [2, с. 73].

У цій статті маємо за мету простежити відображення концепту «Храм» в оповіданні Богдана Лепкого «Дзвони». Топоси «Дім» і «Поле», хоч і пунктирно, але також проглядаються крізь призму цього твору, проте на них не настільки чітко сконцентровано увагу в силу «короткометражності» та однолінійності сюжету. Варто зазначити, що згадана універсальна тріада «Дім — Поле — Храм» із літературних творів найбільше знаходить свій відбиток в українській прозі, починаючи з часів її виникнення й становлення і до сучасності. Причому, одночасно всі складові чітко простежуються у фабульно розлогих творах, як повістях (наприклад, «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка), романах (як, скажімо, «Чорна рада» П. Куліша, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного, «Собор» О. Гончара), окремих оповіданнях, які за наповненістю сюжету наближаються до повісті («Домонтар» Ганни Барвінок та інші). Проте навіть у коротких за обсягом оповіданнях та новелах, у випадку, коли автор предметно не означив простір дії, він все одно імпліцитно присутній, адже дія не може відбуватися ніде. В такому випадку простір самостійно домислюється читачем, виходячи з описаних подій, як сам собою зрозумілий, що ширше розглядалося в нашій монографії «Фольклоризм української романтичної прози» [10].

Хоча більшість дослідників жанрово класифікують «Дзвони» Богдана Лепкого як оповідання, орієнтуючись в основному на згадану вище однолінійність сюжету, його за всіма ознаками швидше можна назвати новелою. Цей твір дуже природно сприймається в одному ряду із новелами Григорія Косинки (за обширом підтексту та зовнішнім лаконізмом) та Василя Стефаника (за глибоким, трагічним психологізмом). «Дзвонам» повністю притаманні такі диференційні ознаки новели, як «сконденсована та яскраво вималювана дія», «лаконізм», «точна й усталена конструкція», «наявність точної та згорненої композиції з яскраво вираженим композиційним осередком», «несподіваний фінал» і

т. п. [7, с. 497]. У творі всього одна дійова особа — отець Савишин. Усі події ми бачимо ніби його очима (хоч оповідь ведеться від автора), і тільки його почуття та вчинки на противагу «москалям», які скидають дзвони, становлять сюжет. Безіменним фоном проходять у творі родина священика, озброєні солдати (як опозиційні особи), «трохи людей» біля церкви та один вояк, який попросив благословення у священика, а, отримавши у відповідь біблійне «Блаженний муж на лукаву не вступає раду і не стане на путь злого та з лютим не сяде» [5, с. 319], «хрестом» лежав під церквою, поки інші знімали дзвони.

Як відомо, душа кожного етносу проявляється через духовні цінності. Саме своєю духовністю народ постає перед світом таким, як є, зі своїм особливим, неповторним «обличчям». У духовних орієнтирах заковані пріоритети ментальності нації. За визначенням С. Кримського, концепт «Храм» репрезентує «святині» людини та етносу, це «вираз благословення вищих сил, небесного заступництва. Він поєднується з національною ідеєю і в цьому розумінні означає зв'язок небесного та земного, ідеологію софійного, освяченого мудростю буття» [4, с. 274]. В. Личковах називає це «Український Sakrum» — «сфера святого, священного», що «розкривається через ідею світовідношення як СВЯТОВідношення, що визначає сакральні горизонти етнокультури, в тому числі світогляду, ментальності, фольклору, мистецтва» [6, с. 187].

У новелі Богдана Лепкого «Дзвони» на перший план виведено концепт «Храм». Так, тут «Храм» бачиться не стільки як буттєвий топос або семантичний локус (за визначенням С. Кримського), а саме як самостійний смисловий концепт. Це і Храм Божий, церква, яка «стояла на горбку», це і Храм людської душі, так майстерно виведений автором в образі отця Савишина, та найбільше він втілений автором в образі церковних дзвонів як святині села Кінашівка. Коли їх, відступаючи, заїжджають знімати «москалі», священик «оторопів», не в змозі прийняти це як дійсність: «Як можна забирати дзвони? Та це ж голос і совість села, його уста і серце. Чи вмере хто, чи вінчається, чи пожар бухне — вони перші сповіщають. Тішаться або плачуть, для кожної вістки мають інший голос, інші звуки. Як же на селі без дзвонів? Як мати над колискою, так дзвони над селом. Цілі покоління родяться, виростають і умирають під їхні чисті звуки. Від дитини кожний привикає до них і подумати не може, як було б без дзвонів. [...] Ні, ні, це не може статися, це ж святотатство» [5, с. 320]. Дзвони для старого священика живі, як люди. Вони можуть говорити і можуть мовчати. Йому навіть страшно згадувати було про час, коли вони мовчали: «Як сумно зробилося було, коли з початком боїв жандарми відчепили шнури і замкнули на ключ двері від дзвіниці. Здавалося тоді, що дзвони, дивлячись на кривду людську, втратили мову, оніміли» [5, с. 320].

Онїмілі дзвони у творі Богдана Лепкого в очікуванні страшної гріховної розправи над ними так нагадують Храм із Гончарового роману «Собор», «поему степового козацького зодчества», який теж хочуть зруйнувати, хоч і в іншу епоху, а він «ще повен далекою музикою, гримить обвалом літургій, перелунює православними месаами, піснеспівами, шепоче жагою спокут, він ще повен гріхами, в яких тут каялись, і сповідями, і сльозами, і екстазом людських поривів, надій...» [1, с. 5]

Психологічний стан отця Савишина трансцендентний. Він живе тільки відчуттям навислої втрати дзвонів. Так виходить, що почуття керують ним, а не навпаки. При цьому він промовляє «один псалом за другим, мов у гарячці, перемішуючи тексти і зв'язуючи відорвані речення в логічний, відповідний до

моменту ланцюг» [5, с. 320]. Він стояв «під церквою блідий», «з горючими зіницями і хрестом у руці», кожен звук, що долинав від дзвіниці, болем запікався у його свідомості, що надзвичайно психологічно-глибоко й достовірно вдалося передати письменнику засобами художності: «Чув, як жалібно охали хрести на цвинтарних могилах, як від церкви відбивався відгомін цієї грішної роботи, як за кожним ударом дзвони стогнали, мов просили, щоб їх не дати, бо вони не хочуть, щоб їх перетоплено на пушки» [5, с. 320]. Метафоричним описом відсторонених, здавалося б, предметів автор тут передає найвищу екзистенцію переживань героя.

Майже надчуттєво зображено письменником і самі здійснені дзвони: «Вже найменші дзвони стояли один поруч одного на возі, ніби діти, котрих відірвали від матерної груді, щоб вивезти в чужину й перетворити в яничар. Вже й середній, доволі великий, виважили з дубової осади і корону його обмотали мотузкою, щоб спустити вділ. І оце добираються до найбільшого, до того, що його солдат назвав був зневажливо “черевачем”» [5, с. 321] Цей найбільший дзвін найдорожчий і людям, і священнику, він ніби злився, став співзвучний із ним, його почуттями, набрав його рис, виконує його місію, створений та настановлений поселянами, вірою й правдою служить їм, благовістуючи не лише на церковні свята, але й при найважливіших подіях у житті села. Тому й опис його особливо трепетний: «Це були гордощі села. Такого дзвона навіть у монастирі не було. Мав голос низький, а лагідний, не картав, а потішав людей, будив віру в побіду правди і волі на землі; це був голос “кроткого” владики. Кілька літ збирав отець Савишин добровільні датки на цей дзвін. Кілька літ радувався мрією, як то він перший раз задзвонить. Цей дзвін дзвонив на свято скасування панщини, і на Спаса, як святили прапор, і тоді, як Стрільців благословив. Цей дзвін мав дзвонити у велике воскресення народу, тоді як... і отцю Савишинові підступили сльози до очей». Кульмінаційним у цій оповіді є всеоб’ємне «Прорвалася гребля, і океан жалю залив усе кругом» [5, с. 321].

Отець Савишин у важку годину душевної агонії, викликаній намаганням зберегти дзвони, святощі й гордість села, голос яких був уособленням «Храму» для поселян, кошти на які збирали не один рік, до крайньої напруги вивищує і Храм своєї душі. Його емоційний стан можна порівняти хіба що із вкрай натягнутою струною, яка ось-ось увірветься. Емотивний кордоцентризм переданий тут автором, здається, «на межі» можливого власного переживання через мову та вигляд старого священника, котрий уже й сам перетворився на «Храм»-оберіг, бо «трохи людей», які зібралися біля церкви, були безсилі проти озброєних вояків. Після того, як в натузі над важким дзвоном один із солдатів вигукнув слова «серце зніміть, то легше буде», священник не витримав. Його перший розпачливий окрик «Лишіть!» пролунав «пронизливим, неприродним голосом». Та й сам він став виглядати не як звичайно: «Всі оглянулися і побачили, як отець Савишин підняв хрест угору. Здавалося, росте — понад липи, понад церкву, до неба. З очей, червоних від сліз, били іскри, як крізь зливу громи. Біле обличчя відбивалось від чорних дубових дверей церкви, як місяць від хмар, і променіло» [5, с. 321].

Будучи все життя добрим сім’янином, порадиником, мудрим пастирем для односельців, він уперше, мабуть, в житті ішов та діяв не за розумом, а так, як керувало ним серце, віддався у горі на його волю. Спочатку «з серцем, повним болю, прибіг на приходство і замкнувся у своїй канцелярії. Не робив цього ніколи. Між ним і родиною, та між його хатою і селом не було ніколи зачинених

дверей» [5, с. 319]. А у час, коли під натугою вояків таки захитався найбільший дзвін, «із його уст вилітали слова, ніби громи», вилітали страшні прокльони замість прощення та відпущення гріхів: «— Хто доторкнеться до дзвону, той не доторкнеться більше ні до чого!»; «— Хто дивитиметься байдужно на той упадок, той не побачить ні жінки, ані рідних дітей!»; «— Хто не кине цієї грішної роботи, на того мій проклін, проклін від Бога, від людей, від живих і вмерлих, від оцеї землі, — про-клін!» [5, с. 322] Слова священника ніби злилися в єдиний згусток з його почуттями, стражданнями і матеріалізувалися у своїй невідворотності покарання тих, хто вершив противну людям і Богу справу: «Не домовив, як ті, що під грозою нагайки, взялися було дзвін спускати, тепер, перестрашені прокльоном, відскочили й розскочилися, мовби це не слово, а щось видиме, страшне падало на них крізь двері із церкви» [5, с. 322]. Здавалося, що і дзвін почув ці слова, укріпився у своїй величі, «розправив плечі» та вирвався на волю, виконуючи місію покарання: «Відскочили, шнури та ланцюги рвонулися вгору і потягнули за собою тих, що тримали їх у руках, дзвін захитався, охнув і полетів уділ, розбиваючи в тріски всі ті палі, колоди, бруси, весь той крам, що мав його з дзвіниці знести на чужий, воєнний віз. Упав і крисами зарився в землю, накриваючи того, що проводив ділу руїни» [5, с. 322].

Розв'язка твору так само по-новелістичному трагічна і лаконічна. Із кількох рядків у повен зріст перед нами постає людина-«Храм», грізна у своїй величі, правоті та лімінальності. Отець Савишин «під церквою стояв, мов за-деревілий», «з хрестом, піднятим угору, з обличчям, як ярий віск, з очима, як похоронні свічки, і голосом різким, ніби не од міра сего говорив псалми, переплутуючи одні з одними, як чоловік, що переплутує сліди в темряві» [5, с. 322]. Образ священника за притаманними йому рисами тут можна асоціювати з архетипом Мудрого Старого, що може стати окремо предметом дослідження та обговорення.

Загалом можемо стверджувати, що концепт «Храм» в оповіданні «Дзвони» є тим внутрішнім стержнем фабули, що, розпадаючись на зазначені вище семантичні локуси (Храм Божий, який уособлюють в собі дзвони, Храм душі та людина-«Храм»), разом з тим об'єднує сюжет в одне ціле, робить його монолітним, напружено-новелістичним.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гончар О. Собор / Олесь Гончар. — К. : Дніпро, 1989. — 270 с.
2. Давидюк В. Генетично-порівняльний метод : нові можливості фольклористичної компаративістики / В. Давидюк // Література. Фольклор. Проблеми поетики. — К. : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2012. — Вип. 36. — С. 66-86.
3. Кримський С. Б. Архетипи української культури / С. Б. Кримський // Під сигнатурою Софії. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 301-319.
4. Кримський С. Архетипи української ментальності // С. Кримський // Проблеми теорії ментальності ; відп. ред. М. В. Попович. — К. : Наукова думка, 2006. — С. 273-301.
5. Лепкий Б. Дзвони / Богдан Лепкий // Українське слово. Хрестоматія української літератури ХХ століття. Книга перша. — К. : Аконіт, 2003. — С. 318-322.
6. Личковах В. Сакральні горизонти української культури. Архетипи — хроно-топи — сигнатури / В. Личковах // Художня культура. Актуальні проблеми :

- наук. вісник. – К. : ХІМДЖЕСТ, 2010. – № 7. – С. 187-194.
7. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : Академія, 2007. – 752 с.
 8. *Ременець О.* Взаємозв'язок цінностей та архетипів культури [Електронний ресурс] / О. Ременець // Вісник Інституту розвитку дитини –Режим доступу : <http://www.stattionline.org.ua/pedagog/85/15378-vzayemozv-yazok-cinnostej-ta-arxetipiv-kulturi.html>
 9. *Юнг К. Г.* Архетипи і колективне несвідоме / К. Г. Юнг; пер. з нім. Катерина Котюк ; наук. ред. укр. видання Олег Фешовець. – Львів : Астролябія, 2013. – 588 с.
 10. *Янковська Ж.* Фольклоризм української романтичної прози : монографія / Жанна Янковська. — Львів : НВФ «Українські технології», 2016. — 610 с.

НАРОДНА ГЕРМЕНЕВТИКА ЕТНІЧНИХ СЕМ У НАРОДНІЙ ПРОЗІ УКРАЇНИ

Ірина Грищенко
доктор філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри української мови
Державний університет телекомунікацій (Україна)

ABSTRACT

The article is devoted to the study of folk hermeneutics, which is defined as a way of interpreting natural, physical, existential phenomena and processes. Interethnic communication and interethnic polylogue implies that subjects of communication have to accept intrinsic cultural information and comprehend, understand its similarity, difference or other. Awareness is identified as an instrument of knowledge, comprehension of received knowledge, comparison and perception of results. Folk hermeneutics retransmits and interprets ethno-important information, restricts the negative influence of inorganic cultural elements. The folk prose characters demonstrate the peculiarities of the genetic memory of the ethnos and reveal the specifics of their modification under the influence of historical facts and specific realities. Traditional images get a certain «reformatting», contrasted multi-dimensional characters, there are features of the new time, and so on.

Key words: folk hermeneutics, folklore hermeneutics, folk prose, comprehension, understanding.

Стаття присвячена дослідженню народної герменевтики, яку визначають як спосіб тлумачення природних, фізичних, буттєвих явищ і процесів. Міжетнічна комунікація та міжетнічний полілог передбачає, що суб'єкти спілкування мають сприйняти іноетнічну культурну інформацію та осмислити, усвідомити її подібність, відмінність або ж інакшість. Виокремлено усвідомлення як інструмент пізнання, осмислення отриманих знань, порівняння та сприйняття результатів. Народна герменевтика ретранслює та тлумачить етноважливу інформацію, обмежує негативний вплив іноетнічних культурних елементів.

Ключові слова: народна герменевтика, фольклорна герменевтика, народна проза, осмислення, усвідомлення, розуміння.

Статья посвящена исследованию народной герменевтики, которую можно определить как способ толкования природных, физических, жизненных явлений и процессов. Межэтническая коммуникация и межэтнический полилог предусматривает, что субъекты общения должны воспринимать иноэтническую культурную информацию и осознать ее отличие или же инаковость. Выделено осмысление как инструмент познания, осмысления полученных знаний, сравнение и восприятие результатов. Народная герменевтика ретранслирует и толкует эноважную информацию, ограничивает негативное влияние инородных культурных элементов.

Ключевые слова: народная герменевтика, фольклорная герменевтика, народная проза, осмысление, осознание, понимание

Артикул jest poświęcony badaniu hermeneutyki ludowej, którą definiują jako sposób wyjaśniania procesów i zjawisk naturalnych, fizycznych i bytowych. Komunikacja i polilog międzyetniczny przewiduje, żeby podmioty obcuje odbierały obcoetniczną informację kulturową oraz pojmowały i uświadamiały sobie zarówno jej podobieństwo, jak i odmiennosc, inność. Jako narzędzia poznawcze zostały wyróżnione uświadczenie, pojmowanie nabytej wiedzy, zestawienie i postrzeganie wyników. Hermeneutyka ludowa przekazuje i tłumaczy informację o wartości etnicznej, a także ogranicza negatywny wpływ obcych elementów kulturowych.

Słowa kluczowe: hermeneutyka ludowa, hermeneutyka folklorystyczna, proza ludowa, pojmowanie, uświadczenie, rozumienie.

Сучасний етап розвитку людства характеризується зростанням інтересу до когнітивного потенціалу фольклору як ментальної системи. Нематеріальна культура етносу презентує досвід багатьох поколінь, який отримав відображення у народних традиціях, звичаях, символах тощо. Кожне наступне покоління, намагаючись розтлумачити, зрозуміти, декодувати інформацію, що й отримало вигляд систематизації символів. Ці спроби можна пояснити розвитком етнічної самосвідомості, переходом її на новий, значно вищий рівень. Це частина процесу відродження і розвитку національної культури, досягнення духовної і політичної незалежності. Етнічні символи можна визначити як своєрідну систему кодування основних рис національного характеру та уявлень етносу про світ і про себе. Відбувається кодифікація асоціативного рівня, надтекстова організація значення, яка містить інформацію про певну структуру. Розкодувати інформацію може лише носій тієї ж етнокультури, відповідно, відбувається стратифікація на етнічно Своїх та етнічно Чужих. Для процесу декодування етноважливої інформації використовується народна герменевтика.

З огляду на висновки науковців (Т. Іванової, Ю. Емер, О. Ведьорнікової, Л. Копаниці, Т. Бунчук та ін.) про фольклор як систему кодифікованої інформації має існувати й система, яка дає змогу її розшифрувати, розтлумачити, пояснити, проінтерпретувати. Це — завдання наукових досліджень у галузі фольклористики, семіотики, лінгвофольклористики та ін., зокрема й фольклорної герменевтики.

Вважаємо, що найдоречнішим і таким, який найбільше відповідає предмету, меті і завданням, які входять у сферу герменевтики для розуміння, тлумачення, інтерпретації фольклору, фольклорного тексту, є народна герменевтика. Варто особливо наголосити на диференціації понять «фольклорна герменевтика» (тлумачення фольклорних утворень з позиції фольклористики) і «народна герменевтика» (тлумачення фольклору як знакової системи, яке ґрунтується на знаннях, світогляді, досвіді попередніх поколінь і сучасних знаннях), оскільки наукове трактування буденних і сакральних речей і подій радикально відрізняється від народного.

Предметом філологічної герменевтики є розуміння — віднайдення та освоєння ідеального, яке представлене в текстових формах. На його думку, розуміння — це одне з видів інобуття рефлексії — зв'язки між гносеологічним образом і наявним досвідом. Ця зв'язка функціонує за таким принципом: образ забарвлюється наявним досвідом, а досвід стає предметом зміненого ставлення. Висловлена рефлексія і є інтерпретацією [4]. Т. Бовсунівська наголошує, що з позицій когнітивістики будь-яка інтерпретація становить собою когнітивний процес [3, с. 12]. Отже, чітко прослідковується взаємозв'язок когнітивістики і

літературної герменевтики — прагнення до пізнання певного явища, закріпленого у літературі, зумовлює пошук, осмислення та інтерпретація інформації у літературному тексті.

Як вказують дослідники, головними поняттями у герменевтиках є розуміння (за визначенням Г. Дільтея, Г. Гадамера, П. Рікера, Ю.Коваліва та ін.) та інтерпретація (на думку Г. Гадамера, У. Еко, З. Лановик, А. Россохіна та ін.). На наш погляд, говорячи про народну герменевтику, варто зосередити увагу на таких явищах людського мозку як *осмислення* та *усвідомлення*. Рефлексію визначають як метод філософського *осмислення* буття. Поняття рефлексії до наукового обігу увів Р. Декарт, описуючи процес рефлексії у контексті раціоналістичної теорії самосвідомості. Проте Дж. Локк піддав критиці ідею про її вроджену природу і висловив гіпотезу, що усі знання людина отримує через досвід. За Дж. Локком рефлексія — роздуми людини, які пов'язані з аналізом власних думок, переживань і спостережень — аналізом власного психічного стану, тобто, поняття рефлексії у такому трактуванні отримує психологічний відтінок і значною мірою відображає поняття самопізнання [6, с. 29]. До процесу розгляду проблеми рефлексії долучалися В. Розін, І. Кант, Г. Гегель, Р. Декарт, Е. Гуссерль, М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, П. Ріккер та ін. Безсумнівно, регуляція, координація, організація, контроль та управління грають істотну роль у процесі адаптації суб'єкту до життя і діяльності, до власних внутрішніх переживань та ін. Проте найважливіші аспекти рефлексії, які забезпечують саме процес розвитку особистості, інтегративні процеси, які включають не лише свідомі (тим самим регульовані), але й неусвідомлені психічні прояви не варто залишати без уваги [6, с. 23].

Досліджуючи герменевтику усної міжособистісної комунікації, І. Болдонова вказує, що у традиційних теоріях комунікації когнітивного спрямування зазвичай предметно пояснюють з позиції соціального фону і психологічних характеристик, тобто пов'язувати наші попередні установки та уявлення з соціальними ролями, соціальною експлікацією, з силою першого враження, стереотипами у нашій соціальній пам'яті. Безсумнівно, наші уявлення про навколишній світ залежить від багатьох факторів, які часто впливають і на взаємини між людьми. Людина може отримати викривлене уявлення про реальність і свого співрозмовника, вважати його правильним, приймаючи ілюзію за правду. У такій неоднозначній ситуації, коли негативні пересуди повністю контролюють індивід, виникає помилкове уявлення, і це несе серйозні проблеми у процесі спілкування. У міжособистісній комунікації аналіз негативних установок свідчить про бажання комунікантів вийти за межі шаблонів. Герменевтична рефлексія має переваги, оскільки містить в собі не лише інтерпретацію повідомлення, але і робить предметом аналізу і саму свідомість, і сам спосіб рефлексії над своїм мисленнєвим процесом. Герменевтична свідомість відкриває передумови будь-якого мисленнєвого процесу, і хибність рефлексії на шляху до досягнення розуміння [5, с. 164].

Для проведення міжетнічної комунікації та побудови міжетнічного полілогу суб'єкти спілкування мають сприйняти іноетнічну культурну інформацію та осмислити, усвідомити її подібність, відмінність або ж інакшість. Загалом *усвідомлення* належить до найскладнішої функції головного мозку. Цей термін можна розглядати як наукову категорію — інструмент пізнання, осмислення триманих знань, порівняння та сприйняття результатів. Проте для сприйняття потрібен певний багаж знань, що дозволяє порівнювати і робити необхідні

і доречні висновки. Лише після осмислення інформації, яку людина отримала у комунікативному процесі і *зрозуміла*, можна говорити про усвідомлення Інакшості.

Хоча питання народної герменевтики поки що належить до малодосліджених, проте полеміка щодо визначення та трактування назви у наукових колах уже має місце. Наприклад, М. Бахтін вживає термін «життєва герменевтика» на позначення розуміння та тлумачення того, що говорять про нас інші, слів інших про життєві моменти. Дослідник вказує, що у побуті найбільше обговорюють те, що сказали інші — передають, згадують, зважують, обговорюють чужі слова, думки, твердження, відомості, обурюються або ж погоджуються з ними, сперечаються з ними, посилаються на них і т. д. Більшість відомостей і думок повідомляють не у прямій формі, як власні, а з посиланням на невизначене джерело — «я чув», «вважають», «на думку» і т. д. [2, с. 92], тобто відбувається тлумачення та інтерпретація чужих слів. Важко не погодитися з дослідником, часто хибна інтерпретація чужих слів та висловів, перекручування сказаного може перейти у галузь еристики. На наш погляд, для позначення герменевтики як народного трактування світобачення цей термін не зовсім відповідає завданням цієї галузі.

В. Айрапетян здійснив спробу розглянути герменевтику суто у межах застосування у межах однієї нації «Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски». Він вказує, що тлумачачи слово, у першу чергу, говорять *щоб* воно означає, а означає інше, особливе, виняткове. Така герменевтика звернена від простих людей через тлумача до вчених, тобто у протилежний народному просвітництву і популяризації науки бік [1, с. 5]. Дослідник піддав критиці визначення «життєва герменевтика» М. Бахтіна, вказавши на його вузькість інтерпретації цього явища, прирівнявши до герменевтики помисливості. Адже саме у неписаній народній герменевтиці і зафіксовані уміння простої людини, бо вона — *homo loquens*. На його думку, герменевтика як гуманітарна наука повинна свідомо, послідовно і відповідально застосовувати це життєве уміння [1, с. 133]. Досліджуючи анекдот про дев'яту людину (АТ 1287), автор вказує, що герменевтичне розгортання мови це і є фольклор, якого у занадто грамотній Європі не залишилося. На його думку, фольклорна, морософська герменевтика — це російська герменевтика [1, с. 61]. Таке тлумачення герменевтики є доволі дивним, враховуючи, що автор цієї праці пише про «розкрадання фольклорної мудрості грамотіями» [1, с. 363], проте саме така позиція і відповідає позиції РПЦ та владі сучасної Росії. Саме цим можна і пояснити, що часто поведінка, світосприйняття, світогляд росіян характеризується нелогічністю, стає предметом жартів, анекдотів, сприяє формування стереотипів тощо. Поряд з номінуванням «маса» сучасні дослідники для позначення специфічної групи людей, яка є лише виконавців вказівок і наказів лідера або керівника, вживають «рефлексіди» (уперше використав С.Б. Морозов), у фольклорних текстах з цим і подібними сюжетами представлено саме таку категорію людей й акцентовано увагу на їх небажанні думати, вони слухають і виконують лише вказівки такого собі Ваньки-бувалого.

У етнопсихічному житті будь-якого народу вагоме значення посідають питання релігії, релігійні символи. Пояснити це явище можна тим, що, імовірно, поряд з іншими потребами людина має потребу в релігійній вірі. Етнорелігійні символи часто глибоко заховані у психології цілої нації. Вони стають елементами підсвідомого представників етносу і створюють зв'язки з несвідомими релігійними та іншими інстинктами, часто людина навіть і не усвідомлює що саме

ця категорія впливає на перебіг життєвих подій конкретної особи. Релігійна приналежність відіграє важливу роль, оскільки це не лише оціночний образ Чужого, який зафіксовано в культурі, — це значуща складова картини світу. Сучасні дослідження засвідчують, що етноконфесійні стереотипи слугують важливими етнодиференційними та структуротворчими компонентами, важливими для самопізнання й самосвідомості етносу, адже уявлення про Чужу і Свою релігію, обрядовість входять до системи народних цінностей. Етноконфесійний аспект опозиції Свій-Чужий — один з основних факторів етнічної самоідентифікації. Фольклорні тексти, в яких відображено сприйняття етнофором іншої конфесії, демонструє специфіку їх стереотипних образів, які зумовлені механізмом сприйняття іновірця з позиції «свої» культури.

Отже, *народну герменевтику* визначаємо як спосіб тлумачення природних, фізичних, буттєвих явищ і процесів. *Фольклорна герменевтика* — метод декодування семантики фольклорного тексту та пізнання прагматики його функціонального призначення. Народна герменевтика у фольклорній прозі між-етнічної тематики (казка, легенда, анекдот, мем, фікт та ін.) оприявлюється в інтерпретації етнічних сем — своєрідній системі кодування рис національного характеру та уявлень етносу про світ і про себе, яка, з одного боку, є способом самопізнання, самоідентифікації та репрезентації себе світові, з іншого — слугує бар'єром від проникнення у свій культурний простір чужинця (представника іншого етносу). Персонажі фольклорної прози демонструють особливості генетичної пам'яті етносу та виявляють специфіку їх видозміни під впливом історичних фактів та конкретних реалій. Традиційні образи отримують певне «перформативання», контамінуються різносюжетні персонажі, з'являються риси нового часу тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Айрапетян В. Толкование на анекдот про девятих людей. — М.: Языки славянской культуры, 2010. — 80 с.
2. Бахтин М. Слово о романе / Собрание сочинений в семи томах. Том 3. Теория романа (1930-1961 гг). — М. : Языки славянских культур, 2012. — 880 с.
3. Бовсунівська Т. Когнітивна жанрологія і поетика: монографія. — К.: ВПЦ “Київський університет”, 2010. — 180 с.
4. Богин Г.И. Обретение способности понимать: Введение в герменевтику. — Тверь, 2001. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://sbiblio.com/biblio/archive/bogin_obretnie/00.aspx
5. Болдонова И.С. Герменевтика устной межличностной коммуникации // Вестник Бурятского государственного университета. Вып. № 14 / 2009. — С. 162-169 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/germenevtika-ustnoy-mezhlichnostnoy-kommunikatsii>
6. Россохин А.В. Рефлексия и внутренний диалог в измененных состояниях сознания : интерсознание в психоанализе. — М. : “Когито-Центр”, 2010. — 304 с.
7. Усачева А.Н. Перевод: От лингвистической теории к когнитивной модели / Межкультурная коммуникация // Вестник Волгоградского университета. Сер. 2: Языкознание. — Волгоград, 2011. — № 1 (13). — С. 131-137.

STUDIA METHODOLOGICA

No 44

Підписано до друку 15.09.2017 р. Формат 70x100/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times. 19,17 ум. др. ар.
Папір офсетний. Тираж 300.

Науково-редакційний відділ Тернопільського національного педагогічного
університету
імені Володимира Гнатюка
46027, Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2

Редакція наукового альманаху *Studia methodologica*
а/с 554, м. Тернопіль-27, Україна, 46027.
Web: <http://studiamethodologica.com.ua>