

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД  
«УЖГОРОДСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»

# **ЗАКАРПАТСЬКІ ФІЛОЛОГІЧНІ СТУДІЇ**

Випуск 1

Ужгород-2018

## **РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:**

- Головний редактор:** Зимомря І.М. – *д.філ.н., професор*
- Заст. гол. редактора:** Качмар О.Ю. – *к.філ.н.*; Зикань Х.І. – *к.філ.н.*
- Відповідальний секретар:** Рошко С.М. – *к.філ.н.*
- Члени редколегії:** Бедзір Н.П. – *д.філ.н., професор*  
Зимомря М.І. – *д.філ.н., професор*  
Лизанець П.М. – *д.філ.н.*  
Пахомова С.М. – *д.філ.н., професор*  
Печарський А.Я. – *д.філ.н., професор*  
Полюжин М.М. – *д.філ.н., професор*  
Циховська Е.Д. – *д.філ.н., професор*  
Вереш М.Т. – *к.філ.н.*  
Гульпа Д.В. – *к.філ.н.*  
Дерке М.Ж. – *к.філ.н.*  
Жовтані Р.Я. – *к.філ.н., доцент*  
Нодь Н.Й. – *к.філ.н.*  
Суран Т.І. – *к.філ.н.*  
Талабірчук О.Ю. – *к.філ.н.*  
Томенчук М.В. – *к.філ.н.*  
Bialek Edward – *доктор габілітований гуманістичних наук, професор (Польща)*  
Gierczyńska Danuta – *доктор габілітований гуманістичних наук, професор (Польща)*  
Nowakowska Katarzyna – *доктор габілітований гуманістичних наук, професор (Польща)*  
Pusztay János – *доктор наук, професор (Угорщина, Словаччина)*

**Рекомендовано до друку та поширення через мережу Internet  
Вченою радою Державного вищого навчального закладу  
«Ужгородський національний університет», протокол № 1 від 25.01.18 року.**

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації  
серія КВ № 23097-12927Р,  
видане Державною реєстраційною службою України 10.01.2018 р.

Офіційний сайт видання: [www.zfs-journal.uzhnu.uz.ua](http://www.zfs-journal.uzhnu.uz.ua)

## ЗМІСТ

## РОЗДІЛ 1

<b>УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА.....</b>	<b>5</b>
<b>Зыгомрга М., Зыгомрга І. ROLA PAMIĘCI HISTORYCZNEJ I TOŻSAMOŚCI KULTUROWEJ W RESEPCJI DZIEŁA ALFREDA JENSENA.....</b>	<b>5</b>
<b>Марчук Г. СИМВОЛІЧНІСТЬ В ОБРАЗНІЙ СТРУКТУРІ САТИРИЧНОГО ТЕКСТУ СТЕФАНА КОВАЛІВА.....</b>	<b>9</b>
<b>Плетенчук Н. САМОБУТНІСТЬ АВТОРСЬКОЇ МОДЕЛІ СВІТУ В РОМАНІСТИЦІ УЛАСА САМЧУКА.....</b>	<b>14</b>
<b>Рарицький О.А. ШІСТДЕСЯТНИКИ І ШІСТДЕСЯТНИЦТВО В МЕМУАРНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Г. КОСТЮКА.....</b>	<b>22</b>
<b>Солецький О. ЛІМІНАЛЬНІ КОРЕЛЯЦІЇ «ПАМ'ЯТІ»: ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА.....</b>	<b>28</b>
<b>Чик Д.Ч., Чик О.І. ЖІНКА У ВІЗІЇ ГРИГОРІЯ КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА: ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ.....</b>	<b>36</b>

## РОЗДІЛ 2

<b>ЛІТЕРАТУРА СЛОВ'ЯНСЬКИХ НАРОДІВ.....</b>	<b>41</b>
<b>Ліхтей Т. ПОЕЗІЯ ЛЮДОВІТА ШТУРА В УКРАЇНСЬКО-СЛОВАЦЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ДИСКУРСІ.....</b>	<b>41</b>

## РОЗДІЛ 3

<b>ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО.....</b>	<b>46</b>
<b>Ван Сяоюй «ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ» ІВАНА ФРАНКА – «ПАВУК» СЮЙ ДІ-ШАНЯ (《綴網勞蛛》許地山): АНТРОПОЛОГІЯ ЛЮБОВІ Й НЕНАВИСТІ.....</b>	<b>46</b>

## РОЗДІЛ 4

<b>ГЕРМАНСЬКІ МОВИ.....</b>	<b>52</b>
<b>Вереш М., Синьо В. ЛІНГВОПРАГМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НІМЕЦЬКИХ ФАХОВИХ ТЕКСТІВ БОГОСЛОВ'Я (НА ОСНОВІ НІКЕЙСЬКО-КОНСТАНТИНОПОЛЬСЬКОГО СИМВОЛУ ВІРИ).....</b>	<b>52</b>

## РОЗДІЛ 5

<b>ФІННО-УГОРСЬКІ ТА САМОДІЙСЬКІ МОВИ.....</b>	<b>56</b>
<b>Zékány K. A NYELVEMLÉKEK ELEMZÉSÉRŐL. A HALOTTI BESZÉD ÉS KÖNYÖRGÉS ELSŐ MONDATÁNAK ELEMZÉSE PÉLDÁJÁN.....</b>	<b>56</b>
<b>Гульпа Д. ФОРМИ ЗВЕРТАННЯ ДО БЛИЗЬКИХ РОДИЧІВ СЕРЕД УГОРСЬКОГО НАСЕЛЕННЯ НА ЗАКАРПАТТІ В ОДНО-, ДВО- ТА БАГАТОМОВНОМУ СЕРЕДОВИЩІ.....</b>	<b>61</b>
<b>Nagy N.Y. ATTITŰDVIZSGÁLAT A NATÁRON TŰLI NYELVHASZNÁLATTAL KAPCSOLATBAN.....</b>	<b>65</b>

## РОЗДІЛ 6

<b>ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ.....</b>	<b>71</b>
<b>Гладка В.А. МЕТОНІМІЯ І МЕТАФОРА: ПИТАННЯ ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ ПОНЯТЬ.....</b>	<b>71</b>

---



---

**CONTENTS**
**SECTION 1**

<b>UKRAINIAN LITERATURE</b> .....	5
<b>Zymomria M., Zymomria I.</b> THE ROLE OF HISTORICAL MEMORY AND CULTURAL IDENTITY IN THE RECEPTION OF ALFRED JENSEN'S WORKS.....	5
<b>Marchuk H.</b> SYMBOLICITY IN THE FIGURATIVE STRUCTURE OF THE SATIRICAL TEXT OF STEFAN KOVALIV.....	9
<b>Pletenchuk N.</b> HE ORIGINALITY OF THE AUTHOR'S MODEL OF THE WORLD IN THE NOVELS OF THE SAMLASHUK ULAS.....	14
<b>Rarytskyi O.A.</b> SIXTIES AND SIXTIES IN THE MEMOIRS AND INTERPRETATIONS OF H. KOSTIUK.....	22
<b>Soletskyi O.</b> LIMITING CORRELATIONS OF "MEMORY": THE PHENOMENON OF CREATIVE PERSONALITY OF VALERIY SHEVCHUK.....	28
<b>Chyk D.Ch., Chyk O.I.</b> THE WOMAN IN THE VISION OF GRYGORIY KVITKA-OSNOVIANENKO: GENDER ASPECT.....	36

**SECTION 2**

<b>SLAVIC LITERATURE</b> .....	41
<b>Likhtej T.</b> LIUDOVIT SHTUR IN THE DISCOURSE OF SLOVAK-UKRAINIAN LITERARY RELATIONS.....	41

**SECTION 3**

<b>COMPARATIVE LITERATURE STUDIES</b> .....	46
<b>Van Siaoii «CROSS-PATHS» BY IVAN FRANKO – «SPIDER» BY XU DISHAN</b> (《綴網勞蛛》許地山): LOVE AND HATE ANTHROPOLOGY.....	46

**SECTION 4**

<b>GERMANIC LANGUAGES</b> .....	52
<b>Veresh M., Syno V.</b> LINGUOPRAGMATIC FEATURES OF THE GERMAN PROFESSIONAL TEXTS OF THEOLOGY (BASED ON THE NICENE-CONSTANTINOPLE SYMBOL OF FAITH).....	52

**SECTION 5**

<b>FINNO-UGRIC AND SAMOYEDIC LANGUAGES</b> .....	56
<b>Zékány K.</b> ON THE ANALYSIS OF HISTORICAL MONUMENTS. BASED ON ANALYSIS OF THE FIRST SENTENCE "A HALOTTI BESZÉD ÉS KÖNYÖRGÉS".....	56
<b>Hulpa D.</b> FORMS OF ADDRESS TO CLOSE RELATIVES AMONG THE HUNGARIAN POPULATION IN TRANSCARPATIA IN ONE-, TWO- AND MULTILINGUAL ENVIRONMENT.....	61
<b>Nagy N.Y.</b> THE SEARCHING OF ATTITUDES WHICH IS CONNECTED WITH THE USAGE OF THE LANGUAGE OF BEYOND THE BORDERS.....	65

**SECTION 6**

<b>LITERARY THEORY</b> .....	71
<b>Hladka V.A.</b> METONYMY AND METAPHOR: THE QUESTION OF THEIR DIFFERENCE.....	71

## РОЗДІЛ 1 УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

UDC 823.162.1-3.09

### ROLA PAMIĘCI HISTORYCZNEJ I TOŻSAMOŚCI KULTUROWEJ W RECEPCJI DZIEŁA ALFREDA JENSENA

### РОЛЬ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ ТА КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В РЕЦЕПЦІЇ ТВОРЧОСТІ АЛЬФРЕДА ЄНСЕНА

Zymomyra M.  
Zymomyra I.

Artykuł jest próbą oddzwierciedlenia osobliwości recepcji Ukrainy w twórczości Alfreda Jensena. Autorzy przedstawiają ten problem rozważając o roli pamięci historycznej i tożsamości kulturowej.

**Słowa kluczowe:** twórczość Alfreda Jensena, recepcja, pamięć historyczna, tożsamość kulturowa.

У статті здійснено спробу відображення особливостей рецепції України у творчості Альфреда Єнсена. Автори представляють зазначену проблему з проєкцією на роль історичної пам'яті та культурної ідентичності.

**Ключові слова:** творчість Альфреда Єнсена, рецепція, історична пам'ять, культурна ідентичність.

The article is an attempt of reflecting the features of perception of Ukraine in Alfred Jensen's heritage. The authors analyse the issue by considering the role of historical memory and cultural identity.

**Key words:** heritage of Alfred Jensen, perception, historical memory, cultural identity.

Artykuł ten jest próbą odniesienia się do tego rodzaju refleksji literaturoznawczej, której przedmiotem jest całość twórczego dorobku pewnej osobowości. W tym przypadku chodzi o jednego z wybitnych badaczy slawistyki – szwedzkiego historyka literatury Alfreda Jensena [2, c. 4; 3, c. 215; 4, c. 206; 5, c. 194; 6, c. 36; 7, c. 59; 18, c. 196; 20, c. 66]. Z konieczności ograniczać się też będziemy do rozpatrzenia jednego z trudnych problemów mogących zarysować się w obrębie tendencji badawczej, która postuluje ukierunkowanie uwagi badacza na sprawy stosunków społecznych i obyczajowych. Pod tym względem jest to krytyczny obraz ówczesnej Europy na podstawie polsko-szwedzko-ukraińskich stosunków literackich i kulturalnych.

Szwedzki historyk literatury urodził się w 1859 roku w Szwecji w średniozamożnej rodzinie inżyniera. Dzieciństwo spędził w małym miasteczku Hudiksvall. Studiował na Uniwersytecie w Uppsali przez cztery lata, choć nie zdarzyło mu się tam zdać żadnego egzaminu. Przez cały czas studiów dążył natomiast do wzbogacenia swojej znajomości języka rosyjskiego, pomimo że oficjalnie program studiów

obejmował tylko język norweski, estetykę, łacinę, historię, filozofię praktyczną i astronomię. Zmarł w 1921 roku w Wiedniu.

Alfred Jensen należał do grona znakomitych szwedzkich historyków literatury. Ten wybitny slawista, tłumacz literatur narodów słowiańskich przełożył na język szwedzki między innymi utwory Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego, Juliusza Słowackiego, Antoniego Malczewskiego, Seweryna Goszczyńskiego, Jana Kochanowskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Władysława Reymonta i innych polskich mistrzów słowa. Spod jego pióra wyszła pierwsza edycja „Pana Tadeusza”, która ukazała się w Sztokholmie w 1898 r. Faktycznie była to pierwsza publikacja wszystkich ksiąg polskiego wieszcza, ponieważ oddzielne części poematu „Pan Tadeusz” tłumaczyła Fryderyka Bremer (1801–1865). Ta znana pisarka wprowadziła do szwedzkiej literatury problem obrony praw kobiet jako motyw literacki w swoich powieściach „Córki prezesa” (1834, wydanie polskie w 1852 roku), „Nina” (1835, wydanie polskie w 1855 roku) oraz „Hertha” (1856). Omówienie życia i utworów Frederiki Bremer znajduje się w książce

E. Ehnmarka „Erika Bremer” (Sztokholm, 1955). W 1904 r. Alfred Jensen opublikował pracę „Svenska bilder i polska vittetheten” („Obrazy szwedzkie w literaturze polskiej”).

W 1883 roku powstały pierwsze przekłady Alfreda Jensena utworów z języka rosyjskiego. Chodzi o opowiadanie „Noc majowa” oraz powieść historyczną „Taras Bullba” Nikołaja Gogola, w której autor opisał dzieje kozaczyzny zaporoskiej. W tym czasie Jensen nie był jeszcze zorientowany w różnicach narodowościowych pomiędzy Rosjanami a Ukraińcami; nie dziwi więc fakt, że zatytułował swą pracę „Portrety rosyjskie” [14].

W przedmowie Alfred Jensen napisał w sposób następujący: „Chociaż Małorusini uważani są za jeden z większych narodów słowiańskich, ich literatura jest prawie tak uboga jak np. literatura biednych Słowaków na Węgrzech. W rzeczywistości nie mieli oni nigdy historii we właściwym znaczeniu tego słowa, a ich najbardziej sławny przywódca Bohdan Chmielnicki sprzymierzeniec Karola Gustawa X w walce z Polską, pragnąc „grać pierwsze skrzypce” we współczesnym koncercie europejskim przyspieszył tylko całkowity upadek swojej „republiki” [14, c. 5].

Ukraińczę i jej kulturę Alfred Jensen badał już na początku lat 90-tych XVIII w. i dzieło to trwało do końca jego życia. Artykuły Jensena poświęcone literaturze narodu ukraińskiego i jej związków z literaturą polską powstały pod wpływem podróży szwedzkiego uczonego na Ukrainę Wschodnią i Zachodnią. Ta podróż odbyła się wiosną 1909 roku. Wtedy to doszło do kontaktów osobistych z najwybitniejszymi działaczami kultury ukraińskiej: Iwanem Franko, Mychajłem Kociubińskim, Osypem Makowejem i Włodzimierzem Hnatiukiem.

Znajomość z Iwanem Frankiem zainspirowała wiele dyskusji na temat historycznych związków Polski i Ukrainy w nawiązaniu do takich osobistości jak Bohdan Chmielnicki, Iwan Mazepa z jednej strony oraz Jan III Sobieski, Jan III Kazimierz czyli Jeremiasz Wiśniowiecki z innej. Należy też podkreślić znaczenie listów Alfreda Jensena do Iwana Franki [7; 15; 19], w których uwypuklony został temat historycznych stosunków kulturowych w trójkącie: Szwecja – Polska – Ukraina. Nie bez przyczyny Alfred Jensen napisał cały szereg szkiców dotyczących tej problematyki, a niektóre z nich wydrukował w języku niemieckim, np. w ziennikach ukrajinoznawczych „Ruthenische Revue” (1901–1906) i „Ukrainische Rundschau” (1906–1916), właśnie ukazujących się w Wiedniu [8, c. 4–6; 12, c. 2–3].

Rok 1909 przyniósł Alfredowi Jensenowi trzy duże publikacje, w tym książkę o Iwanie Mazepie i Karolu XII, a także duży artykuł o twórczo-

ści Tarasa Szewczenki, który to zawierał również kilka fragmentów tłumaczeń opowiadań Mychajła Kociubińskiego. Prawdopodobnie były to pierwsze przekłady bezpośrednio dokonane z języka ukraińskiego na szwedzki.

Rezultatem podróży na Ukrainę i tereny Rzeczypospolitej były też kolejne artykuły: „Ukraina” (1909), „Michał Kociubiński” (1913), „Eneida” Iwana Kotliarewskiego (1916) i książka o życiu i twórczości Tarasa Szewczenki. W jednym z nieopublikowanych do dzisiaj listów do pisarza ukraińskiego Osypa Makowejego szwedzki sławista tak określił krąg swoich zainteresowań naukowych: „Moją specjalizacją jest historia literatur narodów słowiańskich oraz ich kronika w dialogu z kulturą Europy” [1].

Życie duchowe narodu ukraińskiego wywołało u Alfreda Jensena żywy oddźwięk. I nic dziwnego, że napisał pracę pod tytułem „Taras Szewczenko. Życie ukraińskiego poety”. Do dzisiaj jest ona znaczącym osiągnięciem nauki o duchowości Słowian Wschodnich. Książka ukazała się w języku niemieckim w Wiedniu pod tytułem „Taras Schewtschenko. Ein ukrainisches Dichterleben. Literarische Studie” (Wiedeń, 1916). Wydanie poprzedza historyczny i literacki wstęp traktujący o Ukrainie oraz ukraińskiej literaturze i kulturze [13]. Alfred Jensen jako członek komitetu Nobla od 1906 roku pisał tak na ten temat: „Postawiłem sobie zadanie – zbadać najwybitniejszego ukraińskiego poetę, ocenić jego twórczość oraz poznać duszę narodu ukraińskiego tak jak poznałem twórczość polskiego wieszczą Adama Mickiewicza. Ta próba posłuży dobrej sprawie, ponieważ wszystko to ma wpływ na wzajemne oddziaływanie kultur narodów Europy” [9]. W tym sensie Alfred Jensen uważał Adama Mickiewicza oraz Tarasa Szewczenkę za najwybitniejszych poetów romantycznych połowy XIX wieku. Według szwedzkiego sławisty historia życia Tarasa Szewczenki jest niekończącą się martyrologią, która musi wywołać u każdego czytelnika najgłębsze współczucie, gdyż ciężkie życie poety ukraińskiego jest odbiciem współczesnej mu historii Ukrainy.

Ciekawostką jest fakt, że Alfred Jensen uważał za tak samo wielkie i wybitne utwory „Pan Tadeusz” Adama Mickiewicza i «Kobziarz» Tarasa Szewczenki, i był zdania, że czytelnik szwedzki powinien je koniecznie poznać. Stąd też wzięły się jego tłumaczenia. Alfred Jensen nagłaśniał akcenty polityczne zawarte w utworach poety ukraińskiego, skierowane przeciwko caratowi moskiewskiemu (tak jak i u Adama Mickiewicza w «Dziadach»). W tym też kontekście rozpatruje on poemat „Sen” Tarasa Szewczenki i dokonuje analizy literackiej paraleli w literaturze światowej w odniesieniu do poematu

„Boska komedia” Dantego i „Dziady” Adama Mickiewicza. Właśnie w tym zakresie szwedzki badacz doszedł do wniosku, że „Dziady” wywarły inspirujący wpływ na autora „Hajdamaków”.

Alfred Jensen był także współpracownikiem szwedzkiej encyklopedii „Norweska książka rodzinna”, gdzie napisał ponad 770 haseł na tematy narodów słowiańskich. Wśród nich znalazły się 23 opracowania na tematy ukraińskie. Pisał on także o Skoropadskim, Ogonowskim, Kociubińskim i innych.

W roku 1920 powstała ostatnia praca Alfreda Jensena o Ukrainie i Ukraińcach. Wraz z M. Ehrenpresem był w Sztokholmie wydawcą „Narodowej biblioteki”, która prezentowała kultury narodów Europy. Pierwsza książka przedstawiała Bułgarów, druga – Polaków, trzecia – Żydów i czwarta – Ukraińców [10].

W tej ostatniej Alfred Jensen przedstawił czytelnikom czasy najbardziej znane Ukrainie i Ukraińcom. Mychajło Hruszewskij pisze o historii Ukrainy, Stefan Rudnicki o geografii i ludności, Serhej Jefremow – o ukraińskiej literaturze i ukraińskiej dyplomatycznej misji w Sztokholmie.

Swój wkład Alfred Jensen ma także w rozdziałach „Literackie próby ukraińskie w wyborze i tłumaczeniu”, „Ukraińska pieśń ludowa”. Omawia także literackie próby I. Mazepy, I. Kotjalewskiego, T. Szewczenki, P. Kulisza, I. Franki, T. Bordulaka i M. Kociubińskiego. W praktyce, co wynika z przedmowy do książki, Alfred Jensen dodał akapity, które przypisuje się obecnie Hruszewskiemu i Rudnickiemu, a które niestety nie pojawiły się w dodatku. Zwraca się uwagę na to, że Alfred Jensen załączył pewne fragmenty do prac Hruszewskiego i Rudnickiego, ze względu na fakt pełnego wyjaśnienia treści, których nie mogło zabraknąć w pracy o Ukrainie i Ukraińcach.

Poglądy Alfreda Jensena z perspektywy czasu i dążeń wolnościowych narodów są wciąż aktualne. Szczególnie, gdy wspominamy o walce przeciw Czczeniu na Kaukazie, o której Taras Szewczenko pisał w 1845 roku w poemacie „Kaukaz”. Uczony szwedzki już wówczas był zdania, że Kaukaz jest symbolem ludzkiej niedoli i ludzkich dążeń do niepodległości.

Alfred Jensen wniósł też ogromne zasługi do recepcji historii, literatury, kultury narodów słowiańskich, a przede wszystkim narodu polskiego, ukraińskiego i bułgarskiego. To on spopularyzował dzieła literackie i zmagania duchowe narodów Polski i Ukrainy w Skandynawii. Najcenniejsze dzisiaj, w wielu wypadkach bezcenne, są tłumaczenia Alfreda Jensena oraz jego ocena twórczości Adama Mickiewicza i Tarasa Szewczenki. Najbardziej z kolei obiektywna, w najlepszym tego słowa znaczeniu, jest ta część pracy Jensena, w której przedstawił on przyjęcie przez krytykę współczesną utworów Tarasa Szewczenki, Mychajła Kociubińskiego oraz Iwana Franki. Szwedzki sławista zdawał sobie przy tym doskonale sprawę z tego, że twórczość tych autorów wymaga recypienta czytanego, z dużą kulturą literacką uważnego i otwartego.

Reasumując, prace Alfreda Jensena miały wprawdzie głównie charakter badawczy, lecz jego marzeniem było także rozpropagowanie kultury, sztuki i historii słowiańskiej, w tym ukraińskiej, mało znanej wówczas w Europie. Fragmenty z książki o Tarasie Szewczence można uznać za kontrapunkt dla tego doświadczenia. Twórczość Alfreda Jensena zasługuje niewątpliwie z wielu względów na uwagę w czasach współczesnych. Po pierwsze, jego wkład w rozwój szwedzko-polskiej oraz szwedzko-ukraińskiej współpracy kulturalnej okazuje się bardzo znaczący z perspektywy historycznej. Po drugie, Alfred Jensen poświęcił wiele trudu, by rozpropagować w Szwecji „kulturę środowiska” i rozszerzyć jego zakres mówiąc o Ukrainie jako podmiocie. Z tego właśnie powodu szwedzki badacz jest postacią znakomitą i doskonałym przykładem na to, jak wiele może uczynić jeden badacz kierując się wyłącznie własnymi ideami, które określają jego nieprzemijającą wartość twórczą dla rozwoju przyjaznych stosunków między narodami.

Prace krytyczne Alfreda Jensena z jednej strony, zaś przekłady utworów (np. Mickiewicza, Szewczenki, Kociubińskiego) z drugiej, stanowią szczególnie ważną rolę z punktu widzenia recepcji twórczości w środowisku obcojęzycznym i wielokulturowym [9; 11; 16; 17] czy też wzbogacenia w świadomości obywatelskiej społeczności Szwecji, Austrii i Niemiec w latach 1890–1921.

#### LISTA UŻYWANYCH ŹRÓDEŁ:

1. Архів Інституту літератури НАН України. – Фонд 59. – № 1099.
2. Гнатюк М. Альфред Єнсен – дослідник Т.Г. Шевченка / М. Гнатюк // Літературна газета. – Київ, 1961. – № 21 (1581). – С. 4.
3. Єнсен Альфред // Шевченківський словник. – Київ, 1976. – Т. 1. – С. 215.
4. Зимомря М. Альфред Єнсен та його заслуги в історії польсько-шведських та шведсько-українських культурних зв'язків / Микола Зимомря // На обширах культури духовності: Збірник на пошану проф. Людмили Краснової. – Дрогобич: Коло, 2004. – С. 202–207.

5. Погребенник Я. Альфред Єнсен і його праця про Шевченка / Ярослава Погребенник. Шевченко німецької мовою. – Київ, 1973. – С. 192–203.
6. Погребенник Я. Дослідник творчості Шевченка / Ярослава Погребенник // Прапор. – 1971. – № 4. – С. 36.
7. Погребенник Я. Іван Франко і німецька шевченкіана (До 100-річчя від дня народження І.Я.Франка / Ярослава Погребенник // Архіви України. – Київ, 1966. – № 4. – С. 57–64.
8. Alfred Jensen über die Ukraine // Ukrainische Korrespondenz. – Wien, 1917. – Nr. 4. – S. 4–6.
9. Frankby U.-B. Alfred Jensen – en gammal slavofil / Ulla-Britt Frankby // Äldre svensk slavistik. Bidrag till ett symposium hållet i Uppsala, 3–4 februari 1983, redigerad av Sven Gustavsson och Lennart Lönngren. – Uppsala 1984. – S. 99–107.
10. Gustavsson S. Alfred Jensen och Ukraina / Swen Gustavsson // Gusli. Working papers. Foredrag fran symposiet «Alfred Jensen-dagen». – Göteborg, 1998. – S. 13–29.
11. Hult A. Alfred Jensen och Bulgarien / Arne Hult // Gusli. Working papers. Foredrag fran symposiet «Alfred Jensen-dagen». – Göteborg, 1998. – S. 31–42.
12. Jagicz V. Taras Schewtschenko / V. Jagicz / Neue freie Presse. – Wien, 1917. – Nr. 18833. – 27.01. – S. 2–3.
13. Jensen A. Historische und literaturgeschichtliche Einleitung / Alfred Jensen // Taras Schewtschenko. Ein ukrainisches Dichterleben. Literarische Studie von Dr. Alfred Jensen. – Wien: Druck von Adolf Holzhausen, 1916. – S. IX–XVII.
14. Ryska bilder. Två noveller af Nikolaj Gogol. Med författarens porträtt och biografi, öfversatta frånryska af Alfred Jensen. – Stockholm, 1893. – 147 s.
15. Symomrja M. Die Rezeption Taras Schewtschenkos im deutschen Sprachgebiet vor 1917 / Mykola Symomrja // Der revolutionäre Demokrat Taras Schewtschenko 1814–1861 / Herausgegeben von Eduard Winter und Günther Jarosch. – Berlin, 1976. – S. 115–167.
16. Ugglja A.N. Adam Mickiewicz vrg till Sverige / Andrzej Nils Ugglja // Tożsamość i partnerstwo. Studia z dziejów najbliższego sąsiedztwa. Mappa mundi. Studia in Honorem Adamowi Wirskiemu / Redakcja: Mykoła Zymomrja. – Koszalin- Kirowohrad, 2000. – S. 187–192.
17. Ugglja A.N. Jensen och Mickiewicz / Andrzej Nils Ugglja // Gusli. Working papers. Foredrag fran symposiet «Alfred Jensen-dagen». – Göteborg, 1998. – S. 123–131.
18. Zymomrja M. Alfred Jensen – sylwetka i dokonania szwedzkiego sławisty / Mykoła Zymomrja, Iwan Zymomrja // Postawy humanistów wobec problemów i wyzwań współczesności. Materiały z konferencji naukowych / Redakcja naukowa: Ryszard Ullicki, Piotr Wensierski, Mykoła Zymomrja. – Koszalin: Intro-Druk, 2009. – S. 195–202.
19. Zymomrja M. Das Ferment der Rezeption von Schewtschenkos Leben und Schaffen im Lande Herders / Mykoła Zymomrja // M. Zymomrja. Deutschland und Ukraine: Durch die Abrisse zur Wechselseitigkeit von Kulturen. – Fürth Flacius Verlag, 1999. – S. 76–82.
20. Zymomrja M. Wzajemne polsko-szwedzkie oraz szwedzko-ukraińskie inspiracje kulturowe w działalności Alfreda Jensena / Mykoła Zymomrja // Biuletyn Ukrainoznawczy. – Przemyśl, 2007. – Nr 13. – S. 64–70.



## СИМВОЛІЧНІСТЬ В ОБРАЗНІЙ СТРУКТУРІ САТИРИЧНОГО ТЕКСТУ СТЕФАНА КОВАЛІВА

## SYMBOLICITY IN THE FIGURATIVE STRUCTURE OF THE SATIRICAL TEXT OF STEFAN KOVALIV

Марчук Г.

У статті порушується проблема дослідження символіки в образній структурі сатиричного тексту Стефана Коваліва. З'ясовано, що символічність істотно прояснює систему персонажів сатиричного твору, особливості його хронотопу, композиції та сюжету.

**Ключові слова:** сатиричний дискурс, сатиричний текст, символіка імені та безіменності.

В статье поднимается проблема исследования символики в образной структуре сатирического текста Стефана Кузнецова. Выяснено, что символичность существенно проясняет систему персонажей сатирического произведения, особенности его хронотопа, композиции и сюжета.

**Ключевые слова:** сатирический дискурс, сатирический текст, символика имени и безымянности.

The symbolic imagery in the structure of the satirical text of Stefan Kovaliv. The article studies the problem of symbolism in image structure of Stefan Kovaliv's satirical text. It The system of satirical characters, especially their hronotypes and story, is shown.

**Key words:** satirical discourse, satirical text, symbols of a name.

**Постановка проблеми.** Проблема символу і символічного в українській літературі є надзвичайно актуальною. Якщо виходити із лосєвської інтерпретації символу як принципу безкінечного становлення, що вказує на закономірність, якій підпорядковуються усі окремі точки цього становлення [1, с. 20], то очевидно, що навіть за таким широким визначенням символ є основою мови культури, оскільки остання може розглядатися як нескінченна сукупність безкінечних самопороджуючих символічних рядів, що можуть бути піддані семіотичному аналізу та реконструкції. Можна навіть припустити, що символізм у культурі, якщо він є домінуючою пізнавальною моделлю, є сферою розпредметнення/опредметнення чуттєво-раціонального досвіду людства, тобто людина, «символізуючи» дійсність, час від часу може знімати відчуження між сферою свідомості та навколишнім світом, яке чи не архетипічно продукується у свідомості європейця завдяки традиційній дихотомії «суб'єкт – об'єкт». Звідси – ключова в теорії символізму ідея про діалогічне за природою і символічне за формою включення людини в діалог із творцем та самим процесом творіння. «Якщо світ, що даний людині, відображується у системі знаків, то творчість, створюючи нові, нечувані знаки, дестабілізує

старий світ і творить новий. Тому у творчості два обличчя: сміх і повстання» [2, с. 476]. Додати до цього можна лише те, що є і третій чинник, третє обличчя присутнє – символічне, проекція в майбутнє, те, що робить творчість *causa sui* – причиною самої себе – те, що спричиняє її і з минулого (причина), і з майбутнього (мета). Тому нам цікаво буде простежити символіку імені і безіменності в українській літературі кінця XIX – початку XX ст., коли особливої естетичної вагомості набула художня деталь, яка в контексті оповіді часто підносилася до рівня символу – суб'єктивованого образу об'єктивної дійсності, який є чинником концентрації багатьох ідей та асоціацій [3]. Плідним ґрунтом для дослідження символів та їхнього функціонування в структурі художнього тексту є українська сатирична проза початку XX ст., показова посиленою увагою авторів до зображення внутрішнього світу людини, урізноманітненням наративної структури, збагаченням поетичної семантики, використанням художніх засобів суміжних мистецтв, лаконізмом викладу.

**Ступінь опрацювання.** Велике загально-теоретичне та прикладне значення для нашої роботи мають наукові праці О. Потєбні «Думка й мова», трактат І. Франка «Із секретів поетичної

творчості» і його ж стаття «З останніх десятиліть ХІХ ст.». З наукового надбання зарубіжних дослідників використано праці А. Лосева, Ю. Лотмана, К. Юнга. Шляхи дослідження традиційної української системи символів у писемній творчості розроблено в дисертаційних роботах М. Комариці «Еволюція фольклорної символіки в українській баладі» та В. Погребенника «Українська поезія кінця ХІХ – початку ХХ ст. і фольклор: до проблеми співдії народних традицій та індивідуальної поетики». Однак проблема дослідження символіки в образній структурі сатиричного тексту на сьогодні є малодослідженою. З огляду на фактор неналежної уваги до творчості галицького письменника Стефана Коваліва (окрім монографічного дослідження О. Колінко [4]), актуальність цієї роботи набуває особливої необхідності. Відрадно, що Юрій Винничук, упорядковуючи антологію української казки «Казка про Сонце та його сина», де він «повертає до життя в літературі несправедливо призабутих письменників і казкарів», опублікував твори С. Коваліва [9].

**Мета статті** – виявлення символіки іменіта безіменності в образній структурі сатиричного тексту маловідомого галицького письменника Стефана Коваліва у контексті його «вічності», тобто безперервного переходу з одного культурного часопростору в інший. Основне завдання дослідження полягає у з'ясуванні проблеми прояснення системи персонажів сатиричного тексту, особливостей його хронотопу, композиції сюжету саме через символіку. Головним методом дослідження у статті є принцип мікроаналізу, який допомагає виявити особливості перетворення художнього образу на символ у контексті його розгляду паралельно з іншими зображально-виражальними сатиричними засобами словесного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Галицький письменник Стефан Ковалів, який жив і творив на рубежі ХІХ – ХХ ст., не був досить відомий ні сучасникам, ні наступним поколінням, однак він належав до тієї когорти діячів української культури, які, продовжуючи та інтенсивно розвиваючи традиції своїх попередників, розширювали ідейно-тематичні обрії літератури, шукали нових способів художнього осмислення дійсності, нових підходів до зображення суспільного життя. Сьогодні, коли літературознавча наука намагається дати об'єктивну оцінку минулому, переосмислити історичний і естетичний досвід, інтерес до згаданого письменника закономірний. Своєю літературною діяльністю він заслуговує на те, щоб посісти належне місце в духовній куль-

турі нашого народу, яку творили не тільки геніальні особистості, а й рядові і чесні трудівники, бо «всі вони трудилися на одній ниві і всі кляли, один більше, інші менше, свою частку в будівлю нашого духу» [5, с. 521]. І.Франко, аналізуючи твори С. Коваліва, називав їх автора «творцем крізь сльози всміхнутих нарисів». Така оцінка І.Франка свідчила, що творчість С. Коваліва збігалася із загальною тенденцією розвитку української літератури ХІХ – ХХ ст., коли твори відомих письменників мали передусім не гумористичне, а драматичне звучання, часто навіть і трагічне. Однак гумор і сатира стали невід'ємним складником реалізму письменника.

Специфічною ознакою сатири є можливість її існування у творі будь-якого літературного роду та виду як у формі жанрової домінанти, так і в другорядній функції, увиразнюючи окремих образ, деталь, епізод, сюжетну лінію тощо. М. Бахтін, вводячи поняття культури багатой на тони, писав: «Усе справді велике повинно містити в собі сміховий елемент. У культурі, багатій на тони, і серйозні тони звучать інакше: на них падають рефлексії сміхових тонів, вони втрачають свою винятковість і виключність, вони доповнюються сміховим аспектом» [3, с. 358]. Тому до розгляду нами беруться твори галицького письменника різних жанрів, насамперед оповідання і казки.

Відомо, що сатиричний текст у дзеркалі інтерпретації – це словесний художній твір, який представляє реалізацію концепції автора, створену його творчою уявою індивідуальну картину світу, втілену в тканину художнього тексту за допомогою цілеспрямовано відібраних відповідно до задуму мовних засобів (також інтерпретуючих дійсність), і адресований читачеві, який інтерпретує його відповідно до власної соціо-культурної компетенції [6, с. 64].

Сатиричний текст можна характеризувати як «пристрій, на вхід якого подаються тексти, що колись циркулювали в культурі, які, перетинаючи його внутрішні кодові межі, трансформуються в нові повідомлення» [6, с. 105]. Актуалізуючи в новому тексті той або інший шар культури, сатиричний контекст становить інтерес не просто в плані наявності вихідного тексту, але й у плані його модифікації, тобто характеризується настановою на створення принципово нового й інформаційно насиченого тексту [8, с. 355].

Загальновідомо, що в українському літературознавстві різновиди символіки репрезентують передусім символи природи, або тотемістичні, та культурологічні символи. В окрему галузь виділено символіку імені та анонімності як сукупність

непредметних символів. Слово як Ім'я є одним із найважливіших символів пізнання персонажа літературного твору, його унікального внутрішнього світу. Обираючи імена своїм героям, письменник часто зважає на первісне значення того чи іншого імені, що дає йому змогу адекватно схарактеризувати персонажа-денотата. Адже, за О. Лосєвим, *«словом, яке відкриває сутність особистості, вочевидь є Ім'я; а це Ім'я, що відображає її тяжіння Влади, її мудрість Знання, її святість Любові, є не що інше, як Добро, Істина й Краса»* [1, с. 197].

Символічне прочитання імені відбувається під час з'ясування його семантики (первісного значення) та зіставлення її з тим змістом, який вкладає автор в образ героя та його ім'я. В художній оповіді, яка відзначається особливою внутрішньою напруженістю за зображення певного драматичного моменту в житті героя, важливим є ім'я останнього, оскільки саме воно є своєрідним ключем до виявлення суперечності та можливого її розв'язання. У цьому розрізі, згідно з тезою О. Рябініної, *«символізація... пов'язує нетотожні одне одному знаки (у нашому прикладі ім'я) та означуване (його носія)»* [8, с. 192–193].

З позиції символічності, а відтак і архетипності, цікавими є імена героїв оповідання «Громадські промисловці». Цей твір – гостра сатира на все сільське «начальство»: вїята Черпачку, секретаря Голубінку, присяжного Цуценьку, які в спілці з шинкарем Янкелем чинили необмежену сваволу, грабуючи бідних селян, примушуючи їх відробляти справжню панщину. Реалізувати творчий задум допомагає письменникові широка палітра мовно-стилістичних засобів, якими він послуговується у створенні гостро-сатиричних образів «сільських верховодів», добираючи для них велику кількість оцінних імен негативного змісту (обгноєний, обчужений, гноївчище, ситний, куртоногий Янкель; великанські клаваци, радницькі черева, вонюча баюра, великанська бутля; молестує (благає), жєбонить (говорить); кровопийці, надшиванці). Ці слова-метафори своєю семантикою й незвичною емоційністю відповідають певним життєвим реаліям, через властиві їм якості здатні викликати неприємні відчуття, тим більше, коли вони розміщені в центрі висловлювання і несуть на собі велике емоційне навантаження. Ними соціально загострюються події, факти: «обгноєний, обчужений, аж сарчали від нього неблаговонні сопухи, аж віддих стало запирати дихавичному принімкуватому Янкльовому водноносові Петрові» [7, 202]; або: «кожний доміркувався, що Цуценька по-тверезому в гноївці не

купався ніколи. До такої коширної (освяченої) іронічно купелі мусив хтось присилувати громадського інспектора поліційного» [7, с. 203].

Розглядаючи структурні особливості гротескного образу в творах С. Коваліва, відзначимо такий його різновид, як образ-тварина, різного виду типу зіставлення, порівняння персонажів із тваринами, птахами, бджілками, мурашками, волами тощо. Переважно ці зіставлення мають характер метафори чи порівняння. У «Громадських промисловцях» письменник створив гротескний образ людини-цуценяти Цуценьки. Кількаразове акцентування на його не людських, а тваринячих звичках, ставленні до людей, його поведінці і вчинках розкриває суттєві риси образу цього персонажа, сатирично загостреного, однак не позбавленого життєвої правдоподібності. Подібний образ ми спостерігаємо і в оповіданні Леся Мартовича «Лумера», де письменник акцентує увагу на вгдovanості отця Кабановича.

Імена трьох героїв – громадських промисловців – оповідання Стефана Кроваліва з розвитком сюжету стають ключовими у розумінні характеру кожного. Відповідний стилістичний ефект для характеристики імен громадських промисловців досягається за допомогою експресивно-забарвлених синонімів: замість «говорять» громадські промисловці «белькотять», «репетують», «муркотять», «жабонять», «горлають», «гудять»; вони не ходять, як усі люди, а «триндають», «пігнають», «волочаться», «штопають ногами»; не сміються, а «шикають»; не цілують, а «слинять» тощо. Автор іронічними порівняннями увиразнює тупість, обмеженість, неспроможність до будь-якого думання «громадських верховодів»: це «була велика загадка для них», «сук без дірки, твердий залізний оріх до розгризєня» [7, 203]; «все начальство потратило голови, не може ні вперед, ні взад...» [7, с. 204].

Сатиричний твір наповнюється драматичними моментами після повернення головного героя додому «з маневрів». Жінка й мати з порогу повідомляють Фасольці, що завтра останній термін повернення боргу: якщо він не буде сплачений, то жид Янкель забере і землю, і хату, а їх із торбами по світу пустить. Не повірив Степан такому нечуваному свавіллю, та коли через деякий час до його хати прибули «і нова рада, і стара, і правдиві радники, і заступники, і на чолі їх пан з жовтими шнурками коло шапки і ще два паничі писарі секвеструвати Фасольчине майно» [7, с. 208], він вибухнув невтриманим гнівом, що видно з його психологічного портрету: «закипіла в Фасольці

кров», «зареготав на ціле горло», «почав рватися, ревіти, як розлючений лев» [7, с. 208–211]. Усе ество селянина перейняте ненавистю до визискувачів, яка виливається в лютому гніві й досягає свого апогею, коли «урядовці» прийшли вже на нивку Фасольки, щоб забрати і її, однак сили були нерівними, і Фасольку, «як убитого бика», зв'язали, посадили у віз. «Дармо силувався увільнити з в'язів, посторонки були кріпкі і грубі» [7, с. 211], – так резюмує оповідач, голос якого зливається із щирим авторським співчуттям. Художня деталь ув'язнення – «посторонки були кріпкі і грубі» – набуває символічного звучання: відображає безперспективність борців-одинаків.

Принагідно зазначимо, що згадуваний символ у Стефана Коваліва переходить з одного твору в інший, зберігаючи під час кожного нового переходу той контекст, який йому було надано попереднім твором. Так, у новелі «Олекса Щупак» це «мотуз-кусень посторонка», який з'являється на початку твору, потім вводиться ще й ще раз, допомагаючи зрозуміти різні психічні стани героя: «Оглядає Олекса Щупак мотуз, добрий мотуз, нездрухнілий ... на що би він придався? За добрих часів припиняли на нім телята в хаті при столі, а нині що на нім припняти? ...що?» [7, с. 370]. І мотуз – опредмечений вияв крайнього зубожіння розореного селянина – передає гнітючий настрій героя, скеровує його подальшу поведінку. Навіть у сні-напівмаренні він не покидає Олексу, являючись йому то символом злочину («Вкінці кинувся Олекса з цілою силою на свою жертву, ... зацморкнув мотуз на шию Гриневи, повісив його на кульку до грагара» [7, с. 371]), то символом кари (у випадку з палієм), то символом морального очищення (у кінці новели). Мікрообраз мотуза суголосний душевному станові героя – Олекса кидає його у вогонь печі, і «в міру, як сусік догоряв і попелів мотуз, легшало і Олексі Щупакові на совісті. Погас огонь, – погасла з ним і гадка братоубійства... навіки погасла» [7, с. 374]. Мотуз, перетворюючись у купу попелу, стає символом морального самоочищення героя.

Як уже зазначалося, персонаж літературного твору прилучається до символічного світу завдяки своєму імені. Проте досить часто таке прилучення відбувається не через ім'я, а через його відсутність – анонімність. «Енциклопедія символів» Дж. Купера тлумачить це явище так: «Анонімність – втрата своєї індивідуальності, а отже, занурення в божество» [6, с. 35]. Максимальна достовірність у показі безчинств, що їх творять верховоди, забезпечується прийомом оповіді безіменного оповідача, який виступає

представником всієї громади села Рубатковичі і править у творі «голоси маси»: «Ба говорять собі, що хочете, а я вам про своє повім...» [7, с. 201]. І далі в народно-розмовній манері автор продовжує свою оповідь: «Зазнало сего року наше село Рубатковичі, за всі часи зазнало» [7, с. 198]. Такий спосіб художнього опису створює в читача відчуття співдії, співучасті, емоційно і пристрасно впливає на нього, епатуючи всіма неподобствами, які творять «громадські промисловці» в ім'я «закону» конституційної Австрії.

Символічним є ім'я селянина Боруха з оповідання «Безконечний швіндель». Твір має своєрідну композицію – розпочинається безпосередньо з розвитку дії: «Тяжко двигав Борух мішок солі, що її виварював сам під боком шандарів і ревізорів...» [7, с. 375]. Цей мішок потрібно йому вночі непомітно для стороннього ока перетягти додому. Символ мішка-лантуха солі як єдиного засобу до існування селянської родини ототожнюється тут з іменем головного героя Боруха.

Гринько Отаршик із «Сільських звіздарів» «у своїй превеликій богочестивості не міг собі представити вічної щасливості без широких полонин, без земних верхів Бескида, без покійних отарщиків, з якими колись має стрінутися на другім світі і продовжати далі в безконечність пастирське діло», уявляв «ціле небо незміреною полониною, на якій душі покійних праведників пасли черідки божі, а Авраам патріарх і цар Давид там яко архіпастирі розпаювали по заслугі кожній громаді полонини і стерегли порядки... Безчисленні звізди, то були безчисленні ватри. Місяць представляв собі як величаву ліхтарню, котру чини херувимські несли перед господом богом...». Ім'я «Отаршик» символізує його повагу до улюбленої справи, а легкі нотки самоіронії тільки посилюють його влучність [7, с. 308].

Просвітительською вірою в розум людини, в могутність її духу пояснюється і створення образів інших ідеальних героїв: Степана Тулюка («Добрий заробок»), Лучки Щербатого («Конокради»), Андрія Тихомира («Хто винен?»), Семена Трудолюба («Світ учить розуму»), для яких знання, самовіддана праця, невідомі любов до народу, Батьківщини, Бога та інші моральні чесноти – то «золото, жемчуг неоціненний» [7, с. 543].

Новаторські шукання приводять письменника до створення надзвичайно масштабної галереї «різних зайд» – лихварів, гендлярів, здекуційників, вїттів та інших ошуканців. Переборюючи тяжіння «дрібногo факту» (І. Франко), С. Ковалів зумів надати йому значення типового явища,

звинувачуючи не окремих «порочних» представників влади, а всю гнобительську систему, починаючи з місцевих «присяжних цуценьків» і закінчуючи «найсвятішим цісарем», не проминувши при цьому нагородити своїх героїв символічними іменами. Так, начальник банку з Дрогобича у нього пан Хапко («Пятка»); нищий «інтелігент» – Хатківський з «Пригісника з Борислава». До речі, необхідно принагідно зауважити, що ніякими загальними характеристиками, оцінними словами не передати тієї духовної ницості «інтелігента» Хатківського у «Пригіснику з Борислава», як це дає змогу зробити речова деталь, двійник свого господаря. С. Ковалів виступає тут майстром предметного образотворення, а натуралістичні прийоми письма допомагають йому досягти своєї мети – сатиричного викриття цього бориславського «галапаса», «сеї гниди людської, що звикла ... вічно ссати свіжі соки з бідного безборонного люду, як хижак теплу кров зі своєї жертви» [7, с. 491]. Вістря сатири Стефана Коваліва спрямоване насамперед на змалювання глибин людської душі, враженої хворобою лицемірства й демагогії, що нерідко мало своїм наслідком втрату істинно людських якостей. Своєрідність його сатиричного образу в тому, що вся його сутість, поведінка і вчинки суперечили самій природі і призначенню його сану. Образи службовця чи інтелігента, народолюбця – тільки маска, під котрою прихований егоїст, демагогія, пустодзвон, порушення християнських постулатів. Письменник послідовно, цілеспрямовано демонструє внутрішню порожнечу свого персонажа, не обмежуючись для цього опосередкованим його розкриттям, але також змальовує його прямо, неметафорично, вдаючись до відповідних форм монологу в їх авторському переказі.

У творах С. Коваліва на селянську тематику посилюється роль саме такого оповідача, який

покликаний художньо узагальнити змальовані епізоди життя, не прикрашаючи суспільно-економічних вад існуючого ладу. Автор виступає не тільки як суворий реаліст, передає картини страшного зубожіння селян, але й показує класове розшарування на селі, відтворює загострення конфлікту між двома антагоністичними верствами, що породжує невдоволення і гнів пригнічених. Так, уперше в творах С. Коваліва з'являється образ стихійного бунтаря Степана Фасольки, який уже усвідомлює соціальну спрямованість своїх виступів, розуміє, що причиною всіх нещастів бідного «хлопа» є зграя сільських верховодів, яка має підтримку у вищих властей. Селянин у С. Коваліва, як і в Л. Мартовича чи інших тогочасних письменників – це вже не романтизований герой, певний себе, охочий похизуватися силою, а нужденний бідак, якому, однак, часом притаманне здорове почуття гумору, іноді самоіронії, всередині якого киплять затамований гнів і ненависть.

**Висновки.** Символіка імені є досить характерною в системі образів малої прози Стефана Коваліва. Ми намагалися комплексно схарактеризувати своєрідність цих образів – достовірних, психологічно вмотивованих, передусім образу збірно-шаржованого і образу гротескного, гротескно-алегоричного, дійшовши висновку, що їх втілено в тих художньо-мовних структурах, які з найбільшою ефективністю дали письменникові змогу реалізувати у творах власні мистецькі задуми, свою художньо-творчу місію. В одних творах цей прийом використовується лише як додатковий засіб реалізації сатиричного модусу конкретних художніх образів, у інших використання символіки імені оформляється як цілеспрямована, викінчена, глобальна художня стратегія, що поширюється практично на усіх персонажів твору і є одним з основних засобів сатиричного заперечення автором звичаєвого кодексу та моральних цінностей.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / Лосев Анатолий – М., 1995. – 258 с.
2. Лотман Ю. Выход из лабиринта / У. Эко. Имя розы / Лотман Юрий. – М., 1989. – 322 с.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / Бахтин М – М.: Художественная литература, 1990. – 544 с.
4. Колінько О. Стефан Ковалів. Мала проза крізь призму часу (сучасна інтеграція) / Колінько Ольга. – К.: Знання України. – 2002. – 177 с.
5. Франко І.Я. З останніх десятиліть ХІХ віку // Зібрання творів. У 50-ти т. — Т. 41. — С. 521–541.
6. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. – М., 2001.
7. Ковалів С. Твори / Ковалів Стефан. – К.: Держлітвидав України. – 1960. – 724 с.
8. В.П. Кретов. Символічна природа гумору: до питання постановки проблеми / Кретов В. – Збірник наукових праць з філософії та філології. – Одеса. – 2002. – 180 с.
9. Винничук Ю. Казка про Сонце та його сина / Винничук Юрій. – Київ: Піраміда. – 2008. – 198 с.

## САМОБУТНІСТЬ АВТОРСЬКОЇ МОДЕЛІ СВІТУ В РОМАНІСТИЦІ УЛАСА САМЧУКА

### THE ORIGINALITY OF THE AUTHOR'S MODEL OF THE WORLD IN THE NOVELS OF THE SAMLASHUK ULAS

**Плетенчук Н.,**

*кандидат філологічних наук,*

*доцент кафедри української літератури та журналістики*

*Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника*

У статті досліджується проблема втілення оригінальної філософсько-художньої концепції у романістиці Уласа Самчука в таких аспектах, як з'ясування органічних витоків світобачення та формування художньої картини світу; природи простору як «автобіографічного синергена», моделі світу; філософської та ідейно-естетичної засади «синтези мислення» автора; домінуючих типів філософсько-художнього мислення – віталізму, екзистенціалізму тощо.

**Ключові слова:** Улас Самчук, проза, роман, філософія і література, модель світу, художній простір, топос, віталізм, екзистенціалізм.

В статье исследуется проблема воплощения оригинальной философско-художественной концепции в романстике Уласа Самчука в таких аспектах, как выяснение органических истоков мировоззрения и формирования художественной картины мира; природы пространства как «автобиографического синергена», модели мира; философской и идейно-эстетической основы «синтеза мышления» автора; доминирующих типов философско-художественного мышления - витализма, экзистенциализма и др.

**Ключевые слова:** Улас Самчук, проза, роман, философия и литература, модель мира, художественное пространство, топос, витализм, экзистенциализм.

The article deals with the problem of implementing the original author's philosophical and artistic conception of Ulas Samchuk in various aspects.

**Key words:** Ulas Samchuk, fiction, novel, philosophy and literature, model of the world, art space, topos, vitalism, existentialism.

У проблематиці сучасного літературознавства дедалі відчутнішою стає «невмолима», – кажучи словами самого Уласа Самчука, – гравітація «абсолютної справедливості», яка повертає нашому національному письменству розуміння іманентності художньої дійсності, що зберегла «чисту вартість українського буття» [14, с. 117]. Та й об'єктивне вивчення літературних явищ і художніх структур ставить на перше місце самототожність митця, його індивідуальний творчий код, зумовлений самотутнім відчуттям світу і Слова. Тому виникає потреба потрактувати поетику як рефлексію над онтологічними проблемами, як художнє втілення сенсу буття.

З цієї позиції малодослідженою залишається філософська і художньо-естетична парадигма Уласа Самчука. Той, хто підступає до наукового осмислення цієї проблеми через призму герменевтичного принципу, з одного боку, відчуває свободу інтерпретації та реінтерпретації завдяки відкритості тексту до світу й світу до тексту, а з іншого, – намагаючись збагнути етико-універсальну споруду світомислення Самчука, злагожену цілісним розумінням світу й самого себе

та заряджену концентрованим згустком духовної енергії, щораз у герменевтичному колі проходить через катарсис душі й прилучається до вічного.

Тут закономірно постає питання про так звану дозволу між взаємодії філософії та літератури, про пошуки органічної цілісності філософського й художнього світопереживання.

Співвідношення «власне філософія – художнє філософування» виявило властиву йому амбівалентність ще в полемічному платонівсько-аристотелівському інтертексті й «в нових мовних іпостасях зберігає свою гносеологічну вагомість», актуалізуючись, приміром, у Фізерівській альтернативі: «філософія» чи «філо-софія» [Див.: 24]. На світанку зародження мислення Платон обстоював думку про абсолютну дихотомію філософії та літератури. Аристотель вважав їх генетично спорідненими. Таким чином, останній заклав основи своєрідної трансгредіентності філософсько-художньої форми, яку сучасні літературознавці трактують як метажанр [20; 21]. Скажімо, Е. Соловей визначає філософський наджанр як план художньо-світоглядних шукань, під яким розуміє «спрямування мислительних зусиль, їхній

рівень і характер, опосередкований прояв філософських зацікавлень та мислення епохи, осердя чи стрижень проблематики» [20; 19]. Г. Гачев запропонував свою оригінальну інтерпретацію філософсько-художнього синтезу, взявши за основу національний образ світу, і таким чином «спонтанно» увів у науковий обіг поняття «мислеобразу» та «космо-психо-логосу» [5]. Зрештою, у субстанції художньо-авторського «я» неодмінно присутній homo philosophicus, який, за Р. Бартом, повинен постійно «запитувати світ, чому він такий» [3, с. 135].

Очевидно, ще від античної традиції бере початок постійна, так би мовити, циклічна актуалізація філософізації літератури, яка реалізується щораз у новоісторичному літературознавчому «вбранні» й особливо помітна в художній свідомості ХХ століття, що характеризується посиленням у літературі інтелектуально-філософського начала завдяки рецепції новітньої «філософії життя», психоаналізу тощо (А. Бергсон, Ф. Ніцше, В. Дільтей, З. Фройд, А. Шопенгауер, К. Ясперс та ін.).

В українській художньо-філософській традиції з огляду на ментальну специфіку простежується тенденція до внутрішньої спорідненості філософського (теоретично-поняттєвого) і художнього мислення. Відсутність власного академічного «мовомислення» (І. Костецький), а отже, й філософських систем, закономірно зумовлює розмитість філософської думки в творах письменників, а загалом функціональність літератури як «синкретичної свідомості, в якій нерозривно переплелися філософське пізнання (світу і самих себе), історичне, етнологічне тощо» [13, с. 278]. З цього погляду можна умовно виділити дві художньо-мислительні категорії письменників. Філософія творчості першої є виразно життєвою, релігійною (Г. Сковорода, Т. Шевченко, П. Куліш), яка в неофілософському варіанті передбачає відновлення рецепцію проблеми «автентичного буття» (Б.-І. Антонич, В. Свідзинський, В. Стус). Для письменників другої категорії властиве перенесення модерно-філософської естетики на національний ґрунт або власне творення, що певною мірою може випереджати світовий літературний процес (філософія творчості Лесі

Українки, В. Петрова-Домонтовича, М. Куліша, В. Підмогильного та ін.).

Отже, загалом для національної художньо-філософської свідомості влас-тивий симбіоз східного й західного, «межового» світоуявлення та світовираження. У цьому контексті яскраво виокремлюється самотутня постать Уласа Самчука, філософія творчості якого поєднує ознаки двох попередньо зазначених художньо-мислительних категорій, бо, по-перше, неможливо провести чітку демаркаційну лінію між його життєвою та художньою філософією. По-друге, відштовхуючись від програмової концепції «синтези мислення»<sup>1</sup>, У. Самчук ґрунтовно поєднав та узагальнив у своїй творчості інтуїтивно-органічне світовираження автентичного простору (філософію землі – так званий антеїзм) та риси західно-європейського філософування з домінуванням «філософії життя» (віталізму), екзистенціалізму чи навіть характерного для прозаїка раціонально-позитивістського погляду на світ і людину.

Самчукова світоглядна прерогатива «синтези мислення» органічно впливає зі специфіки його художньо-філософської рефлексії, що одночасно поєднує ознаки гносеологічної енциклопедичності й онтологічної глибинності. Р. Гром'як, аналізуючи художні тексти У. Самчука, помітив, що «погляд письменника не зупиняється на конкретиці чуттєвого сприймання, не вичерпується ним, а відразу через низку миттєвих асоціацій, зіставлень, алюзій розширюється й поглиблюється: перцепція стає аперцепцією, чуттєво-емоційний компонент сприймання зливається з абстрактно-раціональним» [7, с. 10]. Така специфіка художнього філософування зумовлена її життєвою іманентністю. Марія Білоус-Гарасевич, яка особисто знала У. Самчука, назвала його зацікавленням та інтелект універсальним. У своїй статті «Широкий письменницький діяпазон Уласа Самчука» вона писала: «Улас Самчук – письменник-мислитель. Він не лише пильно спостерігає те, що у світі й на його життєвому шляху та інтенсивно всім цікавиться: літературою, малярством, архітектурою, політикою, будівництвом, суспільством, устроями і взагалі цілим світом. Він все переосмислює, виробляючи власні погляди, приходячи до певних висновків і прогнозів. Все, що схопило

<sup>1</sup> У доповіді «Велика література» на І з'їзді МУРу 21-22 грудня 1945 року в Ашшафенбурзі У. Самчук висунув ідейно-філософську концепцію «синтези мислення», що, на його думку, була зумовлена іманентністю самого життя. Певна річ, Самчукова філософія «синтези мислення» не була оригінальною на національному ґрунті. Приміром, М. Рудницький, М. Шлемкевич («Українська синтеза або українська громадянська війна»), Ю. Липа («Призначення України») екстраполували концепцію синтетичності українського мислення в історіософську площину. Самчук був оригінальний у тому, що його концепція «синтези мислення» тяжіла до філософсько-естетичного плюралізму. Вона поступово розгорталась і поглиблювалася на нових рефлексійно-аспектних реєстрах: 1) ідейно-організаційному (мурівському); 2) історіософсько-геополітичному (принцип «надпартійності»); 3) художньо-філософському (нерозривність життєвої філософії і художнього філософування, синтез східного і західного світоуявлення); 4) стильовому (еклектика, «коктейль» різних стилів) тощо. Детальніше про це див.: Плетенчук Н. «Синтеза мислення» як основна засада творчості Уласа Самчука // Вісник Прикарпатського національного університету. Серія: Філологія (літературознавство). – Вип. 13-14. – Івано-Франківськ, 2007. – С. 71–76.

його око, чого торкнувся розум, переходить через його філософське мислення. Це якась винятково сильна індивідуальність із чітко окресленою думкою. Його спостережливість феноменальна, а поле зацікавлення безмежне» [4; с. 135]. Неодноразово звертається увага й на Самчуків монументалізм як іманентну ознаку його світобачення й стилю, що виявляє свою специфіку у філософських рефлексіях і наративі, у зображенні світу й людини, у способі показу життя і, таким чином, породжує Самчуків архітекст.

Безперечно, Самчук не належав до категорії *systemdenker* (за М. Гартманом), тобто не займався систематичним вивченням філософії: його філософія витікає з самого буття й органічно «ословлена» (М. Гайдеггер) в тексті. Закономірно постає питання про «органічні джерела» формування світогляду й образу світу письменника. Паростки свідомості пов'язані з розумінням Роду як сакрального центру і з архетипами Батька, Матері – зароджується автентичне світоуявлення. Початкове світосприймання мотивоване шляхом подвійної активізації: *animus* (батьківський логос) й *anima* (материнський ерос) [26, с. 163]. Письменник згадує в мемуарах, що «раціонально заложений» батько заклав основи логічного мислення, мати – «мрійниця, неграмотний філософ серця. Безпосередній шматок чистої природи в дусі і тілі, що могла жити з ласки сонця і щедроти землі, як кожна ластівка» [17, с. 304], дала йому органічне розуміння трансценденції. Справді, цілісність «Я» якраз полягає у взаємному стремлінні пізнати і любити.

Окрім того, онтологія Самчукового тексту починається з автентичного простору, світобудови, в центр якої поставлено макротопос Волинь. «Самчук вийшов, – аргументує О. Тарнавський, – із селянського суспільства, що захувало свій зв'язок із давньою традицією... Волинь – це не просто частина України, клаптик української землі. За історичними гіпотезами, Волинь – це перша державна організація наших предків, це передвісник золотої доби Київської Русі. Волинь – це слов'янські початки нашої державности, а слідом за тим – початки нашого світовідчуження і світогляду» [22, с. 333]. Отже, архетип Волинь – другий чинник, що сформував автентичне світоуявлення майбутнього письменника.

Таким чином, пізнання світу й евентуальне народження художньої свідомості Самчука пов'язане з відкриттям сакрального простору, незважаючи на те, що це рівень первісного сприйняття й мінімального узагальнення. Філософія простору тут визначальна: просторовість висту-

пає в цьому разі так званим *imprinting* і народжує дитячу свідомість, «перед-Я», яке «поки що відкриває світопростір своїм зором, а пізніше стане справжнім «Я», голосом цього простору і часу, розповідаючим про них» [23, с. 541].

Скажімо, у «Волині» співдіють паралельно, кожен у своїй неповторній сутності, два окремі простори – Батька (Матвія) і Сина (Володька) Довбенків, з якими пов'язані дві головні сюжетні лінії роману. Тут виразно простежується тісне поєднання двох різних життєвих тенденцій: перша – бажання внутрішнього спокою і стійкості світу; друга – потреба активності, руху, зміни. Тому домінантою екзистенційного й духовного буття Батька стає замкнутий простір із ключовими координатами «земля-небо» (вертикальна проекція), Сина – відкритий та розімкнений простір (горизонтальна проекція) з координатами «схід-захід» (хоча для Володька схід асоціюється з цінним історичним минулим України, козаками тощо, однак він таки обере шлях на Європу, запропонований М. Хвильовим). Формально-аксіологічним епіцентром перехрещення цих різних світоорієнтаційних настанов двох героїв може стати хіба що вища природна субстанція – первозданий простір (Дермань, ширше – Волинь), бо саме тут зароджується генетичний код життя, ембріон духу та свідомості. У цьому формально-смысловому ядрі народжується й авторська наскрізна всетекстова Українська ідея, яку неможливо досягнути відірваною від системи просторового моделювання світу, від структури твору, бо поза структурою ідея немислима.

Загалом кажучи, Самчуків художній світ, засвідчений цілим корпусом прозових творів («Марія», «Волинь», «Ost», дотично «Чого не гоїть огонь», «На твердій землі»), тримається на трьох китах: *Magna Mater-Рід-Бог*. Просторові кореляти їх – земля, небо, хутір (вужче – родинне коло). Ця особливість ініціює філософсько-просторове та й космогонічне (космологічне) тлумачення образу світу. Зрештою, будь-яке творення значною мірою повторює космогонічний акт з огляду на те, що сотворення світу – архетип всякого творення (М. Еліаде) [9, с. 35]. Легко помітити, як у трилогії «Волинь» автор в особі Матвія Довбенка екстраполює образ українського «космо-психо-логосу» на вертикально-просторову вісь із сіткою бінарних координат: земля (нижня) – небо (верхня). Вони й творять силове поле мікрокосму персонажа – його міфологічно-релігійний та ментальний простір. Не випадково в уяві сина постає Батька набуває рис «гротескного тіла»: «Здається, він далеко серед широ-



кого поля вкопався в землю і головою торкається хмари» [15, с. 571]. Конституційована у цій характеристиці архетипність Людини, що йде за плугом, але постійно зводить очі до неба, виказує вищу сутність цього монументального образу. Оце, на перший погляд, просте вдивляння в небесний звід дає Матвію значно більше – одкровення неба таким, яким воно є: безкінечним і трансцендентним, а отже, сакральним за своєю природою.

Суміжні просторово-аксіологічні позиції тексту підводять до розуміння того, що небо відкривається одночасно Матвієвій душі й розуму. Таким чином, воно символізує, як слушно зауважує М. Данилевич [8, с. 46], замкненість між матерією (землею) і духом (Богом, молитвою) у творі. Не порушує цю гармонію і текстово-обрамлена (кільцева) структура роману, бо починається він з осмислення образу «дорогого поля», а завершується могутнім філософсько-узагальненим акордом: «Зісталось просторе, випнуте взгир'ям, поле, перетяте чорною борозною, а над ним – глибоке, широке, ясне небо» [16, с. 324].

Земля – іманентна даність, і водночас вона, як і небо, особлива координата Самчукового космосу. У центрі стоїть людина з релігійною свідомістю, що є органічною частиною цієї сакральної частини простору; кидання зерна в землю дає їй одкровення вищого сенсу – ритмічності життя, органічного повернення у неї як натяку на трансцендентну істину, духовного воскресіння. Що більше, це своєрідна топос-призма, через яку просвічується сенс людського буття.

Загалом ключовий просторово-архетипний концепт «земля» варіюється в сюжетно-композиційній канві трилогії за принципом художньої еволюції: слово → мотив → лейтмотив → тема і завдяки смислово авторському нюансуванню – від образної конкретики до максимально згущеної абстрактності – несе важливе ідейно-концептуальне навантаження. Це катализатор основної проблеми твору – екзистенційного вибору ідентичного простору, індивідуального та національного, глибинного осмислення сенсу життя, починаючи з предметно-дитячого світосприймання й закінчуючи апологією вічних законів, через призму фундаментальних архетипів Батька і Сина. Якщо для першого земля – це природна субстанція, пов'язана з родом, сіянням зерна, із проростанням якого приходить глибока життєва мудрість, то для другого – це духовно-інтелектуальна координата, бо йдеться про пізнання інших обривів життя й просвітницького «сіяння» на рідній землі, бо «кожний сіє, що вміє» [16; 146], як підсумовує батько. У таких

просторових координатах висвічується філософія віталізму: повнота існування в кожного з героїв має свій вимір.

Просторова модель світу в трилогії «Волинь» розкривається та поглиблюється через дитяче бачення у всій його природній безпосередності й іманентно-перцептуальній осяжності. З особливостями дитячого світосприймання пов'язана головна проблема роману – психологічне структурування навколишнього світу та усвідомлення свого місця у світопорядку, символічне осмислення просторових координат (топосів), що допомагають самовизначитися тоді, коли закладаються основи особистості.

Володькова просторова вісь – здебільшого горизонтальна й надзвичайно рельєфна. Про це свідчить назва першої частини роману, що виступає її просторовим означником, – напрочуд емкий, але багатозначний мислеобраз «Куди тече та річка». У цій назві символічно сконденсовано й імпліцитно «сховано» увесь простір роману. Це своєрідний фабульний «ключ» до осмислення внутрішньої та зовнішньої еволюції образу Володька як головного героя роману виховання. Наступні частини не порушують задекларованої художньої концепції і проблемності, навпаки – створюють структурно-цілісне враження органічної нерозривності цього часо-простору. Акваічним корелятом «річка» підтекстово визначено природу індивідуального простору Володьки (не забуваймо, що роман автобіографічний) як природи текучої, плинної, глибинної.

Розкодування назви супроводжується такими просторово-тематичними пластами, як: 1) *локально-гносеологічний* – грані пізнання світу й усвідомлення себе в стосунках з людьми, природою, Богом, історією свого краю до розширення рамок проблеми масштабів загальнонаціональних – пошуки своєї землі, країни, осмислення національної ідентичності; 2) *трансцендентний*, що в дитячій проекції на «дорослі» виміри буття реалізується шляхом перемикування просторових детермінант у часовий реєстр. Це плинність і незворотність часу, безкінечність світу («Он пливе гурток іржавого листа. Володько проводить його поглядом і, здається, питає: куди ви пливете? Ті мовчать, пливуть далі, Володько проводить їх так далеко, доки сягає його зір ...») [15, с. 9]).

Отож, мова просторових відношень стає первинним організуючим засобом моделювання художньої картини світу Уласа Самчука, національного образу світу (отого «космо-психологосу», за Г. Гачевим). Сфокусування основної уваги в трилогії «Волинь» на переживанні про-

сторю через призму ключових архетипів Батька й Сина засвідчує новаторство письменника в організації внутрішньої поетики роману. Структурна органічно-цілісна модель простору зумовлює синтез нерозривності основоположних начал буття. Завдяки аксіологічно-автентичній (духовній) центрації буття знизу і зверху обійняте вічностію. А це відповідно зумовлює те, що просторовий обсяг тексту «Волині» максимально розгорнутий вдалину і в ширину. Так виникає нова – монументально-жанрова – форма національного епосу. Створення ж «великих» текстів породжує внутрішню свободу, яка дає змогу Самчукові створювати новий простір і новий час, тобто нову сферу буття, що розуміється як образ вічного життя і безсмертя. А гармонійна космізованість волинського буття народжує феномен сакральності-поетичного слова у прозі та монументальний стиль письма автора. Зрештою, за такий національний епос Уласа Самчука було висунуто на здобуття Нобелівської премії в 1980 році і в такому сенсі його прозу порівнювали з архітворами Нобелівських лауреатів Р. Роллана, К. Гамсуна, В. Реймонта, Т. Манна, Дж. Голсуорсі, Ф. Моріака.

Отож, абсолют Самчука – селянин, який віками працює на своїй землі, замкнений в її обшир, і явище війни чи революції для нього неорганічне, чуже, тимчасове – генетично й історично. Цю концепцію Самчук продовжує розвивати у своєму романі канадського періоду «Чого не гоїть огонь», відтворюючи дерманський образ світу. Як і у «Волині», тут наскрізною є філософія антеїзму (прив'язаність до рідної землі), але вирішується вона в обидвох творах у різних площинах. Якщо у трилогії «Волинь» людська екзистенція розкривається автором головню через хліборобську працю на власній землі, то в романі «Чого не гоїть огонь» – через зброю як знак боротьби за свою землю: йдеться-бо про виживання нації і людини в умовах денационалізуючої окупації. Так антеїзм трансформується у філософію української ідеї. Романом «Чого не гоїть огонь», в якому адекватно зображено історичний феномен упівства, автор руйнує пасивний міф українства як психологічного сурогату національно-визвольної боротьби. Писаний протягом 1948–1958 рр., тобто в той час, коли спостерігалось найвище піднесення французького екзистенціалізму як літератури Руху Опору, Самчуків роман є інваріантом авторсько-програмової «синтези мислення» – синкретизму ознак сартрівського та антеїстичного екзистенціалізму (за концепцією Ю. Шереха [25]).

Зрештою, екзистенційна парадигма світомислення виявилася найближчою творчому

поколінню ДіПі, яке пережило кризовий стан тотальної «межової ситуації» та змушене було робити екзистенційний вибір між просторовими опозиціями «тут» (схрон фізичний) – «там» (схрон духовний). В еміграційній літературній практиці, зокрема періоду МУРу, відбувалося практикування екзистенціалізму як суто естетичного феномена. Це явище простежувалось на двох рівнях: художньому (повість «Еней і життя інших» Ю. Косача, романи «Марія» та «Чого не гоїть огонь» У. Самчука, «Доктор Серафікус», «Дівчина з ведмедиком», «Самотній мандрівник простує по самотній дорозі» В. Домонтовича) й літературно-критичному (публікації в журналах «Звено» й «Арка», зокрема статті «Театр екзистенціалізму» Ю. Косача, «Екзистенціалізм і ми» В. Петрова (Домонтовича) тощо).

Улас Самчук, живучи в еміграції, безперечно, був ознайомлений із засадами екзистенціалістської естетики, правда, вона «дуже мало підходила до тодішньої української дійсності, зокрема до теми, за яку взявся письменник, тому роман не рівний у різних його частинах ... прозаїкові довелося вдаватися до мотивації поведінки героя, навряд чи у всьому вірогідної» [12, с. 49]. І все ж, попри деякі огріхи, цей роман може вважатися етапним і новаторським не лише в художній системі У. Самчука, а й у всій українській літературі, бо чи не вперше в ній правдиво поставлено проблему українського Руху Опору – діяльності УПА – і вирішено її у гостродинамічному пригодницько-детективному сюжеті з акцентом на питанні глибинного патріотизму. Тим часом так звані ідеологічні памфлетисти «нагороджували» Самчука «титулами» «фашистського борзописця», «чорнорильного раба Гітлера» й «волинського Геббельса» [10; 11].

У романі «Чого не гоїть огонь» У. Самчук створив екзистенційний образ світу. Перша частина роману (частково друга і третя) становить художню інтенцію сартризму, концепції абсурдності життя: людина існує у світі без будь-якої мети, як і все у природі. Дещо іншою видається друга частина роману – це перехід від «естетики абсурду» до «естетики бунту», але не в розумінні А. Камю, а народження людини «нового гарту» за Шерехівською концепцією антеїстичного екзистенціалізму. Третя частина – це «гуманізм дії», тобто конкретна реалізація філософії українського резистансу.

В образі Якова Балаби автор відтворив тип абсурдного героя, який спочатку не має чіткої мети і не знає, що робити зі своїм життям. Начитавшись Лондона, Кіплінга, Конрада, які

потягнули Якова «довкола світу океанами та пралісами», він заплутався у тому, де «його чекає доля» [19, с. 28]. Яків хотів дійти до України з іншого боку, ніж його односельці, тільки не знав, з якого. Самчуків герой, стоячи осторонь від усяких ідеологій, «ізмів», в екзистенціальному дусі «був самотній, не мав однодумців, поле орав, на музики ходив, гіднішої праці шукав...» [19, с. 29]. Однак Самчуків герой, закинутий у вир ірраціонального життя, робить свій екзистенційний вибір: стає вояком УПА, відчайдушним захисником рідної землі. Маємо народження людини «нового гарту» (Трояна), в образі якого – сильного, незнищеного, готового на будь-які самопожертви – розкривається концепція антеїстичного екзистенціалізму. Активно-трагічний гуманізм дії об'єднує воїнів Трояна до тієї міри, що відбувається трансценденція: «На хвилинку вони перестали бути вояками. Торкались один одного, дихали одним і тим самим повітрям, думали одну думку. Неначе зрослися в одну долю, злилися в одне серце, скувалися в один удар» [19, с. 206]. Поєднані спільністю долі, ці люди входять у просторово-часовий континуум єдиної вічної екзистенції буття – України. Власне, за цим простором, який вирвали з-під ніг, але не з серця, затужила людина, яка пройшла ДіПі табори, війни, поневіряння по світах.

На основі автентичного світобачення У. Самчука накладається нашарування західно-європейського світогляду, виростлого на культурі з активним фаустівським духом пізнання. З цього погляду Самчукова філософія – нове явище в контексті національної літературно-мистецької свідомості, що ламає стереотип пасивного сприйняття життя, страдництва, некрофілії, «модуса самоїдства» [13]. Невипадково в одній з перших рецензій на «Волинь» зазначалось, що це «могутній гимн розумній праці західного активу. Не гін, а розум, не туга, а воля, не східна маса, але активна одиниця, не руїна, а будова – ось ті складники людини активного Заходу, складники, якими Самчук обдарував героїв свого твору» [2, с. 6] і, зрештою, героїв наступних новотворів.

Справді, наскрізним типом усіх творів У. Самчука є образ-концепт нового героя, виразника віталізму – яскраво виражений біофіл, який будує своє життя («коваль своєї долі»), а не руйнує, який активно живе й діє та завдяки своїй незмірній віталістичній енергетиці постає як окремий універсум (макрокосм). Такий типаж героя автор зображує в різних планах: малий філософ («вселюблячий» Володько («Волинь»)), автохтон-землероб (Матвій Довбенко («Волинь»)),

Григор Мороз («Ost»)), прагматик-діяч (Лев Бойчук («Кулак»)), Іван Мороз («Ost»)), Павло Данилів («На твердій землі»)), воїн-пасіонарій (Дмитро Цокан («Гори говорять»)), Яків Балаба («Чого не гоїть огонь»)), небуденна жінка (Марія (з одноіменного роману), Віра-Павліна («Чого не гоїть огонь»)), Тетяна Мороз («Ost»)), Лена («На твердій землі»)), інтелігент західного типу (Нестор Сидорук («Ost»)) тощо.

Концепція віталізму органічно вписується в світоглядну парадигму та енциклопедичне філософування У. Самчука. Бо, по-перше, віталізм чи не єдина плюралістично-філософська система, яка одночасно вважається еллінською та християнською, гармонізує елементи різних мисленевих сфер – релігії, науки, мистецтва, повсякденного життя тощо [1, с. 42]. Інакше кажучи, це своєрідна синергетична система, що якоюсь мірою відповідає Самчуковій концепції «синтези мислення». По-друге, активний світогляд У. Самчука, що мав стати панацеєю від пасивного синдрому, швидко схопив й адаптував на художньо-національному ґрунті філософську концепцію, в основі якої лежить активно-життєве начало як сутність реальності.

Філософсько-художня концепція віталізму простежується в прозі У. Самчука на кількох філософсько-імплікаційних рівнях: біологічно-натуралістичному (життєвість (виживання) людини чи нації в екстремальних умовах окупації); етично-релігійному (так зване друге, духовне народження людини); раціонально-прагматичному (активна цілеспрямована праця для свого блага (образ-тип «ґрюндера-кулака») чи для інших); креативно-мистецькому (художнє відтворення бергсонівської «творчої еволюції» та інтуїтивізму).

На українському ґрунті «філософія життя» з акцентування на вітальних особливостях індивіда трансформується в архетип незнищенності духу, життєвості національного космосу. З цього погляду український віталізм яскраво представлений в МУРівському дискурсі (найкращими репрезентантами вважаємо Є. Маланюка – в поезії, У. Самчука – в прозі), який суттєво відрізняється від апологетизації так званого пафосу життєствердження «романтики вітаїзму» представників «Розстріляного Відродження» (передусім М. Хвильового, М. Куліша, В. Підмогильного та ін.).

Специфічною рисою віталізму Самчука стає антеїзм і релігійна (морально-етична) настанова. Скажімо, роман «Марія» починається біологічним народженням героїні, але вона переживе

багато своїх народжень-ініціацій – як жінки, матері, вільної, духовної людини, врешті, як трансцендентно-надособової, адже твір «витриманий у високому стилі художньої агіографії» (С. Пінчук), і саме в цьому полягає майстерність Самчука-романіста: через «високий» жанр піднести образ пересічної жінки до рівня Біблійного символу Богородиці, а через його призму – до рівня національного символу України. На цьому рівні Самчуків віталізм межує з містицизмом, що здатен досягти іманентне й трансцендентне, часове й вічне і своєю кінцевою метою вбачає Абсолютне Буття (єднання з Єдиним) [1, с. 55]. Шлях до Абсолюту активізується через трансцендентні акти й вічне становлення, яке є домінують віталізму.

У романі «На твердій землі» (1967) Улас Самчук по-новаторськи показує еволюцію свого «вітального» героя. Якщо у перших творах простежується лише становлення, формування сильної особистості, то в романі канадського періоду цей тип героя уже цілком сформований. Павло Данилів знаходить сприятливі умови для втілення своїх ідей, він не має потреби змагатись ні з соціальними, ні з національними проблемами, як його попередники Лев Бойчук та Іван Мороз. Життєві плани Павла Даниліва прості, реальні, але в думках відчувається сила волі, непереможне бажання жити, а не існувати, працювати, а не покладатися на інших. Філософія віталізму, концепція активного життя виразно простежується в ключовому монолозі героя: «Чи я забув про землю предків? Ні. Не забув. І не залишив. І не зрадив. Земля моїх предків далі моя земля, з неї зліплена моя плоть і моя кров, і мій дух, і моє минуле... Я не скорився. Я не міг скоритись. Я не мав сили скоритись. Не знаю, звідки і для чого ця моя сталеві-тверда нескореність, але вона є, вона буде» [18, с. 354].

Протягом всього роману увагу епатує любовно-конфліктний епіцентр, який ґрунтується на амбівалентності характеристик: природне (Павло) – химерне (Лена). Лена – художниця, екстравагантна, модерна, химерна, непередбачувана, загадкова – та, що надає творові тасмичності, легкого «містері», своєрідного пригодництва й елементів детективу.

Головна функція героїні – розбурхати глибинні інстинкти, приспану вітальність Павла. Не випадково автор зобразив тип фатальної жінки й для психологічної мотивації обрав для неї професію художниці. У цьому контексті роман «На твердій землі» – новаторська річ в українському письменстві, бо тут зроблено акцент на творчій психософії, інтуїції, емпатії, на втасмиченні в трансцендентну сутність буття та різноплановій софістиці, здебільшого на теми модерного мистецтва. Правда, у цьому романі, як і в попередніх, підкреслено роль творчого діалогу підприємця-прагматика і митця, їх життєвих перипетій, пов'язаних з ДіПі таборами, еміграцією на Захід (до Канади) та «вросанням» в її твердь.

Резюмуючи, зауважимо: справдешне авторське світомишлення завше репрезентує нову концепцію сотворення людини та моделі світу. Уласові Самчукові вдалося не лише створити свій альтернативно-візійний світ поза межами догматичної літератури, а й по-новаторськи «пересотворити» (Б. Криса) його з лейтмотивом вічності через пізнання людиною істини. Власне, його художня філософія стала тією символічною ланкою, яка естетично продовжила ментально-духовний код української літератури. Осягнення ж поетики самобутнього образу світу так чи інакше пов'язане із творчим даром митця його реципієнтові – відбуттям у художньому тексті естетичного переживання синтезу світовідчуження, надто коли йдеться про виявлені в ньому вітально-онтологічні чи архетипні пласти. Феномен такого переживання легко вловлюється на благодатному ґрунті художньої картини світу Уласа Самчука, що, як засвідчує аналіз його творів, є органічним виявом синтезу глибоко національного світовідчуження та модерної філософсько-естетичної думки Європи (віталізм, екзистенціалізм), унікальною спробою художньо гармонізувати світ у дивовижному поєднанні Логоса і Духа. Таким чином, самоспростовується традиційна рецепція Самчука як «чистого» реаліста і його художнього літопису: філософічність і багатозначність образів виростає з повноти сенсу буття, органічно закодованою у ньому.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Андерхилл Э. Мистицизм и витализм; Мистицизм и психология // Андерхилл Э. Мистицизм. Опыт исследования природы и законов развития духовного сознания человека / Пер. с англ. – К.: София Ltd, 2000. – С. 40–80.
2. Арамис. Конкістадори рідної землі // Нова зоря. – 1934. – Ч. 82, 84. – С. 6–7.
3. Барт Р. Писатели и пишушие // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989. – С. 133–141.
4. Білоус-Гарасевич М. Ми не розлучались з тобою, Україно: Вибране 1952-1998. – Детройт, 1998. – 768 с.

5. Гачев Г. Национальные образы мира. – М.: Сов. писатель, 1988. – 448 с.
6. Гон М. Роман Уласа Самчука «Волинь» // Слово і час. – 1997. – № 8. – С. 72–75.
7. Гром'як Р. Про своєрідність художнього світу Уласа Самчука // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2000. – Вип. VI. – С. 6–15.
8. Данилевич М. Український образ світу у трилогії У. Самчука «Волинь» // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2000. – Вип. VI. – С. 44–49.
9. Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении: Образы и символы. Священное и мирское / Пер. с франц. – М.: Ладомир, 2000. – 414 с.
10. Мельничук Ю. Чорнорильний раб Гітлера // Мельничук Ю. Під чужим порогом: Памфлети, фейлетони, статті. – К.: Дніпро, 1974. – С. 38–55.
11. Омельчук Ю. «Волинський Геббельс» // Омельчук Ю. Змова. – Львів: Каменяр, 1967. – С. 27–51.
12. Пінчук С. Генезис роману Уласа Самчука «Чого не гоїть огонь» // Улас Самчук. До 90-річчя від дня народження письменника: Ювіл. збірник. – Рівне: Азалія, 1994. – С. 48–50.
13. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: Літературознавчі студії. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 296 с.
14. Рудницький Л. До феномена української літератури // Українознавство. – 2001. – № 1. – С. 114–120.
15. Самчук У. Волинь: Роман у 3-х ч. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1993. – 574 с.
16. Самчук У. Волинь: Роман у 3-х ч. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1993. – 334 с.
17. Самчук У. На коні вороному: спомини і враження. – Вінніпег: Видання товариства «Волинь», 1975. – 360 с.
18. Самчук У. На твердій землі. – Торонто: Українська кредитова спілка, 1967. – 390 с.
19. Самчук У. Чого не гоїть огонь: Роман. – К.: Укр. письменник, 1994. – 233 с.
20. Соловей Е. Українська філософська лірика. – К.: Юніверс, 1999. – 368 с.
21. Спивак Р. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. – Красноярск: Изд-во Красноярск. ун-та, 1985. – 139 с.
22. Тарнавський О. Традиція Кожом'яки. Дещо про органічні джерела й паралелі в творчості Уласа Самчука // Слово. – Зб. 1. – Нью-Йорк, 1962. – С. 332–341.
23. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Культура»№, 1995. – 624 с.
24. Фізер Дж. Філософія чи філо-софія Тараса Шевченка? (Кілька вступних зауваг) // Слово і час. – 1990. – № 5. – С. 33–40.
25. Шерех Ю. Прощання з учора («Коли ж прийде справжній день?») // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеологія: В 3-х т. – Т. 1. – Х.: Фоліо, 1998. – С. 500–541.
26. Юнг К.Г. Сознание и бессознательное: Сборник. – СПб.-М.: Университет. книга, АСТ, 1997. – 544 с.

## ШІСТДЕСЯТНИКИ І ШІСТДЕСЯТНИЦТВО В МЕМУАРНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Г. КОСТЮКА

### SIXTIES AND SIXTIES IN THE MEMOIRS AND INTERPRETATIONS OF H. KOSTIUK

Рарицький О.А.

У статті на матеріалі мемуарної діалогії «Зустрічі і прощання» висвітлюються погляди Г. Костюка на добу шістдесятництва та її визначних представників. Із позицій письменника, який творив в умовах еміграції, характеризується епоха, окремі персоналії, виразно означаються дії автора, пов'язані із захистом та підтримкою неконформістської інтелігенції в Україні.

**Ключові слова:** шістдесятництво, шістдесятники, хрущовська відлига, мемуаристика, спогади, українська діаспора.

В статье на материале мемуарной диалогии «Встречи и прощания» освещаются взгляды Г. Костюка на период шестидесятилетия и его выдающихся представителей. С позиций писателя, творившего в условиях эмиграции, характеризуется эпоха, отдельные личности, анализируются поступки автора, связанные с защитой и поддержкой неконформистской интеллигенции в Украине.

**Ключевые слова:** шестидесятилетие, шестидесятники, хрущевская оттепель, мемуаристика, воспоминания, украинская диаспора.

The article traces the views of H. Kostiuk during the movement of the 1960s and its outstanding representatives on the material of the memoir diology "Meetings and Leave-takings" ("Zustrichi i proshchannia"). The epoch, certain personalities are characterized from the writer's point of view who created under the conditions of emigration, the author's actions connected with the protection and support of non-conformist Ukrainian intellectuals are distinctly determined.

**Key words:** literary movement of the 1960s, the Sixtiers, Khrushchov's thaw, memoirs, reminiscences, Ukrainian diaspora.

Шістдесятництво і шістдесятники – другою темою мемуарної діалогії Г. Костюка «Зустрічі і прощання». Автор неупереджено і зримо проливає світло на понад півстолітню історію розвитку літературного процесу в Україні та за її межами з об'єктивним коментуванням подій та розлогою характеристикою письменницьких персоналій, основну увагу фокусуючи навколо трагічної національної історії 20–30-х років ХХ ст., Другої світової війни, співучасником яких волею долі йому довелося стати. Мемуари Г. Костюка заповнюють значну прогалину в рецепції доби Розстріляного відродження, об'єктивно характеризують епоху, вимальовують особистісні контакти і творчу співпрацю з М. Зеровим, М. Драй-Хмарою, М. Хвильовим, М. Кулішем, Л. Курбасом, І. Багряним, допомагають осмислити художню деформацію письменників підрадянської України (зокрема, Ю. Яновського, Остапа Вишні, В. Сосюри, Л. Первомайського, Т. Масенка, О. Кундзіча), з'ясувати творчий злам П. Тичини, ідеологічне пристосування О. Корнійчука, М. Шеремета тощо. Палітра письменницьких імен цієї доби надзвичайно широка.

Для Г. Костюка, як зазначає літературознавець М. Жулинський, це «національний борг, який він віддавав усе життя, намагаючись відкрити у найвиразнішій повноті всю гаму переживань цієї епохи, зосереджених у творах і у долях її яскравих представників» [5, с. 11].

Автор мемуарів із висоти прожитих і пережитих літ колоритно змальовує свій еміграційний період, максимально точно передає творчу атмосферу часу, в умовах вільного світу за відсутності цензурних втручань неупереджено характеризує постаті і творчість надовго викинутих із літературного процесу С. Гординського, Г. Журби, Ю. Лавріненка, Ю. Косача, Р. Купчинського, І. Лисяка-Рудницького, Т. Осьмачки, У. Самчука, О. Тарнавського, Ю. Шевельова та ін. Він понад усе прагне аргументовано і неспотворено відтворити літературно-мистецьке життя української діаспори II половини ХХ століття, увести цей письменницький масив до загальнонаціональної площини. Н. Баштова у монографічному дослідженні про Г. Костюка пише: «Він не поділяє

своїх героїв на учасників історико-літературного процесу діаспори і власне українського літературного руху, а сплітає їх у єдине ціле, зберігаючи хронологічні рамки, в яких йому доводилося безпосередньо чи опосередковано стикатися з тією або іншою особою» [1, с. 119–120].

Мемуари про шістдесятників і шістдесятництво можна розглядати за певними змістовно-тематичними напрямками. Насамперед це повсякчасна прикутість до подій в Україні з оцінкою явищ, пов'язаних із демократичними процесами та їхнім згортанням, і характеристикою людей, причетних до них. Тут чітко виокремлюються мікротеми: дії автора, спрямовані на культурницьке наближення материкового й еміграційного українства, можливе у пік хрущовської відлиги; апеляції до громадських організацій на захист переслідуваних в Україні письменників; інформація шістдесятників про людей із його радянського літературного оточення тощо.

У диалогії автобіографічний матеріал невіддільний від мемуарного і сприймається як синкретичне утворення – художня біографія нашаровується на особистісні враження, історичні процеси, письменницькі постаті, життєві колізії та обставини – крізь призму суспільно політичних подій в Україні у радянську добу.

Доба шістдесятих у контексті різнорідного мемуарного матеріалу окреслюється побіжно, оскільки через ідеологічні бар'єри автор повною мірою не володів інформацією про події в Україні, але повсякчас реагував на них. Особливо це помітно після смерті Сталіна, в добу хрущовської відлиги, коли в емігрантів з'являється хистка надія на демократичне оздоровлення радянського суспільства, а водночас і сподівання на творчі та особистісні контакти з інтелігенцією України.

Г. Костюк розповідає про перші за довгий час офіційних заборон зустрічі із земляками, які стали можливими завдяки демократичним процесам, однак виявилися резонансними в американському еміграційному середовищі. Діаспора тоді розділилася на два опозиційні табори, які гостро сперечалися, зустрічатися чи не зустрічатися із представниками українських громад. Причин на те було досить: ще зовсім свіжими у пам'яті емігрантів були пережиті трагічні події – насильницька колективізація, штучний голод, перебування у тюрмах і таборах, постійна загроза смерті, від якої вони дивом вціліли. У гостях з України бачили своїх кривдників, носіїв імперського зла, тому на концертах чи зустрічах влаштовували ім пікети й виступи-протести.

До прикладу, поет Б. Бойчук у мемуарах «Спомини в біографії» різко опонує Г. Костюку, гостей з України вважає засланцями КДБ, мета яких – «за всяку ціну встановити прорадянську фракцію в діаспорі, розсварити нашу спільноту в Америці й послабити її» [3, с. 25]. Г. Костюк таке протистояння назвав «вибухом еміграційної дурійки» і долучився до тих емігрантів, котрі шукали творчих і особистісних контактів із материковою громадою. На думку М. Бердяєва, в такий спосіб митець не тільки «реалізує потребу себевираження, а й може сприяти вирішенню проблем людини і людської долі, а також сприяти розумінню епохи» [2, с. 25]. У мемуарах він згадує виступи перед закордонними українцями письменників В. Коротича й О. Підсухи, концерти співаків А. Солов'яненка і Б. Руденко, ансамблю Вірського, які єднали в одне ціле світове українство. Зустріч із письменником О. Підсухою допомогла йому відчувати спосіб мислення скутих ідеологічними межами українських митців.

До автобіографічного діапазону потрапили спогади автора про зустріч із його колишнім студентом Степаном Крижанівським, на час приїзду до США уже знаним літературознавцем, доктором філології. Г. Костюк безапеляційно свідчить про нестандартність його дослідницької думки в умовах літературної кон'юнктури, підтвердженням чого є виконана ще в харківський період дипломна робота про поета В. Чумака, відзначає властиву йому моральну принциповість, сміливість, бо, щоб признати свого вчителя, кваліфікованого як буржуазний націоналіст, треба було мати мужність. Їхня розмова виявилася органічним поєднанням чесності і відваги, наукової толерантності та коректності і переконала присутніх на ній українських емігрантів у необхідності таких зустрічей.

Швидка зміна державницького курсу з приходом до влади Брежнєва внесла негативні корективи у стосунки із закордонними українцями, пригальмувала їх, проте остаточно перервати зв'язки, як за сталінського часу, вже було неможливо. Як зазначає Г. Костюк, «при всій його (Брежнєва – О.Р.) жорстокості проти вільнодумців і дисидентів цілковито прикрити контакти із Заходом йому не вдалося. Урядові чинники великою мірою стримували й регламентували особисті та родинні контакти, зменшували групові туристичні виїзди з правом вільно контактувати з людьми капіталістичного світу, зокрема з еміграцією. Однак вернутись до «закритого суспільства», як було в добу Сталіна, вже не змогли» [7, с. 437]. Контакти відбувалися на рівні твор-

чих зустрічей та виступів мистецьких колективів під жорстким наглядом спецслужб. За кордон «щастило потрапити «вибраним» письменникам, ученим чи журналістам» [7, с. 437]. Зустрічі із І. Драчем і Д. Павличком в радянську добу й у час української незалежності письменник сприймав як знак єднання із материковим українством, об'єднавчим процесом для національного письменства.

Невпинний інтерес до давніших і нинішніх мистецьких і суспільно-політичних подій в Україні простежується упродовж усієї діалогії: літературну історію та її персоналії автор намагається потрактувати для прийдешнього читача, сучасні ж твори його цікавлять як дослідника й інтерпретатора літературного процесу. Однак відсутній доступ до письменницьких новинок через цензурні заборони не дає йому змоги скласти повноцінної картини розвитку літературного процесу, що базується лише на здогадах. Крізь спогади проривається тривога за долю молодих авторів, мемуариста переймає страх за їхнє майбутнє, водночас непокоїть стан і перспективи літературного розвитку.

Діалог із Т. Осмачкою віддзеркалює його переживання за молоду письменницьку зміну. Феноменальним вважає Костюк появу на збіднілому українському літературному ґрунті цілого грона талановитих письменників, найобдарованішими з-поміж яких називає Василя Симоненка, Ліну Костенко, Івана Драча, Миколу Вінграновського, Дмитра Павличка, Віталія Коротича, і вважає, що цей перелік далеко не повний, «якщо їм не постинають голови, то це буде значущий здобуток нашої поезії» [7, с. 373]. Взірцем «великої сили аналітичної думки і громадянської відваги» [7, с. 373] вважає Івана Дзюбу, Івана Світличного та Євгена Сверстюка. Вболівання Г. Костюка за долю шістдесятників є беззаперечним свідченням його невіддільності від українського літературного процесу, потреби бути закоріненим у єдиний мистецький ґрунт, стати співучасником і мати елементарну змогу впливати на його перебіг.

У спогадах епоха шістдесятництва концентрується навколо 1965 року, який став об'єктом прицільної уваги еміграційних кіл до подій в Україні, викликаних репресіями в середовищі опозиційно налаштованої української інтелігенції. Така інформація до США надходила із запізненням, часто у спотвореному вигляді або крізь призму російських опозиційних процесів, викликаних арештами письменників А. Синявського та Ю. Данієля. Закордонна преса повідомляла

про утиски свободи слова в СРСР, акцентуючись здебільшого на московських подіях, оминаючи своєю увагою реальний стан речей, який відбувався у союзних республіках. Українські події сприймалися мовби другорядні. Істотним зрушенням цієї інформаційної блокади був вихід у світ швейцарської газети «Цюріхер цайтунг» («Züricher Zeitung») (1 квітня 1966 року) та «Нью-Йорк таймс» («The New York Times») (7 квітня), в яких подавалася інформація про арешти інакодумців в Україні. Вона була неповною, як зазначає письменник, «газети назвали тільки два прізвища: Івана Світличного та Івана Дзюби, очевидно, тому, що вони були вже досить знані в українській літературі і науці, чого західноєвропейські журналісти, гадаю, не могли не помітити» [7, с. 404]. Ці скупі повідомлення стали вагомим поштовхом до широкомасштабної акції, спрямованої на захист прав і свобод українських письменників в СРСР, зініційованої Г. Костюком.

Автор досить неупереджено та об'єктивно оповідає про ці події, не приховуючи інформації. Документальний виклад всуціль переважає авторський художній вимисел. Зокрема, йдеться про те, що акція відбулася напередодні Міжнародного 34 конгресу ПЕН-клубу, впливової неурядової організації, дії якої спрямовані на захист прав і свобод творчої інтелігенції, на її інтелектуальне співробітництво і контактування. Щоби привернути увагу світової спільноти до трагічних подій в Україні, Г. Костюк звертається з меморандумом на ім'я Девіда Кернера, генерального секретаря Міжнародного ПЕН-клубу в Лондоні, у якому викладає стан речей із придушення свободи слова. Свою думку автор висновує із попередньої трагічної української історії – масштабних зlodіянь сталінського режиму, що призвели до винищення національної еліти, проте основний акцент робить на сьогочасні події, які виявилися тенденційними і набули розмахів розправи з молодістю інтелігенцією. Найближчими соратниками Г. Костюка у справі захисту шістдесятників виявилися члени ПЕН-клубу Остап Тарнавський, Вадим Лесич та Богдан Бойчук. Вони звернулися із листами до світових представницьких організацій – відділу культури і мистецтва ЮНЕСКО, Американської академії поетів, до голови співтовариства Європейського союзу письменників Джанкарло Вігореллі, а також до визнаних у світі діячів культури і літератури – Бертрана Рассела, Ігнаціо Сілоне, Артура Міллера та інших із проханням підтримати переслідуваних письменників в Україні.

Проведення конгресу планувалося на червень 1966 року у Нью-Йорку. Його учасниками мала



бути й радянська делегація. Щоб привернути до неї увагу якнайширших кіл світової громадськості, окремо була підготовлена декларація і роздана усім делегатам. Як свідчить Г. Костюк, «крім згаданих світовою пресою імен Дзюби та Світличного, я перелічив таких репресованих і переслідуваних українських письменників, мистців та діячів культури, як Михайло і Богдан Горині, Михайло Косів, Ігор Калинець, Михайло Осадчий, Євген Сверстюк, Панас Заливаха, Святослав Караванський, Анатолій Шевчук та ще кількох, імена яких дісталися до мого відома» [7, с. 406]. Згадувалися у декларації й імена тих шістдесятників, які гучно заявили про себе в літературі і зі зміною курсу були втиснуті у лещата цензурних обмежень і пристосуванства (М. Вінграновський, І. Драч) або на довгий період випали із літературного процесу (Ліна Костенко).

На цьому етапі спогадів превалує психологічний аспект. Ознаки психологізму виразно проглядаються у роздумах про долю молодого інтелігенції. З цих міркувань автор деталізує подробиці конгресу, щоб увиразнити характер внутрішніх переживань. Зі спогадів стає відомо, що 34 міжнародний конгрес ПЕН-клубу відбувся 13–17 червня 1966 року за участі делегацій із 56 країн, проте без участі СРСР. Г. Костюк переповідає перебіг конгресу, називає доповідачів, аналізує їхні виступи й роботу круглих столів. Основний формат його роботи мемуарист зводить до волевияву письменницької позиції й думки – ця ідея виявилася ключовою у виступах. Тривала підготовча робота в діаспорі у справі акцентуації уваги на персоналіях репресованих українських політв'язнів задала тон інтелектуальному зібранню. Вже на інавгураційній сесії конгресу його президент Артур Міллер, означивши стан, завдання і перспективи діяльності клубу, зацентрувався на нелегкому становищі радянських письменників – арештах і ув'язненнях, брутальному придушенні свободи творчості. Ця теза прозвучала й у виступі генерального секретаря конгресу Девіда Кервера, до якого з меморандумом зверталася українська діаспора. Він, зокрема, розповів про недавнє перебування в Москві, про зустрічі з керівництвом Спілки письменників щодо можливого вступу СРСР у ПЕН-клуб. Ситуацію означив як безнадійну. На емоційному підйомі, підбурений цілковитою суголосністю з аудиторією, на завершення своєї доповіді Кернер відверто став на захист українських політв'язнів: «Вважаю за свій обов'язок заявити, що ми не заспокоїмося доти, доки наші українські колеги, як і колеги

в інших країнах світу, не будуть звільнені з-під репресій та переслідувань» [7, с. 412].

Увага конгресу до репресій ще більше загострилася, коли на засіданні круглого столу «Письменник як громадянська особистість» із лівими поглядами виступив чилійський поет Пабло Неруда. Йому опонував видворений із СРСР російський прозаїк-дисидент Валерій Тарсіс, «він назвав Неруду сліпцем, що не бачить (або й не хоче бачити) соціальної і правової трагедії людини в СРСР» [7, с. 413]. Ці виступи викликали палкі дискусії, що спонукало А. Міллера у день завершення конгресу в прикінцевому слові знову звернутися до цієї проблеми, виступивши на захист митців, які потерпають від насилля. У загальному контексті знову були названі імена українських митців І. Світличного, І. Дзюби, Б. Гориня. Автор, акцентуючи на історичних моментах у долі шістдесятників, деталізує хронологію власного життя, увиразнює емігрантські правозахисні процеси на оборону незгодних письменників в Україні.

Феноменальна пам'ять Г. Костюка зафіксувала найдрібніші деталі київського та харківського періодів його життя, надто віддалені від часу написання спогадів. Це окрема мікротема, яка віддзеркалює контакти шістдесятників із людьми з радянського минулого Г. Костюка. З тих давніх подій вдається віднайти поодинокі штрихи, які дають змогу крізь призму діяльності і творчості його сучасників окреслити незалежну позицію шістдесятників. Зокрема, йдеться про Миколу Шеремета, однокурсника Г. Костюка, поета кон'юнктурного, твори якого є яскравим прикладом ерзац-мистецтва, примітивного соцреалістичного кітчю. Письменник згадує цікавий факт його творчого конфлікту із шістдесятниками, зокрема із І. Світличним та В. Симоненком, чю новаторську поезію він різко засудив і з офіційних партійних позицій гостро розкритикував. «У її модерних, освіжених формах і засобах, – зауважує Г. Костюк, – Шеремет угледів абстрактність, штучність, незрозумілість і хизування» [6, с. 176]. Він став об'єктом висміювання у середовищі шістдесятників. І. Світличний у статті «В поетичному космосі», взявши за основу поезії М. Вінграновського, І. Драча, Ліни Костенко, класиків світової й української літератури, в науково виваженій манері доводить необхідність повсякчасного розширення діапазону художнього мислення будь-якого автора як творчої особистості, його невпинного пошуку і мистецького самовдосконалення. Критик категорично не погоджується із переконаннями М. Шеремета про літературну

творчість, яка мала би відповідати лише духові часу, вважає абсурдними його необґрунтовані сентенції щодо закидів молодим поетам у їхніх модерних художніх новаціях. «М. Шереметові та іже з ним (у статті автор полемізує із письменником О. Левадою – О.Р.) можна тільки поспівчувати, що іншої мірки, як аршин, для мистецтва у них не знайшлося», – підсумовує свої роздуми І. Світличний [11, с. 63]. Г. Костюк некваліфіковану дискусію Шеремета із шістдесятниками вважає розгромною для його поетичної репутації.

Натомість про авторитетного академіка О. Білецького мемуарист відгукується дуже схвально. Згадує його як висококласного лектора й керівника семінару в Інституті ім. Шевченка у Харкові, характеризує як людину висококультурну і високоморальну, називає вченим зі світовим іменем. Загадкою для Костюка залишається його значний поступ у рецепції української культури і літератури, органічне входження до національного літературного процесу, що в результаті принесло авторитетному досліднику беззаперечне наукове визнання. Те, що професор вцілів від репресій, вважає за Боже провидіння, «ніби вища сила зглянулася над трагедією українського народу і на спустошене літературознавче поле послала справжнього вченого» [6, с. 402]. У велику заслугу О. Білецькому ставить плекання здібної молоді, яка згодом, попри утиски, стала ядром незаангажованої літературознавчої науки, – Віктора Іванисенка, Івана Дзюбу, Наталю Кузякіну, Івана Світличного, Євгена Сверстюка, Олександра Кудіна, Ігоря Дзевєріна, а також Михайлини Коцюбинської та Ярослава Дзири, які захистили кандидатські дисертації під його керівництвом.

Про долю професора Анастасії Ніжинець, з якою Г. Костюк навчався в аспірантурі Харківського університету, дізнається з уст Надії Світличної. Колишня студентка виокремлює її з-поміж тогочасних молодих викладачів як особливо здібну інтерпретаторку української літератури ХІХ – початку ХХ століть [10, с. 432], але Г. Костюк вже сприймає її як продукт радянського часу. Вона була єдиною аспіранткою, що

вціліла від сталінського терору, балансує над прірвою, виробивши імунітет пристосуванства до атмосфери, в якій жила. Через багато літ, дізнавшись від сестри Костюка, що він живий, працює й мешкає у США, не захотіла контактувати із письменником-емігрантом. Страх за майбутнє не дав їй змоги відкритися радянському дисиденту Гелію Снегірьову, який шукав правду про свою матір, що могла бути свідком у справі СВУ. Цією інформацією володіла А. Ніжинець, однак озвучити її не захотіла. Про це йдеться у творі Г. Снегірьова «Набої для розстрілу», де він називає її «старою подругою мами». Ці кадри із реалій радянської повсякденності дають підстави Г. Костюку побачити як «показове для психології безправного, рабського стану радянської людини навіть такої суспільної позиції, як професор університету» [6, с. 416]. Для нас ці матеріали цінні тим, що дають змогу з'ясувати характер доби й визначити у ній участь ключових фігур шістдесятницького руху. Надія Світлична постає як інформатор, здавалось би, буденної події, однак за тих умов вона – важливий інтерпретатор епохи шістдесятництва. Мозаїчно структуровані кадри з минулого дають змогу Г. Костюку сформулювати власну думку про людей, їхню позицію, адаптацію й пристосуванство до радянських реалій.

Спогади про шістдесятників, вичленовані з мемуарної діалогії Г. Костюка «Зустрічі і прощання», варто зарахувати до об'єктно-суб'єктних, оскільки, оповідаючи про події, явища, учасників руху, автор об'єктивізує добу і її характер, виявляє свою причетність до неї, до того ж об'єктивізм переважає над суб'єктивною манерою авторської розповіді, мемуари постають як неспотворений документ часу. Письменник широко коментує епоху, персоналії, особисто підтримує та захищає творчі особистості, переслідуючі режимом. В умовах еміграції він доводить свою суголосність із доктринами, проголошуваними шістдесятниками, своїми діями увиразнює особну громадянську позицію, чим засвідчує власну невіддільність від загальнонаціонального літературного процесу.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Баштова Н. Григорій Костюк: літературознавець, критик, публіцист / Надія Баштова. – К. : ВД «Стилос», 2008. – 216 с.
2. Бердяев Н. Самопознание (Опыт философской автобиографии) / Николай Бердяев. – М. : Книга, 1991. – 446 с.
3. Бойчук Б. Споми́ни в біографії / Богдан Бойчук. – К. : Факт, 2003. – 200 с.
4. Галич О. Сповідь перед історією. Мемуари української діаспори / Олександр Галич // Вітчизна. – 1994. – № 11–12. – С. 144–147.

5. Жулинський М. Зустрічі без прощань на українському просторі ХХ століття / Микола Жулинський // Костюк Г. Зустрічі і прощання : Спогади у двох книгах / Григорій Костюк. – К. : Смолоскип, 2008. – Кн. 1. – С. 5–20.
6. Костюк Г. Зустрічі і прощання : Спогади у двох книгах / Григорій Костюк. – К. : Смолоскип, 2008. – Кн. 1. – 720 с.
7. Костюк Г. Зустрічі і прощання : Спогади у двох книгах / Григорій Костюк. – К. : Смолоскип, 2008. – Кн. 2. – 512 с.
8. Коцюбинська М. Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 70 с.
9. Кошелівець І. Ентузіаст відродження. Неювілейне про Григорія Костюка / Іван Кошелівець // Дзвін. – 1991. – № 12. – С. 125–130.
10. Світлична Н. Харківський університет очима колишніх студентів: Надія Світлична (1953-1958) / Надія Світлична // Світличний І., Світлична Н. З живучого племені Дон Кіхотів. – К. : Грамота, 2008. – С. 429–435.
11. Світличний І. В поетичному космосі. Полемічні нотатки про поезію молодих / Іван Світличний // Світличний І., Світлична Н. З живучого племені Дон Кіхотів. – К. : Грамота, 2008. – С. 47–63.
12. Шкоропат Н. Мемуари Г. Костюка як спроба автобіографії покоління / Н. Шкоропат // Сучасність. – 2000. – № 7–8. – С. 88–94.

**ЛІМІНАЛЬНІ КОРЕЛЯЦІЇ «ПАМ'ЯТІ»:  
ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА**

**LIMITING CORRELATIONS OF "MEMORY":  
THE PHENOMENON OF CREATIVE PERSONALITY OF VALERIY SHEVCHUK**

Солецький О.

У статті розглянуто феномен творчої індивідуальності Валерія Шевчука, зокрема взаємоперехідність та взаємозалежність наукового та художнього способів мислення, письменницького та дослідницького досвіду. Автокомунікація «я-дослідника» та «я-письменника» демонструє важливість досвіду барокової культури в когнітивних та креативних інтерпретаціях.

**Ключові слова:** наукова/художня модель, автокомунікація, лімінальний автор, інтерпретація, бароко.

В статье рассмотрен феномен творческой индивидуальности Валерия Шевчука, в частности взаимопереходимость и взаимозависимость научного и художественного способов мышления, писательского и исследовательского опыта. Автокоммуникация «я-исследователя» и «я-писателя» демонстрирует важность опыта барочной культуры в когнитивных и креативных интерпретациях.

**Ключевые слова:** научная/художественная модель, автокоммуникация, лиминальный автор, интерпретация, барокко.

The article deals with the phenomenon of Valery Shevchuk's creative individuality, including mutual transitivity and interdependence of scientific and artistic ways of thinking, literary and research experience. Auto-communication of a researcher and a writer demonstrates the importance of the experience of Baroque culture in cognitive and creative interpretations.

**Key words:** scientific/literary model, auto-communication, liminal author, interpretation, Baroque.

Категорія «пам'яті» – домінуючий компонент структур художніх та наукових текстів Валерія Шевчука, на що сам часто звертає увагу в автокоментарях до них. «У загальному задумі (він такий був) я писав епос один, який можна було б назвати «Дорогою в тисячу років» (так я пізніше назвав свою книгу літературознавчих розвідок), тобто я прагну розглянути якусь частину української ментальності на її тисячолітньому шляху...» [30, с. 70]. Пам'ять для Валерія Шевчука – це насамперед етико-філософська категорія, енергетичне джерело, що абсорбує багатоміжовий досвід комунікації людини та світу в контексті історії України. «Шевчукова візія України, – зазначає Людмила Тарнашинська, – засадничо заґрунтована на баченні світу як космічного універсуму і викликана настановою письменника художньо дослідити історію душі українця як віддзеркалення макрокосму, котрий віками вибудовував своє «я», здобуваючись у кінцевому підсумку на історичне зростання духовності – уже на рівні цілої нації» [22, с. 6].

Спроба загального осмислення минулого координується в межах відомих та знакових тек-

стів, що акумулюють акцентні досягнення пізнавального досвіду. Культивування книги (тексту) у Валерія Шевчука доволі очевидне. Книга стає кодом доступу до надбань культури, пізнання істини, залучення до соціально-історичного процесу. «Мої домашні звикли до того, – зізнається в одному інтерв'ю письменник, – що книжки є невіддільною частиною нашого реального світу й складником життєвого простору» [4, с. 5]. Образ книги у Шевчука стає універсальним еквівалентом пам'яті культури, повноцінним суб'єктом гносеологічного процесу форм буття, архетипним символом «мудрості». Загалом, Шевчукова модель пізнання світу може бути означена як книго- чи текстоцентрична. Ідея «книги», що у бароковому світосприйманні ототожнювалась із моделлю світу («Мир есть книга» у С. Полоцького, «Разговор, называемый Алфавит, или Буквар мира» у Г. Сковороди) і була формою збирання багатомірної присутності в єдність, маючи давню традицію символічних узагальнень у різних культурах, у Валерія Шевчука позначає певний буттєвий простір, екзистенційну форму впорядкування та пошуку.

У повісті «Зимова картина» один із персонажів зізнається: «Мій дім не відвідують друзі. Не збираю я компаній, не переступають мого порога жінки; скажу чесно, від того я не терплю незручностей чи якоїсь урази, бо я, до вашого відома, *старий книжник* і моя однокімнатка – це не житло нормальної людини, а нора, викладена столами книжок» [26, с. 40]. Цю фразу можна вважати майже автобіографічною. «Стоси книг» – простір пам'яті, в якому обертається свідомість письменника, той множинний процес осмислень, сприймань, самоаналізу, що означається за посередності інтерпретації різних текстів, у густому переплетенні цитат, фрагментів, які стають «мовними матрицями» (К.-Г. Юнг) для утворення конкретних значень.

Інтерпретація текстів барокової літератури для Валерія Шевчука – багате джерело художньої творчості. Опосередкування бароковими знаками, символами, текстами становить основу текстоорганізуючих механізмів. У повісті «На полі смиренному» письменник вдається до своєрідного психологічного травестування «Києво-Печерського патерика»; агіографічне оповідання про Симеона Стовпника, що входить до книги Дмитра Туптала «Життя Святих», – основа повісті «Око прірви»; «Автобіографія» Іллі Турчиновського – поштовх до розширених осмислень у романі «Три листки за вікном»; лист Григорія Сковороди до Михайла Ковалинського, датований лютим-травнем 1764 р., – об'єкт інтерпретації в оповіданні «У череві апокаліптичного звіра», записи у актах Житомирського уряду визначають фабульне розгортання повістей «Розсічене коло», «Закон зла», тексти та фрагменти біографії Климентія Зіновієва – джерела повісті «Біс плоті». Водночас ледь не в усі художні тексти Валерія Шевчука вплетено цитати з багатьох інших барокових текстів, окремі фрагменти та посилання, історичні та літературознавчі згадки, що виразно прив'язують його художні структури до текстового простору XVI – XVIII століть. Уся сукупність барокових «голосів» (Р. Барт), що в різних модифікаціях проймають тексти Валерія Шевчука, є вагомим складником організації тексту, «креативною пам'яттю» (Ю. Лотман), що опирається на давні системи сигніфікації та нарації.

Ці ознаки текстуальної стратегії пов'язані з особливим статусом, місцем, яке займає особистість автора (художня свідомість) у цьому процесі. Дуалістичні кореляції «письменник/дослідник», «сучасність/минуле», «наукова/художня моделі інтерпретації», «бароковий архетекст / авторський метатекст» вказують на медіальну роль

письма, спонукають Валерія Шевчука назвати Лімінальним чи Межовим Автором (У. Еко).

Поняття лімінальності в антропологічних студіях використовують для означення двоякості, межовості «станів» і положень у культурному просторі [23, с. 169]. «Лімінальність вказує на невідзначене існування між двома або більш як двома просторовими або часовими сферами, станами або на умови проходження крізь них [15, с. 263]». Для Умберто Еко постать «Лімінального Автора» асоціюється з межею «між інтенцією окремо взятого суб'єкта та мовною, яка виявляється в текстуральній стратегії [10, с. 565]». Тісні взаємозв'язки поміж прозою та дослідженнями бароко Валерія Шевчука, сучасна реконструкція барокового хронотопу, активне використання текстів XVI – XVIII століть для творення власних, інтертекстуальна гра, стилізація поетико-риторичних схем бароко вказують на повсякчасні дуалістичні перетини особисто авторського та барокового дискурсу в його художніх текстах.

Центральною точкою перехрещення особистих інтенцій автора та широкого простору культурних традицій, які витворені мовою та історією багатьох інтерпретацій, є текст, що в художніх структурах Валерія Шевчука розкривається в образі та ідеї книги. Визначальною рисою його героїв є книготворчість: «У жодному з його творів книга не постає як завершена даність, а лише як процес творення, бо саме у творчості, у написанні свого тексту людина стає причетною до буття в культурі» [8, с. 89]. Намагання долучитися до масштабного простору культури подається як мандрівка від книги (тексту) до книги, творення власної – спроба легітимізувати свою причетність до буття культури. Головний герой повісті Валерія Шевчука «Книга історій» Іпатій Кухальський уявляє собі це приблизно так: «диставав до рук нитку від клубка, який названий тут «Книгою історій». Так, не історії, хоча тут йдеться про щось одне, а таки історій, адже кожна складається із суми інших, до неї достосованих чи прив'язаних, – оце і є клубок. Відтак історія села, міста, монастиря, школи, землі – все це одна історія, є водночас низка чи безліч, бо нічого в цьому світі не буває відокремленого...» [27, с. 26].

Порівняння «Книги історій» із клубком ниток споріднене з уявленнями про текст як «візерунок килима» (Дж. Міллера), як «плетиво тканини» (Р. Барт, Ю. Лотман) і доволі часто в різних варіаціях повторюється у Валерія Шевчука. Художній текст постає як перехрестя: свідомих настанов автора та надсвідомих інтертекстуальних сенсів, індивідуального мовленнєвого стилю

та загальноживаних штампів мовленнєвої практики, локального топосу тексту та масштабного простору культури, умовних позначень життєвих ситуацій та багатомірності буття. Таке балансування ускладнює не лише рецепцію тексту, але й спробу конструювання та моделювання процесу текстотворення, стає ознакою багатоваріантності інтерпретацій. «Переконуюсь, – зауважує Валерій Шевчук, – що співвідношення раціонального та ірраціонального виходить у мене на користь другого. Весь творчий акт – це ірраціональний процес, я б сказав, своєрідне таїнство, значною мірою незбагненне для самого творця. Може, в інших це відбувається інакше, а в мене так. Мені здається, наш розум надто обмежений, саме тому він вимагає доміанти привабливого над непривабливим, небуденного над буденним, яскравого над сірим, приємного над неприємним, тобто штовхає до естетичної неправди. Ірраціональне того не терпить» [21, с. 77].

У цих поясненнях частково проглядається стародавня думка Платона про відокремленість творчого процесу від людської особистості, яку часто повторює К.-Г. Юнг в ученні про колективне несвідоме [19, с. 396]. Архетип творчості як сакрального та несвідомого дійства репродукує міфологічні уявлення про його залежність від втручання надсил (іраціонального, колективно несвідомого, божественного тощо). Такі втручання часто є основними детонаторами реалізації творчих задумів. Їх можна вважати кульмінаційною точкою творчого процесу. Безперечно, вони неповторні й у кожного письменника індивідуальні. Та все ж окремі типологічні ознаки дають змогу частково зрозуміти їхню сутність.

Свого часу К.-Г. Юнг, досліджуючи відношення аналітичної психології до поетико-художньої творчості, визначив два типи творчих актів. До першого він відносить ті поетичні та прозові жанри, що виникають із намірів і рішучості автора з їх допомогою досягнути конкретного впливу. «У цьому останньому випадку автор піддає свій матеріал цілеспрямованій свідомій обробці, сюди щось додаючи, звідти віднімаючи, підкреслюючи один нюанс, затушовуючи інший [...] Автор використовує під час такої роботи всю силу своїх суджень і вибирає свої висловлювання з повною свободою. Його матеріал для нього – усього лише матеріал, що підкоряється його художній волі: він хоче зобразити ось це, а не щось інше» [32, с. 270]. До другого – ті, «що течуть з-під пера їх автора як щось більш чи менш цільне та готове і виходять у світ божий в повному озброєнні, як Афіна Палада з голови Зевса. Твори ці буквально

нав'язують себе авторові, наче водять його рукою, і вона пише речі, які розум його споглядає зі здивуванням [...] Поки його свідомість безвільно і спустошено стоїть перед цим, його захлинає потік думок та образів, які виникли зовсім не з його намірів і які його особистою волею ніколи не були б народжені. Нехай і з нехиттю, але він повинен визнати, що у цьому всьому через нього проривається голос його самости, його таємна натура проявляє сама себе і голосно заявляє про речі, які він ніколи не ризикнув би вимовити. Йому залишилось лише скоритися і слідувати, здавалося б, чужому імпульсу, відчуваючи, що його твори вищі за нього і саме тому мають над ним владу, якій він не в силах перечити» [32, с. 271]. Письменників, що належать до першого типу, Юнг називає інтравертами, до другого – екстравертами, оскільки свідомість останніх зосереджена навколо об'єкта зацікавлень.

До цього другого типу і варто віднести творчі старання Валерія Шевчука, а об'єктом інваріантних зацікавлень слід вважати «матеріал» бароко, чия детермінуюча сила штовхає автора до численних наукових та художніх інтерпретацій. Безперечно, ця теза не є абсолютним окресленням психологічних параметрів творчої особистості Валерія Шевчука, зарахування письменника до якогось одного типу – завжди схематизація та обмеження, адже у різних творах, навіть у різних частинах одного можуть домінувати протилежні типи організації творчого процесу, на чому наголошував і К.-Г. Юнг. У нашому прикладі таке зарахування зумовлене очевидним домінуванням у духовно-психічній діяльності Валерія Шевчука екстравертної активності у процесі текстотворення історичної прози, тієї частини творчого доробку, що пов'язана з бароко. Йдеться саме про процес організації чи творення тексту, де пригадування, переосмислення, художня інтерпретація, тобто ті категорії психіки, що опираються на пам'ять, стають центральними. Зрозуміло, що така діяльність аж ніяк не може відкидати особистого досвіду письменника, тієї гами екзистенційних, індивідуальних переживань, суб'єктивних життєвих вражень, афектів – усі вони латентно підпорядковані визначальному об'єкту зацікавлень. Такі особистості, що їх Юнг називає «натурами аристотелівського типу» [33, с. 54], постійно прагнуть відшукати та відкрити щось нове в уже створеному та відомому.

Складність тлумачення та розуміння природи ірраціонального, яке, за словами Валерія Шевчука, є домінуючим компонентом його творчих актів, зумовлена неможливістю реконстру-

ювання хронології нейропсихічних акцій свідомості людини, його загальні особливості можуть визначитися лише на основі проведення гіпотетичних паралелей між конкретним ситуативним вчинком та загальним досвідом людини. У цьому разі під вчинком варто розуміти акт створення тексту, своєрідну матеріалізацію творчих інтенцій засобами мови, під досвідом – сукупність художньо-естетичних знань, навичок, смаків, вражень, володіння зображально-виражальним інструментарієм, типом аналітичного мислення тощо. Ірраціональне як компонент творчого акту належить стихії надсвідомого, яке частково розкриває себе в інтуїтивних осяяннях (інсайтах).

Традиційно інтуїція трактується як раптовий, логічно невмотивований, несподіваний прояв оформлення художніх результатів у стані емоційного збудження (натхнення). «Але вона ніколи не є «безсвідомою», бо інтуїтивне вирішення митцем складних завдань художньої практики якнайщільніше зв'язане з усім попереднім досвідом автора, запасами пам'яті, роботою всієї його душевної субстанції. Тому механізми безпосереднього осягнення істини не усвідомлюються, але внутрішні зв'язки тут явні» [16, с. 74]. Таким чином, ірраціональне (надсвідоме, інтуїтивне) все ж походить зі свідомості, оскільки опосередковано пов'язане з досвідом (пам'яттю). Доречною видається думка про те, що творчий процес неможливий без пам'яті, «чим більше матеріалу дає пам'ять, тим більше можливостей відкривається для комбіаторної роботи фантазії» [18, с. 134].

Іван Франко, аналізуючи роль свідомого та несвідомого в творчому процесі, зазначав: «Є в нас не тільки якась несвідома інтелігенція, але також несвідома пам'ять, або краще – відомість і пригадування поза обсягом нашої свідомості» [24, с. 61]. Опираючись на студії М. Дессуара, І. Франко використовує поділ на «верхню та нижню» («несвідоме Я») свідомість, що «становлять істоту психічної особи». Поміж ними існують тісні взаємопереходи. Проявляючись по-різному у різних осіб, контакти свідомого та несвідомого є джерелом творчих спалахів. Водночас вагомим значення Іван Якович надавав сформованим і зафіксованим уявленням особистості про світ: «Все, що чоловік у своїм життю думав і читав, що ворушилось у його душі і розбуджувало його чуття, все те не пропадає, а робиться тривким, хоч, звичайно, скритим набутком його душі» [24, с. 62]. Таким чином, вияви творчого натхнення, імпульсивного компонента творчого акту, для багатьох науковців – наслідки наполегливої та плідної праці митця [дет. див.: 5, с. 91–110; 6, с. 242–246;

11, с. 158–162]. «Переконливим доказом того, що творче натхнення – закономірний результат праці, є те, що на нього не можна опертись, тобто використати його надихаючу силу в тій галузі, якої не знаєш» [6, с. 250].

Захоплення українською історією, літературою XVI – XVIII століть для Валерія Шевчука стали невід'ємною частиною життєвих шукань, суттєво вплинули на його світогляд: «днями, тижнями, місяцями, роками я пропадав по бібліотеках, у відділі рукописів ЦНБ в Києві, провів низку археографічних поїздок: у Львів, Кременець, Острог, Почаїв, Тернопіль, Кам'янець-Подільський, Новгород-Сіверський тощо» [30, с. 69]. Інтенсивні пошуки координували художні смаки та зацікавлення письменника. «Переді мною відкривалося щось таке велике, дивовижне – ціла загублена культура, в яку я просто закохався, якою я вражався, захоплювався. Ця культура певною мірою почала впливати на мою прозу, а стиль мій, як я жартував, почав бароковіти» [30, с. 69].

Процес внутрішньої автокомунікації «я-дослідника» та «я-письменника» багатий на різноманітні взаємозапозичення та взаємодоповнення, що проникають до художніх текстів як свідомі творчі константи та як приховані (підсвідомі) модуси поетики бароко.

Наукові дослідження бароко стали тим універсальним континуумом екстратекстуальної пам'яті, що потужно впливає на художню прозу Валерія Шевчука. «Моя наукова і перекладацька праця біля пам'яток українського літературного бароко, – зауважує Валерій Шевчук, – впливає на образну структуру мого тексту, на сюжетно-конструкцієтворення. Проза впливає на драматургію, драматургія – на прозу; наукові заняття історією сильно впливають на прозові історичні твори» [4, с. 4]. Впливи, про які пише Валерій Шевчук, очевидно, є наслідком особливого концентрування (переповнення) пам'яті матеріалами бароко – історичними фактами, темами, мотивами, образами тощо. Їхнє домінування детонує потужні творчі сплески, що проявляються у вигляді гри письменника із власною пам'яттю, опосередковано з досвідом бароко, свого роду комунікації між бароко та особою письменника, між бароковим текстом та авторським метатекстом.

Поняття «автокомунікації», як підкреслює Ю. Лотман, – це особливий тип мовлення, що «відбувається в каналі Я – Я» [20, с. 14]. Пригадування чи відтворення вже відомої інформації, як правило, відбувається тоді, коли зростає її вагомість або ж коли у ній відкривається новий сенс. Зовнішні та внутрішні посилання на баро-

ковий текст, посилання на рівні форми та змісту присутні у багатьох художніх творах Валерія Шевчука. Очевидно, що такі пасажі викликані зростанням вагомості барокової інформації, її трансформуванням чи переформулюванням. Редукування конкретних історій перетворює їх у своєрідні знаки, що потребують нових кодів для свого тлумачення. Мабуть, саме тому Валерій Шевчук часом використовує напівдокументальний стиль у художній прозі. «Але я знову забув, – пояснює Валерій Шевчук у повісті «Закон зла», – що пишу художній твір, а не моралізаційного трактата, отож покину цей напівнауковий стиль, тим більше, що творячи цю повість [...] – прагну зрозуміти одну з житейських, загублених у часі історій, яку випадково вичитав у судових актах XVIII століття, а зрозуміти – це з'явити ту історію з максимальною об'єктивністю, без особистих суб'єктивностей [...] митець, коли прагне здобути вершин своєї вправності, мусить героїв не судити, а бачити, тобто він ніби свідок у світовому судовому процесі» [25, с. 333].

Читання конкретних історій спонукає письменника до реінтерпретацій власного розуміння, введення нових кодів до вже створених, що переакцентують актуальність певних тем. Певною мірою цей процес можна означити «спілкуванням із самим собою» – це особливий тип дослідницької стратегії, спрямований на пізнання певного матеріалу та його тлумачення. «Мої книжки, – зізнається Валерій Шевчук, – це розмова із самим собою про людей і їхній світ» [34]. Ця фраза потребує конкретизації: тексти Валерія Шевчука – це внутрішнє «діалогізування» письменника з «бароко». Повертаючись до класифікації психічних типів К.-Г.Юнга, це можна тлумачити як дієве бажання екстраверта досягнути нове в об'єктивно даному.

Попри згадані трагедії та інтерпретацію барокових текстів, стратегія діалогізування виявляється також у цитуванні та коментуванні конкретних їх фрагментів. У повісті «Закон зла» – це цитування поезій Лазаря Барановича «На Венеру остога», Симеона Полоцького «Одруження», Атанасія Кальнофойського, Климентія Зіновієва. Наприклад, читаємо: «Атанасій Кальнофойський ще у 1638 році сказав усупереч цьому: «Зло, що триває, смерть не вбиває, добре я звідав», тобто поет хотів сказати: вервечка, сплівшись в одному людському житті, приплітається до сітки зла, що висить над світом, не руйнуючись. Тим самим проголосив безсмертність зла як категорії людської екзистенції, може, тому його й виведено в один із законів буття» [25, с. 331–332]. Роман

«Око прірви» презентує особливо виразну стратегію діалогізування з текстом-першоджерелом – «Житієм преподобного і богоносного отця нашого Симона Стовпника», що входить до книги «Життя Святих» Дмитра Туптала, яку перекладав та досліджував Валерій Шевчук [28, с. 219–234]. Сюжетна інтрига роману розгортається через зіставлення, тлумачення тексту Дмитра Туптала. До подібної практики вдається Валерій Шевчук у багатьох інших художніх творах.

Цитування та коментування конкретних текстів засвідчує нероздільність письменницького та наукового досвіду, продовження наукового дискурсу у художній прозі. У повісті «Закон зла» Шевчук відкрито посилається на власні дослідницькі праці, а також на свої твори (повість «Розсічене коло» [25, с. 324], книгу «Дерево пам'яті» [25, с. 349], «Мислене дерево» [25, с. 337]), твори відомих українських письменників та митців, на окремі книги, зокрема, на дослідження жанру притчі М. Драгоманова [25, с. 332], «Українську культурну скарбницю» під редакцією О. Бабія [25, с. 334], збірку оповідань Д. Гуменної «Жадоба», її книгу «Прийдешне летить над віками» [25, с. 347–348], О. Левицького «Єзуїтська преподобія» [25, с. 349] тощо. Така багатовекторна комунікація поміж текстами письменників та дослідників різних епох перетворює його повість у химерну «художньо-освітню» структуру, що поєднує в собі різні жанрові та нараційні форми.

Фанатична відданість дослідженням бароко (згадаймо: «днями, тижнями, місяцями, роками я пропадав по бібліотеках, у відділі рукописів ЦНБ в Києві», «переді мною відкривалося щось таке велике, дивовижне – ціла загублена культура, в якій я просто закохався, якою я вражався, захоплювався», «я горів» [30, с. 69]) цілком природно формувала особливий тип духовно-психічної діяльності, спосіб мислення, не кажучи вже про фіксування в пам'яті письменника великого матеріалу. Разом із масштабним історичним та літературознавчим фактажем, хронологією соціально-політичних, культурно-освітніх подій, імен, творів пам'ять дослідника свідомо та несвідомо переймала духовно-світоглядну аксіологію епохи, поетику, риторику, стилістику барокової літератури, специфіку художнього моделювання. Така концентрація та переповнення матеріалом бароко не давала можливості письменнику обмежити чи відокремити свої запити, ізолювати свої художні твори від масштабного барокового контексту, загалом відгородити власне художнє мислення від впливів та втручань, яких зазнає творчий процес під тиском пам'яті. Мабуть, тому



Валерій Шевчук пише: «На початку 70-х я ще писав фольклорно-фантастичні повісті та оповідання з елементами готизму – це був результат мого захоплення попереднього, тобто поетикою фольклорної народної прози [...] Ще до 1975 року я працював в цьому ключі, але, написавши «Птахів з невидимого острова», я відчув, що ця жила в мені вичерпана. Тоді й почало приходити мені в поміч моє бароко» [30, с. 70].

Єдність «наукового» та «художнього» у текстах Валерія Шевчука – це ще одна прикмета, що зближує його з бароковою естетикою, оскільки саме ця епоха презентує особливий синергізм знань (науки) та поетики. «Література бароко, – читаємо у О. Михайлова, – це вчена література, а письменник – це вчений письменник, звідки, проте, не випливає, що письменник – це обов'язково вчений: ні, його «вченість» постає із поєднуваності ним створюваного зі знанням, – зрозуміло, що ця зв'язність підштовхує письменника долучатись до вченості і накопичувати її в душі барокового полігістризму: як знання усього окремого» [13, ч. 2].

Цілком у душі барокових авторів Шевчук одну із праць означає конспектом [29], себто стислим відтворенням хронології літератури того часу (свого роду збирання «усього» в «єдине»). Використання образно-метафоричних конструкцій для її характеристики, покладання на «власне естетичне відчуття» (П. Білоус) – формальні відгомони риторичної схеми бароко в наукових працях Шевчука-дослідника. Більш кристалізовано вона проблискує в художніх текстах.

Культ барокової «вченості» збирає в єдине ціле багатство поетики Валерія Шевчука, стає центровим стрижнем художніх структур. Закономірно, що окремі дослідники його творчості помічають такі прояви. А. Горнятко-Шумилович називає це явище «інтелектуалізмом прози Валерія Шевчука [7]», розглядаючи його в контексті українського «хімерного» роману та світоглядних положень екзистенціалізму. Взаємоперехідність історичного та художнього у творах письменника вивчають Т. Бледних [3], З. Шевчук [31]. Історичну прозу Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті – Н. Беляєва [1]. Історіософія прози стає об'єктом дослідження П. Натикача та Г. Махоріна [14] тощо. Узагальнюючи, зазначимо: науковість, чи то інтелектуалізм прози Валерія Шевчука, цілком співзвучний морально-риторичній системі

знань бароко. Дослідницька та перекладацька діяльність відіграли тут провідну роль, формуючи певну герменевтичну залежність від мови барокової літератури.

«Перекладацька робота, – зазначає Петро Білоус, – давала можливість (Валерію Шевчуку – О.С.) максимально заглибитись у давній текст, спробувати «на смак» кожне слово, відчутти дух, атмосферу епохи, коли те слово було явлене, вловити, як пульс, ритміку стилю і слово мовлення» [2, с. 15]. Така діяльність суттєво вплинула на формування оригінального стилю письменника, відкладала в надрах його пам'яті особливі поетичні та риторичні схеми. Переклад – це завжди глибинне занурення в мову (граматику, синтаксис, семантику), яке залишає відбиток і на змінах мовлення перекладача. «Перекладач поетичного тексту опиняється в сучасному для нього як для перекладача середовищі, про яке він не знав. Ця ситуація вимагає від нього власної, нової форми, якої він повинен триматися, узгоджуючи свою позицію з середовищем, зображеним в оригіналі [9, с. 148]. Ці, за Гадамером, узгодження трансформують свідомість перекладача, що прагне акомодатії та асиміляції з текстом та тим, що сховано в ньому та поза ним.

Бароковий мовний код, для якого характерні відмінні сучасному перетворення «мовного чуття та мовного змісту» (Г.-Г. Гадамер), – одна з перешкод розуміння літератури XVI – XVIII століть<sup>1</sup>. Неможливість точного, відповідного оригіналу, перекладу штовхає перекладача до певних інтерпретаційних кроків, використання приміток, коментарів, уточнень. Усі ці доповнення стають додатковими засобами перекладу тексту, вказують на межі перекладності/неперекладності, демонструють бажання текстового розширення задля максимального наближення до оригіналу чи то до його власного розуміння.

Переклади Валерія Шевчука часто декларують вільну адаптацію та модернізацію давніх текстів відповідно до «сучасного сприймання» (В. Шевчук). Найчастіше він «пропонує власну інтерпретацію тих текстів (у формі перекладу з давньої мови), додаючи до них численні коментарі, розширюючи таким чином історико-культурологічний контекст пам'ятки (наприклад, до літопису Самійла Величка зроблено понад 3200 коментарів та приміток)» [2, с. 15]. Стратегія інтерпретації, що проявляє себе в перекладах,

<sup>1</sup> Проблему розуміння мови XVI – XVIII століть на прикладі текстів Григорія Сковороди Валерій Шевчук розглядає у працях: Шевчук В.О. Ідея простоти в елітарному світогляді Григорія Сковороди / В.О. Шевчук // Україна. Наука і культура. – Випуск 26–27. – 1993. – С. 86–93; Шевчук В.О. Григорій Сковорода – людина, мислитель, митець / В.О. Шевчук // Шевчук В.О. Дорога в тисячу років: Роздуми, статті, есе. – К.: Рад. письменник, 1990. – С. 209–220.

стає домінуючим засобом розбудови наукових та художніх текстів Шевчука, які можна розглядати як додаткове тлумачення текстів бароко, того, що лежить «між рядками», загальну реконструкцію «тла» епохи. «Діалог перекладача з самим собою, діалог, який ніколи не має кінця» [9, с. 187]. Переклади, наукові праці, проза – різножанрові варіанти тлумачення та розуміння, себто цілком відповідні етимологічному значенню категорії «інтерпретація» прояви суб'єктивної дослідницької діяльності, що в такий спосіб прагне самоідентифікації та адаптації у мові. Така багатожанрова різноманітність інтерпретації барокових текстів – «свідчення їхнього переходу в сферу колективу з іншим об'ємом пам'яті» [12, с. 200]. Через те вони розглядаються як еліптичні структури, що в новому культурному середовищі потребують пояснень та коментувань.

Освоєння барокової риторики та поетики стало додатковим способом пізнання світу та власного «Я». Детальне занурення в бароковий текст сприяло виробленню альтернативних уявлень про світ, людину, життя, зрештою, літературу до тих, що пропонувала сучасність. Мабуть, саме тому знаковими особистостями, за спостереженнями Шевчука, що вплинули на формування його духовних та творчих ідеалів, є Самійло Величко та Григорій Сковорода: «Сковорода навчив задовольнятися тим, що мені дано, і копати криницю в собі самому, тобто науці святої самоти; Величко навчив мене безумству (вважаю, також святому) творчої праці, коли працюєш без розрахунку на

славу й винагороду» [21, с. 78]. Очевидно, таке визнання реалізувало себе за посередності їхнього слова як сприйняття їхніх ідей в мові та через мову, де конкретні «мовні уявлення» ставали еквівалентом творчого мислення. «Найкоротший шлях людини від «Я» до самої себе, – пояснює П. Рікер роль інтерпретації у процесах самоаналізу, формуванні емоційного досвіду, – проявляється у мовленні іншого, яке веде мене через відкритий простір знаків» [17, с. 328].

Досліджуючи поняття мімесису Аристотеля, Г.-Г. Гадамер зазначав: «радість наслідування – це радість упізнання» [9, с. 22]. У цьому контексті моделювання світу бароко для Шевчука – спосіб упізнання самого себе, самоінтерпретація та самореалізація: «мистецтво, хай яке воно є, – про це, здається, більше аніж влучно каже вчення Аристотеля, – є спосіб упізнання, коли разом з упізнанням поглиблюється самопізнання, а, отже, близькість зі світом» [9, с. 23].

Екстраполяція риторичних систем бароко – вагомий фрейм текстоорганізації прози Валерія Шевчука, складовий механізм семіозису, елемент продукування та утримування значень. Безперечно, її не варто розглядати лише як формальну стилізацію барокової поетики, свідоме наслідування ознак цього стилю. Вона є складовим елементом транслінгвістичного мислення письменника, особливого ідіостилу, що опирається на барокові принципи розуміння світу та тексту, виявом творчої самоідентифікації через репрезентацію.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Беляєва Н. Исторична проза Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті / Ніна Беляєва // Слово і час. – 2001. – № 4. – С. 58–64.
2. Білоус П. Давня українська література в творчості Валерія Шевчука / П.В. Білоус // Волинь-Житомирщина. Историко-філологічний збірник з регіональних проблем. – № 12. – Житомир, 2004. – С. 10–19.
3. Бледних Т. Історія в прозі Валерія Шевчука / Тетяна Бледних // Слово і час. – 1993. – № 4. – С. 52–58.
4. Валерій Шевчук: Я не міг би жити з істотою, для якої книжка є чимось непотрібним [інтерв'ю з письменником, розмовляв Юрій Хорунжий] // Книжник-Review. – 2004. – # 03(84). – С. 4–5.
5. Выготский Л.С. Искусство и психоанализ // Психология искусства / Л.С. Выготский. – Москва, 1986. – С. 91–110.
6. Гончаренко Н.В. Вдохновение и интуиция / Н.В. Гончаренко // Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. – Москва, 1991. – С. 242–263.
7. Горнятко-Шумилович А.Й. Интеллектуализм прози Валерія Шевчука. Дис. на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук: 10.01.01/ Горнятко-Шумилович Анна Йосипівна. – Львів, 1999. – 183 с.
8. Городнюк Н.А. Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти / Наталія Андріївна Городнюк. – К.: Твім інтер, 2006. – 216 с.
9. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Вибрані твори / Пер. з нім. – К.: Юніверс, 2001. – 288 с. – (Філософська думка).
10. Еко У. Поміж автором і текстом / Умберто Еко; [пер. У. Головацька] // Слово Знак Дискурс Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За редакцією М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 564–578.
11. Замятин Е.И. Психология творчества / Е.И. Замятин // Художественное творчество и психология. Сборник. – М.: Наука, 1991. – С. 158–162.

12. Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении / Ю.М. Лотман // Лотман Ю. Избранные статьи. Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 200–2002.
13. Михайлов А. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи [електронний ресурс] // [www.volunteering.org.ua/wordstown/Text/Mihaylov/htm](http://www.volunteering.org.ua/wordstown/Text/Mihaylov/htm).
14. Натикач П., Махорін Г. Валерій Шевчук і його історіософія / Петро Натикач, Геннадій Махорін // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – № 12. – Житомир, 2004. – С. 255–257.
15. Ортіс Л. Лімінальність (liminality) / Ліза М. Ортіс // Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В.Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О.Шевченко. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 263.
16. Піхманець Р. Методологічні аспекти вивчення творчого процесу / Роман Піхманець // Слово і час. – 1990. – № 11. – С. 67–76.
17. Рикьор П. Про інтерпретацію / Поль Рикьор // Після філософії: кінець чи трансформація?; пер. з англ. / упор.: К. Байнес та інші – К.: Четверта хвиля, 2000. – С. 309–334.
18. Роменець В.А. Психологія творчості / В.А. Роменець. – К.: Либідь, 2001. – 288 с.
19. Роменець В.А., Маноха І.П. Історія психології ХХ століття / В.А. Роменець, І.П. Маноха. – К.: Либідь, 1998. – 992 с.; іл.
20. Руднев В.П. Словарь культуры ХХ века / В.П. Руднев. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
21. Тарнашинська Л. «Ліпше бути ніким, ніж рабом» : Бесіда з В. Шевчуком // Дніпро. – 1991. – № 10. – С. 69–79.
22. Тарнашинська Л.Б. Художня галактика Валерія Шевчука: Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури / Л.Б. Тарнашинська. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2001. – 224 с.
23. Тэрнер В. Лиминальность и коммунитас / В. Тэрнер // Тэрнер В. Символ и ритуал. – Москва, 1983. – С.168–184.
24. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості / І.Я. Франко // Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 45–120.
25. Шевчук В. Біс плоті: [історичні повісті] / Валерій Шевчук. – К.: Твім інтер, 1999. – 358 с.
26. Шевчук В. Зимово картина з приміським лісом: [маленькі повісті] / Валерій Шевчук // Вітчизна. – 1987. – № 3. – С.17–111.
27. Шевчук В. Книга історій / Валерій Шевчук [інтелектуальний детектив] // Сучасність. – 2002. – № 5. – С. 9–50. – (Початок).
28. Шевчук В.О. Літературна праця Дмитра Туптала / В.О. Шевчук // Муза Роксоланська: Українська література XVI – XVIII століть: У 2 кн. – К.: Либідь, 2005. – Книга друга: Розвинене бароко. Пізнє бароко. – С. 219–234.
29. Шевчук В.О. Муза роксоланська. Українська література XVI – XVIII століть / В.О. Шевчук. – Кіровоград, 1993. – 93 с.
30. Шевчук В.О. Сад житейських думок, трудів та почуттів / В.О. Шевчук// Стежка в траві. Житомирська сага. У 2 т. – Харків: Фоліо, 1994. – Т. 1. – С. 49–77.
31. Шевчук З. «Клопіт згадування» або історія в літературі / Зоя Шевчук // Слово і час. – 2005. – № 9. – С. 14–24.
32. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / Перевод В.В. Библихина // Юнг К.Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – С. 267–285.
33. Юнг К.Г. Психологические типы / Под ред. В. Зеленского. – СПб.: Ювента, М.: Прогресс-Универс, 1995. – 716 с.
34. Яценко О. «Серйозний письменник не може бути популярний» (розмова з Валерієм Шевчуком) // Львівська газета. – 2005. – № 62, 7 квітня, четвер. – Режим доступу: <http://gazeta.lviv.ua/articles/2005/04/07/4188/>

**ЖІНКА У ВІЗІІ ГРИГОРІЯ КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА:  
ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ****THE WOMAN IN THE VISION OF GRYGORIY KVITKA-OSNOVIANENKO:  
GENDER ASPECT****Чик Д.Ч.,***кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри іноземних мов та методики їх викладання  
Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії  
імені Тараса Шевченка***Чик О.І.,***кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри іноземних мов та методики їх викладання  
Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії  
імені Тараса Шевченка*

У статті на матеріалі окремих прозових творів українського письменника Г. Квітки-Основ'яненка з'ясовано гендерну специфіку структурування жіночих образів-характерів (повісті «Маруся» (1834), «Козир-дівка» (1838), «Щира любов» (1839), «Сердешна Оксана» (1841), «Панна сотниковна» (1840), «Фенюшка» (1841), романи «Пан Халявський» (1839), «Жизнь и похождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах. Рукопись XVIII века» (1841)). Образи з цих творів стали свідченням творення авторського міфу про ідеальний жіночий тип, висування ним суворих вимог до наявності окремих жіночих рис, які прямо вказують на однозначне розуміння письменником суспільства як патріархальної моделі людської спільноти.

**Ключові слова:** жіночий образ, суспільство, патріархальність, емпатійність, гендерні стереотипи.

В статье на материале отдельных прозаических произведений украинского писателя Г. Квитки-Основьяненко выяснена гендерная специфика структурирования женских образов-характеров (повести «Маруся» (1834), «Бой-девка» (1838), «Истинная любовь» (1839), «Несчастливая Оксана» (1841), «Панна сотниковна» (1840), «Фенюшка» (1841), романы «Пан Халаявский» (1839), «Жизнь и похождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах. Рукопись XVIII века» (1841)). Образы из этих произведений стали свидетельством создания авторского мифа об идеальном женском типе, строгих требованиях к наличию отдельных женских черт, которые прямо указывают на однозначное понимание писателем общества как патриархальной модели человеческого сообщества.

**Ключевые слова:** женский образ, общество, патриархальность, эмпатийность, гендерные стереотипы.

In the article, the gender specifics of female characters' structuring, are clarified in the article on the basis of some prose works of Ukrainian writer G. Kvitka-Osnovianenko (the short stories "Marusia" (1834), "The Smart Girl" (1838), "True Love" (1839), "Unfortunate Oksana" (1841), "The Sotnik's Daughter" (1840), "Fenushka" (1841), the novels "Pan Khalayvsky" (1839), "The Life and Adventures of Peter, Stepanov's Son, Stolbikov, the Landowner in Three Governorships. The 18th-century Manuscript" (1841)). The images from these works became evidence of the author's myth creation about the ideal female type, strict requirements to the presence of certain female features that directly indicate the writer's unambiguous understanding of society as a patriarchal model of the human community.

**Key words:** female image, society, patriarchy, empathy, gender stereotypes.

**Постановка проблеми.** У новітній українській критиці рідко можна зустріти гендерні дослідження творчості класичних письменників, за винятком Тараса Шевченка та П. Куліша. Предметом сучасних інтерпретацій стають, зазвичай, письменники, життя і творчість яких є привабливими та «зручними» для феміністичних студій (Марко Вовчок, Леся Українка, О. Кобилянська та інші). До «нецікавих» у цьому плані письменників також належить і засновник української нової прози – Григорій Квітка-Основ'яненко.

У цій статті спробуємо дослідити роль образів жінок у прозових творах Г. Квітки-Основ'яненка

(сьогодні ґрунтовно досліджено лише гендерний аспект повісті «Маруся» в контексті використання фольклорних засобів [17]). У традиційному літературознавстві поширена думка, що «характер повістей Квітки-Основ'яненка принципово відрізняється від письменників-сентименталістів насамперед реалістичним баченням і відображенням життя, соціальною природою конфліктів багатьох творів, чого не було в сентименталістів» [3, с. 80]. Однак недооцінюється той факт, що у творах письменника знайшли широке втілення гендерні стереотипи, зумовлені тогочасним соціокультурним середовищем і суспільством загалом,

адже завжди «і чоловіки, і жінки бачили, проживали, осмислювали й відображали у свідомий та несвідомий спосіб конфлікт між статями, який існував у суспільстві. Дискурс культури глибоко позначений цим конфліктом і різноманітними реакціями на нього» [15, с. 83]. Часто особливості того чи іншого жіночого образу зумовлені й світобаченням самого Г. Квітки-Основ'яненка. У статті ми спробуємо на матеріалі окремих прозових творів письменника з'ясувати гендерну специфіку структурування жіночих образів-характерів (повісті «Маруся» (1834), «Козир-дівка» (1838), «Щира любов» (1839), «Сердешна Оксана» (1841), «Панна сотниковна» (1840), «Фенюшка» (1841), романи «Пан Халявський» (1839), «Жизнь и похождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах. Рукопись XVIII века» (1841)). Поза ракурсом дослідження опиняться драматичні, а також інші прозові твори, в чому вбачаємо перспективу подальших досліджень. Втім, з огляду на те, що обрані для аналізу тексти відображають творчу еволюцію письменника (частина належить до раннього етапу творчості, а частина – до пізнього, більш зрілого), вони є репрезентативними та валідними для дослідження.

**Виклад основного матеріалу.** Відомо, що Г. Квітка-Основ'яненко часто відводить жіночим образам-характерам центральне місце у своїх творах (окремі з них – наприклад, повість «Маруся» – належать до сентименталізму, інші – «Козир-дівка» – до просвітницького реалізму). Ці ролі не завжди зводяться до традиційних «кухні, церкви, дітей», чим часто дорікали автору. У повісті «Козир-дівка», яка радше є соціальною, аніж сентиментальною, автор показав життєво активний жіночий тип сільської дівчини Ївги. У творі головні чоловічі образи зображено пасивними. Ївга з честю перемагає у нерівній боротьбі з корумпованими бюрократами царської влади й суду завдяки наполегливості, принциповості та практичному розуму. Тяжкі життєві обставини, які постають на її шляху до визволення коханого Левка, не підкорюють її характер. Сатиричні образи бюрократів-хабарників, з якими доводиться стикатися Ївзі, наділено негативними рисами характеру – бездушністю, недолугістю та зажерливістю. Показовим є образ волосного голови, який сліпо підписує всі підкладені йому писарем-шахраєм папери. Незалежність і самостійність у прийнятті рішень Ївги визначені її соціальним становищем. Вона – донька заможного селянина Трохима Макухи. Дружина Макухи керувала у своїй родині: «Горпина була у

всім дому хазяйка і усьому господарству голова. На мужика не дуже здавалась, бо знала його плоху натуру» [6, с. 218–219]. Горпина підприємливіша за свого чоловіка – за її порадою Макуха, як підкреслює автор, «збився трохи на купецький лад». Після смерті матері на постійному дворі батька стала господарювати Ївга. Брата Ївги – Тимоху – автор характеризує як пияка, ледащо та злодія, а Левко, коханий дівчини, – сумирний, роботящий та довірливий хлопець. Фемінні риси характеру лише шкодять Левку: йому не повертає гроші шахрай, а під час свого затримання як злодія він навіть не намагається виправдовуватися.

Отже, у повісті «Козир-дівка» автор пропонує читачеві дихотомію «активна жінка – пасивний чоловік». Проте слід зауважити, що без втручання «доброго» губернатора сільська дівчина Ївга навряд чи змогла б розбити стіну чиновницького цинізму. Подібний акт благодійництва не можна назвати реальним, це лише зразок бажаної поведінки ідеального чиновника в баченні письменника.

Психологічно протилежний Ївзі характер бачимо в образі Галочки з повісті «Щира любов». Якщо Ївга бореться за своє щастя, то Галочка відмовляється від своєї долі заради коханого. Проблема кохання між людьми з різних соціальних прошарків суспільства поставлена у творі як типова колізія. Головна героїня Галочка – розумна та розважлива дівчина, вона далекоглядніша за свого коханого офіцера. Галочка навіть не робить спроби поборотися за своє щастя, адже вона розуміє, що шлюб селянки та дворянина викличе гнів та осуд із боку його родини та друзів. Та сум за втраченим коханням підточує здоров'я Галочки, не знаходить вона розради й у шлюбі з нелюбом і від туги помирає.

Якщо жертви соціальної несправедливості Ївга і Галочка стають заручниками або корупційної системи влади або соціальних стереотипів, то головна героїня повісті «Сердешна Оксана» стає жертвою аморальності. У повісті «Щира любов» письменник створює образ благородного офіцера Семена Івановича, який протилежний образу розпусного капітана з «Сердешної Оксани». Капітан зводить легковірну дівчину, яка мріяла про одруження з представником вищого стану. Оксана є морально вищою за свого спокусника, однак її довірливість призводить до духовного падіння. Об'єднує повісті «Щира любов» і «Сердешна Оксана» те, що в них автор показує неприродність кохання між людьми з різних прошарків суспільства та упередженість щодо «нерівних» шлюбів у імперській Росії. Тут варто пригадати задекларо-

вані Ж.-Ж. Руссо вимоги соціальної стратифікації, які знайшли відображення у візії суспільства Г. Квітки-Основ'яненка. Як вимагав французький філософ, слід брати до уваги, щоб чоловік і жінка були соціально рівними, володіли однаковими статками: «Чоловік, якщо він не монарх, не може брати собі дружину з будь-якого стану, бо, навіть будучи вільним від упереджень, він неминуче зіткнеться з чужими упередженнями; якась дівчина, може, і підходить йому, але вона для нього недоступна через ці упередження... Зовсім не байдуже, чи бере чоловік дружину, яка вища, чи ту, яка нижча за станом. У першій ситуації він чинить явне божевілля, в другій – чинить значно розважливіше» [16, с. 614–615]. Концепцію унеможливлення шлюбу між різностановими представниками суспільства художньо втілює і Г. Квітка-Основ'яненко. Так, Галочка з повісті «Щира любов» відмовляється стати дружиною офіцера-поміщика, розуміючи, що суспільна думка (до речі, дослідники вважають, що автором терміна «суспільна думка» є саме Ж.-Ж. Руссо) зруйнує нерівний шлюб. Галочка виходить заміж за рівного собі селянина, але не стає щасливою. Важливо підкреслити, що письменник написав другий варіант епілогу повісті, більш оптимістичний, у якому героїня не помирає, а навіть зустрічається з оповідачем і у розмові з ним повідомляє про радощі свого сімейного життя.

Ми не можемо трактувати образи капітана або Семена Івановича як типові, оскільки це звучило б авторський задум показу нерівності різних соціальних верств Російської імперії та неможливості щасливого кохання або шлюбу між їх представниками. Таку соціальну нерівність письменник зовсім не осуджує, адже розшарування суспільства в Російській імперії першої половини ХІХ ст., на переконання слобідського літератора, не зло, а добро для кріпосних і вільних селян: «Як над казенними справник або становий порядкує, об подушнім і усякім зборі хлопоче, роботи загадує і усякий порядок дає, так над своїм подданим усяк поміщик убивається» [8, с. 419].

Образи Марусі та її матері Насті з повісті «Маруся» презентують традиційні жіночі ролі в українському патріархальному суспільстві І-ї половини ХІХ ст. Важко перерахувати всі чесноти головної героїні: Маруся – найкрасивіша і найрозумніша дівчина на селі. До того ж «тиха, і мирна, і усякому покірна» та «до усякого діла невсипуща». Має рацію Т. Гундорова, стверджуючи, що неодмінним атрибутом образів, подібних Марусі, була їх ідеальність [4, с. 16]. Мати Марусі була «жінкою доброю, роботящою, хазяй-

кою слухняною; ночі не поспить, усюди старається, б'ється, достає і вже зробить і достане, чого мужикові хотілось» [9, с. 23]. В образі Насті знайшов своє втілення патріархальний тип жінки-матері. Проблема жіночої долі в «Марусі» представлена Г. Квіткою-Основ'яненком як особистісна проблема, а не соціальна. Історія нещасливого кохання Марусі та Василя служить фоном для розкриття доміантного образу чоловіка Насті – Наума. Наум представлений у творі як глава сімейства Дротів, досвідчений та далекоглядний селянин, основу життєвої мудрості якого становить християнська мораль.

Емпатійність сентиментальних героїв у творах українського письменника стає маркером сентиментальності та характерною рисою сентиментальних персонажів. Почуття «емпатії» втілює таке духовне єднання особистостей, коли «людина настільки переймається переживаннями іншої, що тимчасово ототожнюється з нею, ніби розчиняється в ній» [5, с. 366]. У повістях Г. Квітки-Основ'яненка знаходимо, як правило, підтвердження здатності до співпереживання та розуміння відчуттів співрозмовника передусім у жіночій персонажній сфері. Наприклад, Оксана, побачивши бідну людину, все покидає і допомагає їй: «А хоч би яка весела була, та побачить старця, каліку або погорілого, уже вона все покине – зараз до нього, розпитує, візьме за руку, поведе до себе, нагодує, обділить чим бог послав, на дорогу дасть і випровадить за село; тільки й видно її, як вона коло бідності в'ється та знай слізюньки утира. Обділила, випроводила, слізюньки втерла, біжить... уже і верховодить, так як була» [12, с. 264]. Співпереживання не позбавлені й чоловічі персонажі. Наприклад, Іван із повісті «Фенюшка», слухаючи історію поневірян Фенюшки, страждає і плаче разом зі своєю дружиною [13, с. 411]. Емпатія як співучасть у переживанні стосується не лише емоцій горя чи суму, а й радості. Так, сотниківна Парася («Панна сотниковна»), випросивши в батька прощення для козака, який завинив, настільки перейнята його долею, що негайно спішить повідомити радісну звістку родині Йосипа [11, с. 301–302].

Сатиричний образ жінки-матері Фекли Халявської з російськомовного роману Г. Квітки-Основ'яненка «Пан Халявский» зображено з певними позитивними рисами – спостережливостю, досвідченістю та витримкою. Пані Халявська безграмотна і патологічно не сприймає освіту. Цю відразу до науки вона прищеплює своїм дітям. Фекла побоюється свого чоловіка, який б'є її під час сімейних конфліктів: «Против батеньки

же они не смели никогда пискнуть» [10, с. 29]. Однак пані Халявська проявляє природний розум у ситуаціях, подібних до тої, коли «сама вона запідозрює обман, коли хлопці заговорили нібито французькою мовою, а насправді бурсацькою, бо відчула справжній зміст таких слів, як «маментус», «ключентус» тощо» [2, с. 48].

В романі «Жизнь и происхождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах. Рукопись XVIII века» головному герою Петру Столбікову бракує волі – як наслідок, підстаркувата родичка Авдотья Макарівна обманом і хитрістю одружує його на собі. Лукава Авдотья Макарівна зневажає свого чоловіка, бачачи в ньому лише засіб для здійснення своїх амбітних цілей. Підступом, обманом і підкупом пані Столбікова домагається обрання свого морально та розумово зубожілого чоловіка на високу посаду повітового предводителя дворянства. Розумна та практична Авдотья змальована в романі справжнім тираном: «Мне не было воли ни в чем. Мои занятия назначались от нее, и во всем требовался отчет. Я хотел отдыхать – она посылала меня осмотреть что-нибудь по хозяйству» [6, с. 314]. Авдотья Макарівна зраджує чоловіка, проте ревнує його. Неймовірно сувора та вимоглива, вона перетворює сімейне життя Петра Столбікова на в'язницю.

У своїх творах Г. Квітка-Основ'яненко поряд із пасивними жіночими типами створив і яскраві образи життєво активних жінок, які, як правило, поведуться незалежно від волі чоловіків, борються за своє кохання чи втілюють честолобні

наміри. Їхні ролі не зводяться до традиційних в українському суспільстві функцій підлеглості чоловікам, виховання дітей та господарювання. Світ активних жіночих типів не обмежується сім'єю. Однак незалежність забезпечує жінкам їхня заможність – письменник віддав перевагу зображенню жінок із прошарку «казенних» (тобто державних, вільних) селян і дворян, обминувши таким чином реальне становище жінки-кріпачки. Було би помилкою пояснити такий репрезентативний підхід до зображення образів із народу винятково лояльністю письменника до імперської влади. Об'єктивне пояснення цьому дав свого часу І. Айзеншток, довівши, що саме на Харківщині було найбільше державних селян, і, описуючи вихідців з харківських околиць, письменник не згадує про кріпаків [1], зі злидненням життям яких був майже не знайомий.

**Висновки.** Як відомо, характерні жіночі образи Г. Квітки-Основ'яненка стали натхненням і взірцями для наслідування, рецепції та подальшої трансформації для таких українських письменників, як Марко Вовчок, Панас Мирний, А. Свидницький, І. Нечуй-Левицький та інші. А його образи Марусі, Оксани, Галочки є безперечним підтвердженням таланту письменника та розкрили багатство душі української жінки. Водночас ці образи стали свідченням оприявлення певного авторського міфу про ідеальний жіночий тип, суворі вимоги до наявності окремих жіночих рис, які прямо вказують на однозначне розуміння письменником суспільства як патріархальної моделі людської спільноти.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Айзеншток І. До соціології повістей Квітчиних (На 150 роковини народження письменника) / Ієремія Айзеншток // Червоний шлях. – 1928. – № 12. – С. 133–149.
2. Бернадська Н.І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: монографія / Бернадська Н.І. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
3. Гончар О.І. Григорій Квітка-Основ'яненко. Літературний портрет / Гончар О.І. – К. : Дніпро, 1964. – 146 с.
4. Гундорова Т. Погляд на «Марусю» / Тамара Гундорова // Слово і час. – 1991. – № 6. – С. 15–22.
5. Ильин Е.П. Эмоции и чувства / Ильин Е.П. – СПб.: Питер, 2001. – 752 с.
6. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Жизнь и происхождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах. Рукопись XVIII века // Зібрання творів: В 7 т. / Квітка-Основ'яненко Г.Ф. – К. : Наукова думка, 1978–1981. – Т. 5. – 1980. – С. 73–77.
7. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Козир-дівка // Зібрання творів: В 7 т. / Квітка-Основ'яненко Г.Ф. – К. : Наукова думка, 1978–1981. – Т. 3. – 1981. – С. 216–260.
8. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Листи до любезних земляків // Зібрання творів: В 7 т. / Квітка-Основ'яненко Г.Ф. – К.: Наукова думка, 1978–1981. – Т. 7. – 1981. – С. 418–434.
9. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Маруся // Зібрання творів: В 7 т. / Квітка-Основ'яненко Г.Ф. – К. : Наукова думка, 1978–1981. – Т. 3. – 1981. – С. 21–87.
10. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Пан Халявский // Зібрання творів: В 7 т. / Квітка-Основ'яненко Г.Ф. – К. : Наукова думка, 1978–1981. – Т. 4. – 1979. – С. 7–197.
11. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Панна сотниковна // Зібрання творів: В 7 т. / Квітка-Основ'яненко Г.Ф. – К. : Наукова думка, 1978–1981. – Т. 5. – 1979. – С. 291–320.

12. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Сердешна Оксана // Зібрання творів: В 7 т. / Квітка-Основ'яненко Г.Ф. – К. : Наукова думка, 1978–1981. – Т. 3. – 1981. – С. 261–290.
13. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Щира любов // Зібрання творів: В 7 т. / Квітка-Основ'яненко Г.Ф. – К. : Наукова думка, 1978–1981. – Т. 3. – 1981. – С. 302–347.
14. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Фенюшка // Зібрання творів: В 7 т. / Квітка-Основ'яненко Г.Ф. – К. : Наукова думка, 1978–1981. – Т. 5. – 1980. – С. 393–417.
15. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі // Теорія літератури / Соломія Павличко ; передм. Марії Зубрицької. – К.: Основи, 2002. – С. 18–423.
16. Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. / Руссо Ж.-Ж. – М. : Худож. лит., 1961. – Т. 1. – 1961. – 852 с.
17. Янковська Ж. Фольклоризм як засіб індивідуалізації образів у повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Маруся» / Жанна Янковська // Гендерна проблематика та антропологічні горизонти : матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції 16–17 березня 2012 року. – Острог : В-во Національного ун-ту «Острозька академія», 2012. – С. 136–145.



## РОЗДІЛ 2

### ЛІТЕРАТУРА СЛОВ'ЯНСЬКИХ НАРОДІВ

УДК 821 [162.4–1:162.2]«18/19».091

#### ПОЕЗИЯ ЛЮДОВІТА ШТУРА В УКРАЇНСЬКО-СЛОВАЦЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ДИСКУРСІ

#### LIUDOVIT SHTUR IN THE DISCOURSE OF SLOVAK-UKRAINIAN LITERARY RELATIONS

Ліхтей Т.

У статті простежується діяльність визначного словацького вченого, письменника і громадського діяча Людовіта Штура в дискурсі словацько-українських літературних взаємин. Аналізується його літературознавча та поетична спадщина, акцентується на українських перекладах Павла Грабовського, Бориса Тена, Максима Рильського та інших перекладачів.

**Ключові слова:** Людовіт Штур, слов'янська взаємність, українські переклади віршів Людовіта Штура, Василь Доманицький, Павло Грабовський, Максим Рильський, Борис Тен, Микола Неврлий, «Очеркь словацкой литературы».

В статье прослеживается деятельность выдающегося словацкого ученого, писателя и общественного деятеля Людовита Штура в дискурсе словацко-украинских литературных взаимоотношений. Анализируется его литературоведческая и поэтическое наследие, акцентируется на украинских переводах Павла Грабовского, Бориса Тена, Максима Рыльского и других переводчиков.

**Ключевые слова:** Людовит Штур, славянская взаимность, украинские переводы стихов Людовита Штура, Василий Доманицкий, Павел Грабовский, Максим Рыльский, Борис Тен, Николай Неврлий, «Очеркь словацкой литературы».

The article highlights the activity of the prominent Slovak scientist, writer and public figure Liudovit Shtur in the discourse of Slovak – Ukrainian literary relations. His literary and poetic heritage is analyzed; the accent is made on the Ukrainian translations of Pavlo Hrabovskyy, Borys Ten, Maksym Rylskyy and other translators.

**Key words:** Liudovit Shtur, Slavic reciprocity, Ukrainian translations of poems by Liudovit Shtur, Vasyl Domanytsky, Pavlo Hrabovskyy, Maksym Rylskyy, Borys Ten, Mykola Nevrlly, "Essay on Slovak literature".

Роль Л. Штура в дискурсі українсько-словацьких літературних взаємин важко переоцінити. З його іменем пов'язують вихід на літературну арену нової потужної генерації словацьких романтиків. У книзі Л. Штура «Про народні пісні і повісті племен слов'янських» наведено зразки українського фольклору, дано високу оцінку українським пісням та думам. У заключній частині цієї праці Л. Штур дякує В. Ганкові за те, що надіслав йому в оригіналі кілька українських дум, зокрема «Думу про втечу трьох братів з Азова» (1847 р. її опубліковано в «Орлі татранському» у словацькому перекладі Б. Носака-Незабудова). У листі до Адели Остролицької, своєї першої великої любові, від 4 лютого 1852 року Штур пише: «Пісня про Нібелунгів і німецьке мінезінгерство не можуть з нею («Думою про втечу трьох братів...» – Т.Л.)

навіть зрівнятися, хіба що стародавні грецькі повісті гідно стоять поруч...» [5, с. 160].

До вивчення історії, культури українців Л. Штур закликав своїх однодумців. Уся його генерація захоплювалася збірками українських пісень, які різними шляхами потрапляли у Словаччину. Словацькі романтики настільки переймалися долею України, що навіть писали власні твори на українську тематику або ж використовували у своїх поезіях українські фольклорні джерела, мотиви («Козак», «Турчин Панічанин», «Старий в'язень» та незавершений твір «Козаки на Мияві» С. Халупки, «Відгомін української думки» Я. Ботта, «До народів», «До слов'ян» Я. Краля і под.).

У 1843 р. за рекомендацією Л. Штура Б. Носак-Незабудов здійснив подорож по

Закарпаттю і написав нарис «Листи з невідомої землі до Л...» (до Л... – до Людовіта Штура), в якому не тільки описує життя і звичаї закарпатців, але й сам презентується як автор чудових поезій про карпатський край – «Вигорлат», «Крайна» та ін.

До речі, Л. Штур був особисто знайомий з О. Бодянським, І.Срезневським та іншими укра-

їнськими діячами, які відвідували Словаччину. Зберігся рукопис Штурового вірша, присвяченого, як він пише, «Izmailovi Ivanovičovi Sreznevskému 7. maja 1842. – Ludovít Samuelovič Štúr». Це, як твердять дослідники, єдиний випадок, коли Штур у знак пошани до українського друга підписався «по батькові» [9, с. 148]. Ось як звучить вірш «Sreznevskému» в оригіналі та в перекладі Бориса Тена:

#### Sreznevskému

Tam na nábreží modrého Dunaja  
o Slovanstve sme spolu hovorili,  
tvoj rodný kraj a siné vody Dnepra  
sme vedno spomínali, priateľ milý.

Čoskoro, brat môj, už uzrieš tie vody  
a po ich brehoch budeš kráčať s nohou;  
ďaleko Dunaj od siného Dnepra –  
slovanská myšlienka však nemá brehov  
[9, с. 67].

#### Срезневському

На узбережжі синього Дунаю  
не раз ми про слов'янство розмовляли,  
рука в руці, твою країну рідну,  
дніпрові сині хвилі споминали.

Ти скоро, брате, хвилі ті побачиш,  
по берегах тих будеш походжати,  
й хоч від Дніпра далеко до Дунаю,  
мисль про слов'янство буде нас єднати  
[8, с. 44].

Тож про Л. Штура в нашій стороні знали, його творчістю, місіонерською діяльністю, спрямованою на розвиток рідної літератури, щиро захоплювалися. Так, невідомий закарпатський автор «Очерка словацкой литературы» пише: «Вторым выдающимся словацким писателем (після Я. Голлого – Т.Л.) является Штуръ, сей, пламенной души, настоящей славянской писатель. Онъ можетъ считатися создателемъ настоящего словацкаго письменнаго языка, для котораго избралъ говоръ Туровскаго, Зовльомскаго, Оравы и Липтянскаго комитатов. – Къ его школахъ присоединились: Гаттала и Радлинскій, изъ ней вышли прежде всего Сладковичъ...» [7, № 2, с. 16]. Високо оцінює подвижницьку працю Л. Штура і В. Доманицький: «Велика заслуга Штура та, що він почав писати народним складом – складом народніх пісень. Він доводив, що життя народне до ладу в літературі може виявитись тільки тоді, коли писати тією мовою, якою говорить сам народ, бо тоді й думка, і серце народне одбиваються в писаннях, як у зеркалі» [3, с. 7].

На особливу увагу заслуговує постать Людовіта Штура в контексті переспівів та перекладів Павла Грабовського. Словацький поет відомий в Україні передусім як дослідник народної творчості слов'ян (у 1855 р. у львівській «Семейной библиотеке» навіть надруковано його працю «О народных песнях и повестях племен славянских»), тоді як його поетичній спадщині увага практично не приділялася. Переклад Павла Грабовського – перший і на майбутнє півстоліття єдиний український переклад з доробку Штура.

Подаємо текст оригіналу і перекладу:

#### Pastierova pieseň

Ked' sa nad bučinou  
zažnú prve zore,  
pasdtier ovce ženie  
na pastviny hore.  
Ked' sa lúče slnka  
dotknú kvapiek rosy,  
už na hole z hory  
kráča pastier bosý.

Hole moje holé,  
vy ste svety moje!  
Ráno svit ma víta,  
večer stiera znoje.

Na poludnie pravé  
jasné slnce páli,  
tícho po dedinách,  
tícho v svetlej diali.

Ked' deň dokonáva,  
ked' už súmrak tu je,  
do fujary zvučnej  
clivé srdce duje.

Už sa zvečerieva,  
počut' oviec zvonce:  
idú za pastierom,  
tak ako to on chce!  
Krátke letné noci  
presnívané kdesi,  
ráno po valašsky  
k holiám hvizdneme si  
[9, с. 20]

#### У горах

Глянув ранок білий,  
Блимнув промінь дня,  
Вже вівчар отару  
В гори виганя.  
Обігріло сонце,  
Стало припікати,  
У долину вівці  
До води біжать.

– Гори мої любі,  
Ниви золоті!  
Ви – моє єдине  
Щастячко в житті.

Спека – крий нас боже:  
Всюди по траві  
Задрімали вівці,  
Наче неживі.

І вівчар під грушу  
Тягне в холодок...  
Тихо; вечір сходить;  
Десь заграв рожок!  
Вівці мої милі,  
Нумо до двора;  
Час іти додому,  
Віддихнуть пора!  
[2, с. 180]

Попри те що на один катрен в українському тексті менше, ніж в оригіналі, загалом тут добре передано дух Штурового вірша.

У цьому ж контексті варто згадати українську інтерпретацію уривку зі Штурового вірша, виконаного, очевидно, В. Доманицьким і вміщеного в його студії «Словаки. Про їх життя та національне відродження». Уривок починається словами «Минають літа за літами, а люд словацький міцно спить...» [3, с. 6] і віддалено нагадує поезію Л. Штура «Неволя»: *Sused na bránu trieska – dom sa trasie, ale Slovensko spí–je dlhý jeho sen...* [9, с. 12]. А ще, як переконують Й. Шелепець та Л. Бабота, окремі строфи циклу Штурових «Думок вечірніх II» у своїй поемі «Став бідного селянина» творчо адаптував О. Павлович [1, с. 133–134].

Із сучасних дослідників чи не найбільш докладно проаналізував діяльність Л. Штура на ниві словацько-українських історико-культурних взаємин академік НАН України Микола Неврлий [6]. Він розпочинає свою студію зі згадки про працю Д. Чижевського «Штурова філософія життя» (Братислава, 1941) та висловлює жаль, що через несприятливі умови емігрантського побуту українському вченому так і не вдалося реалізувати щирий задум – написати масштабну працю «Штур і Україна». Тому розвідка М. Неврлого є своєрідною спробою здійснити мрію Д. Чижевського й глибоко аналітично та об'єктивно критично осмислити чин Л. Штура в контексті словацько-українських взаємин. Опрацювавши низку тогочасних джерел і матеріалів, братиславський дослідник дійшов висновку, що відомості Л. Штура про Україну та її культуру були загалом на рівні тогочасних знань про неї у всій Європі XIX ст. і мали характер доби слов'янського відродження. «Якоюсь мірою словацький лідер знав і про Запоріжжя і Козацько-Гетьманську Україну XVI–XVII ст., згадуючи у своїх працях Байду Вишневецького, Морозенка, Хмельницького і Мазепу, патріотизм якого він високо оцінював. Різні відомості про Україну він, очевидно, черпав не лишень з українських дум (...), але – думається – й із «домашніх» джерел, насамперед з відомого подорожнього щоденника Д. Крмана «Itinerarium» (1708–1709), у якому гетьман Мазепа виступає як «козацький геній», – пише М. Неврлий. – Не була його вина, що він не міг довідатися правду про таємне слов'янофільське Кирило-Мефодіївське братство, що значно збагатила б його знання про Україну (...). Те, що Штур став би тоді на боці України, сумніватися не треба: словацький лідер був людиною чесною, допитливою і критичною» [6, с. 41].

Підтвердженням цих слів є й поетична спадщина Л. Штура. Його «Думи вечірні» суголосі з ліричними філософськими медитаціями Т. Шевченка, а поезія «Розставання», у якій автор відрікається від особистого (приватного) життя, кладучи його на вівтар служінню рідному народові, є своєрідною програмою для майбутніх, вільних поколінь словаків. Відрадно, що саме ці вірші було відібрано для перекладу до «Антології словацької поезії» (К., 1964). Їх творчо інтерпретували такі визначні українські перекладачі, як М. Рильський («Розставання»), Б. Тен («Думи вечірні», а також уже наведена вище поезія «Срезневському»), та М. Нагнибіда («На верховинах»).

Щодо поезії «Розставання», то тут доречно було б згадати про таємне сходження на вершину замку Девин 24 квітня 1936 року, де Л. Штур зі своїми побратимами зобов'язався вести усамітнений, безшлюбний спосіб життя, присвятивши себе винятково служінню рідному народові, нації, свідомо зрікшись земних благ і принад. Звичайно, що не всі Штурові товариші дотримали слово: молодечий запал багато в кого згодом згас, юнацький максималізм розбився об зашкарублі брили сумної реальності. Але Л. Штур, попри те що в його житті зустрічалися яскраві й непересічні жінки, яких неабияк вабила харизма митця й політика, клятву не порушив, залишивши натомість наступникам багату епістолярну спадщину та щемливі ліричні строфи. Серед них на особливу увагу заслуговує саме поезія «Розставання» (1841), у якій Л. Штур прощається зі своєю коханою Марією Поспішиловою. Хоча до поетичного жанру митець вдавався порівняно рідко, це ліричне одкровення є не тільки ознакою справжнього таланту, але й свідченням аскетичного підпорядкування емоцій та почуттів ліричного суб'єкта прагматичному раціо. Інспірована поезія конкретною життєвою ситуацією, коли Л. Штур був змушений озвучити свою позицію коханій, яка чекала на відповідь: шлюб або чин. Вірш не містить навіть натяку на якісь внутрішні коливання митця, адже вибір ним насправді зроблено давним-давно: найсильніші почуття відступають на задній план, коли попереду – виконання високої, надосібної місії – служіння рідному народові до останку, до межі, до смерті.

Цікаво, що поезія написана чеською мовою («*Rozžehnáni*») і містить ще елементи класицистичної поетики з чіткою строфічною будовою (складається з чотирьох канонічних секстин), а з іншого боку – нагадує фольклорну силабічну строфу з частими повторами та традиційними зворотами, тавтологіями тощо.

Патетичні слова і вирази з класицистичного словникового лексикону (*jinoch, jun, symbol Tatry, matka Tatra* та ін.) чергуються з використанням фольклорної лексики. Поет у патетичному звертанні просить кохану, аби якнайшвидше за нього забула:

...*Zapomeň, Drahá, zapomeň jinocha...*

Це прохання продиктоване прагненням виконати замолоду даний заповіт – працювати задля піднесення словацького народу, який у той час перебував у дуже непростій ситуації. Навіть поезія написана чеською мовою тому, що на той час ще не відбулася славнозвісна кодифікація словацької літературної мови, до якої, як відомо, спричинився саме Л. Штур. Все, що переживав і терпів тоді словацький народ, лунами озивалося в душі його вірного сина, який не відокремлював долю народу від власної планиди: *zapomeň jinocha, /nade nímž mraky se bouřlivé shání*. Рішення ліричного суб'єкта доведено до абсолюту, до духовного крещендо: немає вищої мети, аніж праця на благо народу, через що й змушений згасити вогонь гарячих любовних почуттів: *on na vše světa zapomene slasti, / jenom nikdy, jen nikdy o své vlasti!* Саме тому й питає кохану: *Co by ti bylo z jinocha smutného?*, який у житті *jen někdy kradmo na drahé vzpomene*. Вірш насправді є не просто сповіддю перед Марією Поспішиловою, а своєрідною декларацією програми, життєвого кредо самого Л. Штура.

### Rozlúčenie

Zabudni, drahá, zabudni mládenca,  
nad ktorým mračná zatienili nebo;  
zabudni, drahá, zabudni na chlapca;  
ktorý sa bôľne navždy lúči s tebou;  
radšej sa zriekne všetkých svetských slastí,  
nikdy však, nikdy, nikdy svojej vlasti.

Zabudni, drahá, na druha zabudni,  
ktorého matka chovala pod lipou,  
ktorého spevmi dojčila noci, dni,  
aby tým tuhšie k rodine prilipol.  
Láska sa stráca; rodina je v strsti –  
neváha pre ňu zrieť sa všetkých slastí.

Keby si, drahá, videla mračná,  
čo vôkol Tatry hrozivo sa valia,  
zastrela by sa aj tvoja tvár krásna!  
Náš pohľad je však pevný ani skala.  
Nech hromy bijú; Tatra je naša mať,  
my pri nej v búrkach budeme verne stát'!

Щирою віддякою за громадянську мужність митця став блискучий переклад його вірша словацькою, виконаний відомим літератором, дослідником творчості Л. Штура, поетом і перекладачем Войтехом Кондротом. Неабияк пощастило поезії й із українським інтерпретатором, ім'я якого не потребує уточнень і коментарів, – Максимом Рильським. Поет і перекладач, теоретик засад художнього перекладу зовсім не випадково взявся за відтворення Штурової поезії. Ранній Максим Рильський – один із п'ятірного грона українських неокласиків, якому дивом судилося вижити у міжвоєнній сталінській круговерті. Секстина – одна з улюблених форм неокласика. Саме нею митець свого часу написав нині вже хрестоматійний вірш про рідну мову «Не бійтесь заглядати у словник...». Крім того, М. Рильський любив розлушувати міцні горішки, адже поезія Л. Штура є таким собі перехідником від класицизму до романтизму, і весь лексико-семантичний та формотворчий інвентар цих літературних напрямів українському перекладачеві вдалося сумлінно, бездоганно відтворити.

Простежмо, з яким відчуттям такту, з якою повагою до тексту Войтех Кондрот словацькою, а Максим Рильський українською перекладають поезію «Розставання», передаючи зміст і форму у повній гармонії, а головне – зберігаючи дух першоджерела:

### Розставання

Забудь, кохана, забудь про того,  
кого вкриває зловісна мля,  
забудь, кохана, про молодого,  
з яким ти муки лише знайшла.  
Земну забуде він насолоду,  
але вітчизну – ніколи, зроду!

Забудь, кохана, про юнака ти,  
що в тіні липи почав свій шлях.  
Любить вітчизну навчала мати  
його з колиски в своїх піснях.  
Коли вітчизна в огні конає –  
усі розкоші він занедбає.

Коли б ти хмари страшні уздріла,  
що криють Татру тяжким плащем, –  
і ти б, напевне, здригнулась, мила...  
А ми ж ту бурю на бій зовем!  
Хай грім лунає, шумлять обвали –  
за край свій рідний ми мужньо встали

Tatra sa halí, mládenec sa rmúti.  
 Čo by si mala z mládenca smutného,  
 ktorého osud je už rozhodnutý;  
 víchrice, búrky čakajú na neho;  
 on v hromoch, bleskoch zabudne na svet zlý,  
 len občas kradmo na drahých pomyslí  
 [9, с. 62].

Палає Татра, юнак сумує.  
 Відкіль той смуток? Скажу тобі:  
 прожити доля йому віщує  
 весь вік у бурях, у боротьбі.  
 У вир нестримний він поринає  
 і милу часом лише згадає  
 [8, с. 43–44].

Можна лише жалкувати з приводу того, що, на відміну від доробку романтиків А. Сладковича, Я. Ботта, Я. Краля та С. Халупки, окреме книжкове видання поезій Людовіта Штура в українських перекладах так і не узріло світ. Творча адаптація «Думок вечірніх» О. Павловича у поемі «Став бідного селянина», переспів поезії «Вівчарева пісня», виконаний Павлом

Грабовським («У горах»), інтерпретація уривку з вірша «Неволя», виконаного, очевидно, В. Доманицьким, а також фахові, мистецьки довершені переклади авторства М. Рильського, Б. Тена та М. Нагнибіди – це лише крапля в морі з поетичної спадщини Л. Штура, яка давно чекає на вдумливого українського дослідника та перекладача.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бабота Л. Примітки до вивчення словацько-українських літературних контактів у ХІХ ст. / Любиця Бабота // *Studia Slovaskistica*. 2. Перспективи розвитку словакістики в Україні / упор. С. Медвідь-Пахомова. – Ужгород, 2003. – С. 131–138.
2. Грабовський П. Зібрання творів у трьох томах. Том другий / Павло Грабовський ; [ред. О.І. Білецький, О.І. Кисельов, Л.М. Новиченко]. – К. : Вид-во Академії наук УРСР, 1959. – 624 с.
3. Доманицький В. Словаки. Про їх життя та національне відродження / Василь Доманицький // *Рада*. – 1908. – № 276. – Річник третій. – 16 грудня. – 8 с.
4. Ліхтей Т. Слов'янська планида: Словацька поезія ХІХ–ХХ століть у дискурсі українсько-словацьких літературних взаємин: моногр. / Тетяна Ліхтей. – Ужгород: «Ліра», 2010. – 304 с.
5. Мольнар М. Зустрічі культур: З чехословацько-українських взаємовідносин / Михайло Мольнар ; [передм. Ф. Гондор; відп. ред. Л. Мольнар]. – Словацьке педагогічне видавництво в Братиславі, відділ української літератури в Пряшеві, 1980. – 544 с. – (Статті, матеріали й дослідження до історії чехословацько-українських взаємовідносин, VI).
6. Неврлий М. Штур і Україна / Микола Неврлий // *Дукля*. – 2005. – № 5. – С. 32–42.
7. Очеркъ словацкой литературы // *Листокъ*. – 1892. – № 1–4.
8. Словацька поезія: антологія / [ред. Г. Кочур, Л. Первомайський, М. Рильський; вст. ст. М. Пішут; прим. Г. Коновалов]. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1964. – 416 с.
9. Štúr L'. Stratený syn Slovenska / L'udovít Štúr ; [zost., predslov, doslov V. Kondrót]. – Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1982. – 160 s.

## РОЗДІЛ 3

### ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2-1.09 І. Франко:159.964.26  
ББК Ш 5 (4 Укр)я 73+Ш5(5Кит)я73+Ш107

#### «ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ» ІВАНА ФРАНКА – «ПАВУК» СЮЙ ДІ-ШАНЯ (《綴網勞蛛》許地山): АНТРОПОЛОГІЯ ЛЮБОВІ Й НЕНАВИСТІ

#### «CROSS-PATHS» BY IVAN FRANKO – «SPIDER» BY XU DISHAN (《綴網勞蛛》許地山): LOVE AND HATE ANTHROPOLOGY

**Ван Сяююй**  
*аспірант*

Статтю присвячено психоаналітичній типізації творів «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня крізь призму антропології любові та ненависті. У дослідженні порушуються проблеми символізації архетипів, а також міфологічні образи діалектичного мислення у вимірі антитези добра і зла. Авторка розглядає значення і сенс образів-символів «Перехресних стежок» І. Франка у зв'язку із філософськими концепціями конфуціанства та даосизму, а оповідання «Павук» Сюй Ді-шаня – із християнським світоглядом, аргументуючи цей «парадоксальний» культурологічний феномен тим, що «колективне неусвідомлене» за К.-Г. Юнгом ідентичне у всіх людей і народів.

**Ключові слова:** колективне неусвідомлене, архетипи, об'єкти і форми любові, невротичний тип характеру, образи-символи, сюжет, герой, текст.

Статья посвящена психоаналитической типизации произведений «Пути-дороги» И. Франко и «Паук» Сюй Ди-шаня через призму антропологии любви и ненависти. В исследовании поднимаются проблемы символизации архетипов, а также мифологические образы диалектического мышления в измерении антитезы добра и зла. Автор рассматривает значение и смысл образов символов «Пути-троп» И. Франко в связи с философскими концепциями конфуцианства и даосизма, а рассказ «Паук» Сюй Ди Шаня с христианским мировоззрением, аргументируя этот «парадоксальный» культурологический феномен тем, что «коллективное неосознанное» по К.-Г. Юнгу идентичное у всех людей и народов.

**Ключевые слова:** коллективное бессознательное, архетипы, объекты и формы любви, невротический тип характера, образы-символы, сюжет, герой, текст.

The paper performs the psychoanalytic categorization of Ivan Franko's «Cross-Paths» and Xu Dishan's «Spider» through the lens of love and hate anthropology. The research study shares the opinion about archetypal symbols and considers images of dialectical theological thinking by the contraposition of good and evil. The author looks into the sense and meaning of symbols and images in Franko's «Cross Paths» as related to the philosophical concepts of Confucianism and Taoism making comparisons with Xu Dishan's «Spider» analyzed according to the Christian worldview. She argues that this «bizarre» cultural phenomenon can be explained if looking at Carl Jung's «collective unconscious» as identical for all people and nations.

**Key words:** collective unconscious, archetypes, love objects and forms, neurotic type, symbols and images, plot, protagonist, text.

**Постановка проблеми.** Типологічна характеристика творів літератури народів Заходу і Сходу передбачає момент відбору, який ґрунтується передусім на спільних і відмінних особливостях способу відображення художньої дійсності. До вашої уваги – прозові шедеври українського і китайського письменників: «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня (《綴網勞蛛》許地山).

Подібний компаративістичний метод у сучасному науковому дискурсі викликає чимало

проблем і запитань, що є наслідком «наріжного каменю» літературної антропології як дослідження діалектичної єдності різнорідних культурних, тілесних і психологічних вимірів «художнього буття» героя. Чимало істориків літератури задаються питанням: «А навіщо взагалі порівнювати, коли спосіб моделювання і сприйняття «художньої дійсності настільки різні між собою?!»

З цього приводу слухні міркування І. Шайтанова: «Що ж стосується питання

«навіщо порівнювати?»), то намагання відповідати має негативний характер: відповіді бути не може, оскільки «в теорії літератури порівняльний метод присутній апіорі...» [Шайтанов 2011: 16]. Зрештою, проблема закорінена не в ефективності чи неефективності того чи іншого методу, а в рівні наукового мислення дослідника. Якщо він доцільно застосовуватиме генологічний чи порівняльно-історичний методи, але оперуватиме лише «голими» фактами, то ми не пізнаємо наукової суті речей.

Наприклад, чи дають якісь літературознавчі дивіденди ті факти, коли дізнаємося, що «Перехресні стежки» І. Франка написано в 1900 році українським письменником і за жанром є повістю чи романом, а «Павук» Сюй Ді-шаня – оповіданням, створеним китайським письменником у 1922 році? Чи завжди епоха, ментальність, національна поетика, культура, в яких створювалися художні твори є вирішальними чинниками у відборі типологічної характеристики текстів?!

Відповідь на запитання, наукову проблему та її значення спробуємо дати у викладі основного матеріалу нашого дослідження. Адже психоаналітична типізація творів «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня крізь призму антропології любові й ненависті дає змогу побачити художню прозу українського і китайського письменників в умовах більш загальних і важливих закономірностей літературознавства.

**Виклад основного матеріалу.** Вся увага антропології любові й ненависті у творах «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня зосереджувалася на змалюванні незвичного «факту», в якому *реальне* й *уявне* нерозривно переплітаються між собою.

На думку американського психоаналітика Е. Фромма, є два основні шляхи пізнати таємниці власного «Я»: конструктивний, що проявляється в *любві*, і деструктивний – у *ненависті*. Літературний твір як результат метаморфоз цих феноменів людини – єдиний в своєму роді, що дає емоційне та інтелектуальне враження їх художнього синтезу й аналізу.

Щоправда, типізація та індивідуалізація зображуваних характерів у творах «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня передбачає момент відбору, що об'єктивно пов'язаний із світоглядно-релігійною проблемою схожості та відмінності між народами Сходу і Заходу – їхнього дуалістичного й моністичного розуміння добра і зла.

Е. Фромм витлумачував у термінах фундаментальну відмінність цих релігійних установок

так: «За часів Арістотеля західний світ слідує логічному принципу його філософії. Ця логіка ґрунтується на законі тотожності, який стверджує, що А дорівнює А; законі протиріччя (А не є не-А) і законі виключеного третього (можливе тільки А і не-А, третього не дано – лат. *tertium non datur*)... Арістотелівській логіці протилежна так звана парадоксальна логіка; у ній вважається, що А і не-А не виключають один одного як предикати Х. Парадоксальна логіка домінувала в китайському й індійському мисленні, у філософії Геракліта, а згодом, під прибраним іменем діалектики, стала філософією Гегеля і Маркса. Основний принцип парадоксальної логіки чітко висловлений у Лао-цзи: «Велика пряма здається непрямою» [Фромм 1992: 148].

Парадоксальна логіка, в основі якої лежить принцип полярності, стверджує, що людина може одночасно любити і ненавидіти, тому «любів» і «ненависть» є різними аспектами однієї і тієї ж системи [див: 季广茂 : 2013], а звична – запевняє, що «любів» і «ненависть» є діаметрально протилежними, абсолютно різними і непримиренними станами душі, тому вони не мають нічого спільного між собою.

З цього приводу видатний ірландський прозаїк-сатирик Дж. Свіфт влучно сказав: «Ми достатньо релігійні, щоб ненавидіти один одного, але недостатньо релігійні, щоб любити один одного».

Показово, наприклад, те, що метаморфози любові й ненависті у психоаналітичному просторі художніх текстів І. Франка і Лао Ше здійснюються за двома логіками мислення, незалежно від приналежності митців до Східної чи Західної культур і релігій.

Таким чином, можна з більшою чи меншою мірою доказовості говорити про те, що близькість психіки та світогляду між героями творів українського та китайського авторів нерозривно пов'язані з вузлами «колективного неусвідомленого». За К.-Г. Юнгом ця універсальна психічна інстанція розвивається не індивідуально, а передається за спадковістю. Вона складається із одвічних образів, архетипів, які характерні для кожного народу в усі часи та у будь-яку епоху, так би мовити, стосується людства загалом. «Іншими словами, – як запевняє К.-Г. Юнг, – колективне неусвідомлене ідентичне у всіх людей і тому створює загальну основу душевного життя кожного, будучи за природою надособистісним» [Юнг 2001: 265].

І справді, взяти хоча би для типологічної характеристики твори «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня, у яких метафори «роздо-

ріжжя» і «павутини» як різних доль героїв є реалізацією архетипу Самості – Вселенського Ткача, що з'єднує людину з її Творцем. Його міфічний образ присутній у багатьох давніх релігіях.

Так, у даоському світогляді стародавніх китайців зміни енергій «Інь» і «Ян» уподібнюються рухові космічного ткацького верстата, який в'яже долі усіх людей. В Україні згідно з народними повір'ями шанобливо ставляться до павуків. Адже існує легенда, що саме ця істота допомогла врятуватися Діві Марії й маленькому Ісусові, коли ті, переслідувані воїнами царя Ірода, сховалися в печері. Павук скрізь навкруги швидко розкидав своє павутиння і відвернув пильну увагу противників.

У романі «Перехресні стежки» І. Франка архетип «життєвого шляху», що біжить в різні боки, І. Денисюк інтерпретує як «символ вибору правильної дороги людиною, яка опинилася на розпутьті» [Денисюк 2005: 161]. Далі літературознавець проводить фольклорні паралелі: «У народній творчості перехрестя доріг («крижові дороги») оповиті серпанком таємничості як непевного місця. Саме тут, за повір'ями, можна записати душу чортові, і як обереги від нечистої сили ставилися там, де сходяться й розходяться дороги, хрести. У Біблії на таких розпутьтях заманювали подорожників блудниці. Розстайні стежки-дороги навівали на людину філософські роздуми» [Денисюк 2005: 160–161].

Певні міркування наштовхують на думку, що Франковий архетип «життєвого роздоріжжя» людини є близьким до розуміння Дао (道, букв. – шлях). Розкриваючи семантику цього ієрогліфа, варто зазначити, що в ньому міститься не сама думка, а її віддзеркалення, в якому присутні три складові частини: 眼 око (бачити); 頭 голова (розуміти); 路 дорога (йти). Це дає змогу усвідомити Дао (道) як духовне прозріння, вічне знання і розумну дію [див.: 张浩 2010].

У «Перехресних стежках» І. Франка з цього приводу є цікавий епізод, коли адвокат і суспільний діяч за справедливість громадської правди Євген Рафалович зустрів випадково на своєму шляху заблукалого чоловіка із сусіднього села, і у нього виникли дивні асоціації: «Чи ж се не символ усього нашого народу? Змучений важкою долею, він блукає, не можучи втратити на свій шлях, і стоїть, мов отсей заблуканий селянин, серед шляху між минулим і будучим, між широким, свобідним розвоєм і нещасним нидінням, і не знає куди йому йти, не має сили ані надії до цілі. «Хто то вкаже тобі дорогу, хто підведе тебе, мій бідний народе?» – зітхнув Євгеній» [Франко 1979: 322].

Відповідь на запитання героя І. Франка залишає відкритим, що червоною ниткою крові і поту проходить крізь усю його творчість. З погляду глибинної психології це не суспільний обов'язок індивіда перед своїм народом, не психічна інстанція караючого Над-Я, а значно більше... Це те, що перебуває у безпосередній близькості із внутрішнім сумлінням і любов'ю людини, сенсом її життя. Такий «апофеоз індивідуальності» (К.-Г. Юнг) героя в аналітичній психології прийнято називати Самістю.

Узагалі-то автор «Перехресних стежок», задумуючись над історичним шляхом і майбутньою долею рідного народу, у кінцевому результаті волів не соціологізувати людину, а одухотворити. Відповідні думки і пошуки Франкових героїв мають художні паралелі і в оповіданні «Павук» Сюй Ді-шаня. Там у розмові з панею Ші молода і розумна жінка Шан-цзе дає їй філософську відповідь стосовно свого байдужого ставлення до майбутнього: «Ви, мабуть, забули стародавній вислів: «Не турбуйся про завтрашній день, адже не відаєш, що буде з тобою сьогодні». Ми прийшли із праху невідомості, живем у прасі невідомості і підємо в прах невідомості... Наш шлях затягнений хмарами, оповитий туманом, кому страшно, нехай стоїть на місці. Але хто ризикнув податися в довгу подорож, повинен здолати труднощі та відчай і сміло йти вперед. Йди, не думаючи про майбутнє!» [Сюй Ди-шань 1974: 1].

Так «павутини долі» й «перехресні стежки» життя героїв українського і китайського письменників сходилися на духовному небосхилі Дао (道) – шляху Самості. «Хто то вкаже тобі дорогу...?», – запитує себе Євген Рафалович. «Йди, не думаючи про майбутнє!», – говорить Шан-цзе.

Взагалі не думати про віддалене минуле і не забігати в далеке майбутнє, а сконцентрувати увагу на тому, що відбувається «зараз» у цьому місці і в цей час, радить китайська героїня. Такий стан свідомості індивіда нагадує психоаналітичну ситуацію «тут-і-тепер», що є одним з основних принципів гештальттерапії (Ф. Перлз) і загалом роботи на тренінгу, який допомагає людям із болісними, хворобливими спогадами і надмірною мрійливістю повернутися у реальний світ і подолати власні душевні проблеми.

Промовисті штрихи до розуміння психологічного портрета головного персонажа «Перехресних стежок» містяться в літературознавчих студіях М. Мочульського, який зауважував: «Герой цієї повісті має подвійне обличчя – Франкове і Франкового приятеля, пок. Д-ра Євгена Олесницького, прегарного промовця, визначного



адвоката й відомого громадського діяча. Коли малює громадську діяльність героя, – виступає на сцену д-р Рафалович Олесницький, коли ж малює переживання героя, бачимо на сцені автора «Зів'ялого листя» [Мочульський 2004: 41–42].

Отже, із психобіографічного аналізу твору Франка видно, що зображення архетипу «життєвого роздоріжжя» людини є виявом і динамікою її інтимних почуттів, що ламає усе на своєму соціальному шляху просвітництва та справедливості. Саме «любов» і «ненависть» героїв стають вирішальними рушійними силами образів-архетипів «перехресних стежок» і «павутини долі».

Що природніше – «любити» чи «ненавидіти»? Що дорожче – «любов» чи «ненависть»? Що важче – «любити» чи «ненавидіти»? Які наслідки від «любові», а які – від «ненависті»?

Такі екзистенційні питання постають у психоаналітичному просторі творів «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня, де головну роль відіграє передусім образ жінки.

Українську і китайську героїнь об'єднує спільна проблема, яку можна сформулювати гострим сарказмом Оскара Уальда: «Щастя одружених залежить від тих партнерів, із якими вони не одружилися». Як Регіна («Перехресні стежки» І. Франка) так і Шан-цзе («Павук» Сюй Ді-шаня) вийшли заміж за нелюба – проти своєї волі. Обидві жінки з дитинства не зазнали материнської та батьківської любові. Їхня доля – терпляче зносити усі знущання чоловіка.

*«Відверто говорячи, я ніколи не могла відрізнити справжню любов від фальшивої, тому що сама жодного разу не любила. Шлюб – річ пуста і з любов'ю не має нічого спільного. Любов знаходиться у сфері духовній»* [Сюй Ди-шань 1974: 2], – зізнавалася Шан-цзе господині Ші. Також була обділена в житті теплом і ласкою Регіна, звертаючись до коханого Рафаловича: *«Я так відвикла від подарунків життя, що рука не простягається приймати їх. (...) А моя душа, облита кровавими слізьми, мов Магдалина, припала до твоїх ніг, і цілувала їх, і кричала нечутно: «Не вір устам! Не вір лицю! Не німій, не стій так недвижно! Зупини мене силою! Рятуй мене передо мною самою...»* [Франко 1979: 407]. Утім, коли Рафалович запропонував Регіні розірвати нестерпні садо-мазохістські пута з її чоловіком Стальським, то почув несподівану відмову. Адже, на думку «фатальної жінки», це була б подвійна крадіжка: її – від чоловіка, його – від благочинних громадських справ, яких так потребує знедолений простий люд.

Ці міркування дають змогу збагнути проблему ілюзії «великої любові» Регіни, в якій ще з

дитинства в підсвідомості глибоко закоренилася заборона, «табу» на все те, що може зробити її щасливою.

*«Не вір устам! Рятуй мене передо мною самою...»*, – криком кричить інфантильний жіночий розпач. Так невротична пожадлива потреба в партнерській любові і водночас сильне почуття провини перед Імаго породжують у героїні страх «відторгнення» – тим, що її сердечні почуття можуть бути відкинутими. Регіна міцно тримається за цей райдужний самообман, оскільки він виконує важливу функцію оправдання її власних претензій на любов у вимірних стосунках. Чому в «Перехресних стежках» І. Франка героїні так важко по-справжньому любити?! Чому вона не здатна бути щасливою?!

Відповіді на поставленні запитання можна дати, збагнувши певні психоаналітичні міркування неофройдистки К. Горні, котра слушно зауважила: «Загалом невротик до цього (до любові. – В.С.) неспроможний через тривогу і явно скриту ворожість, що виникає в нього у дитинстві як наслідок поганого ставлення до нього самого. У процесі розвитку ця ворожість значно прогресує. Однак через страх перед нею він знову і знову її витісняє. У кінцевому результаті, або через страх, або через ворожість, він стає нездатним відмовитися від себе, тобто підпорядкуватися» [Хорні 2002: 163].

Отже, як бачимо, саме «ворожість» і «страх» витісняють «любов» на несвідомі маргінеси невротичного розвитку людини. Інколи вони можуть переростати в «ненависть», як це сталося з Регіною, яка не витримавши знущання чоловіка, знестями вбиває його п'яного і сплячого.

На відміну від Регіни («Перехресні стежки» І. Франка) Шан-цзе («Павук» Сюй Ді-шаня) спромоглася простити свого чоловіка, виявити до кривдника смиренність. Вона навіть плакала почуття сердечної прихильності до невідомого злодія, коли той, перелізаючи огорожу в її саду, невдало приземлився, зламав собі ногу і сильно розбив голову.

Жінка, подолавши страх, змилоствилася над нещасним. Вона звеліла привести його в будинок і надати допомогу. На обурення слуг Шан-цзи відповіла: *«Злодій більш, ніж хто-небудь, потребує жалості. (...) Невже можна не допомогти раненому? Недаром говорять: «Врятуй нужденного, помози страдаючому». Ці слова ми згадуємо в найтяжчі хвилини життя. Може, саме ця людина і є нужденною та страдаючою. Як її не пожаліти!»* [Сюй Ди-шань 1974: 2]

Е. Фромм, розглядаючи різні об'єкти і форми любові людини («братську», «материнську», «еротичну», «любов до себе (selflove)», «любов до Бога» та ін.), слушно зауважив: «І лише в любові до тих, хто не служить жодній взаємовигідній меті, любов починає розкриватися. Неспроста головний об'єкт людської любові у Старому Заповіті – бідняк, чужинець, вдова і сирота, а відтак, національний ворог – єгиптянин і едоміт. Співчуваючи немічному, людина розвиває в собі любов до брата; і в любові до самої себе вона теж любить того, хто потребує допомоги, любить беззахисну, крихітну істоту» [Фромм 1992: 135].

Так вчинила і героїня із оповідання «Павук» Сюй Ді-шаня. Щоправда, ревнивий чоловік Ке-ван, побачивши її у себе вдома із стороннім мужчиною, навіть не хотів ні в чому розбиратися, а звинуватив жінку у подружній зраді. У розпалі гніву Ке-ван поранив дружину ножом у груди і зі страху усвідомлення страшної провини втік. Згодом, коли з'ясувалося, що із Шан-цзе усе гаразд, він посприям відлученню її від церковної спільноти як перелюбниці. Дружина, нічого не кажучи, їде від нього геть і продовжує далі жити благочестивим християнським життям.

Згодом, через три роки, усе налагодилося. Чоловіка повернув на істинний шлях пастор. Ке-ван пише до Шан-цзе в листі, що любов до неї наштовхнула його на негідні вчинки, і тепер він воліє «вигнати із свого серця зло і ненависть» [Сюй Ди-шань 1974: 4], тому повинен усамітнитися на острові Пенанг і вести благочестиве життя. Ке-ван переписує в нотаріуса усі свої маєтки на Шан-цзе і сподівається, що вона і їхня маленька донька Пей-хе дочекаються його – уже як іншу людину.

Образ злодія в оповіданні «Павук» Сюй Ді-шаня – це своєрідний іспит любові, випробування людини Богом. І якщо вона пройде його, то її чекає неймовірна благодать Любові.

Твір закінчується словами малої дівчинки Пей-хе, яка, побачивши в саду розірвану павутину на рожевому кущі, задумано сказала: «Я наче павук, який плете свою долю-павутину. Павук ковтає комах отруйних і нешкідливих. (...) Але вмить вранці він бачить, що павутина розірвана, і павук ховається, а потім знову з'являється і починає латати павутину. Але навіть розірвана павутина знову виблискує на сонці, а росинки-перли надають їй особливої привабливості. Так і людина. Вона старанно плете свою долю-павутину, не відаючи, в яку мить вона знову виявиться розірваною» [Сюй Ди-шань 1974: 4].

Незважаючи на різноманітність Західної і Східної культур і релігій, треба також визнати,

що І. Франко у своєму творі іде за конфуціанським етичним принципом розуміння добра і зла, а Сюй Ді-шань – за християнським. «Адже коли Конфуція спитали, чи правду говорять, що на зло потрібно відповідати добром, він відповів: «Якщо ти на зло відповіси добром, то чим ти будеш відповідати на добро? Ні, за добро платять добром, а за зло – по справедливості (善有善报, 恶有恶报)» [Конфуцианское «Четверокнижие» 2004: 213].

По справедливості вчинив із винуватою у злочині Регіною й автор «Перехресних стежок» – її зіштовхнув із моста відлюдкуватий сторож, божевільний епілептик Баран, що в минулому утопив свою дружину і був засуджений до смерті, але через хворобу попав під амністію. Його скоєний злочин щодо Регіни так і залишився нерозкритим, зрештою у нього є алібі – божевілля, а хуртовина «майже моментально замітала його сліди» [Франко 1979: 439].

Образ Барана у творі уособлює дух зла, який проникає в душі людей, в їхнє особисте і суспільне життя, кримінальне і цивільне судочинство. Його антипод – Рафалович, який заради загального добра жертвує особистим. Такі перегуки засвідчують парадоксальну логіку принципу полярності світосприйняття, де «добро» і «зло», «любов» і «ненависть» є різними сторонами одного і того ж самого вищого закону буття.

Це є свідченням того, що індивідуальні можливості людини обмежені, тому слушно зауважив А. Печарський, що «екзистенційний смисл Номо Атогенс не завжди вдавалося відтворити в християнському аспекті» [Печарський 2011: 254].

Узагалі-то обидва твори «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня подібні за єдністю психоаналітичного смислового ефекту, утверджуючи думку про те, що сенс нашого життя полягає в любові. Утім, на відміну від Сюй Ді-шаньового героя, Франковий перебував не в духовних (релігійних), а в соціальних лабіринтах залізної логіки життя, бажаючи допомогти усім знедоленим і бідним людям. «Хочу доложити всіх сил, щоб довести сей народ хоч троха до усвідомлення, привчити його користуватися його правами, боротися з його кривдниками, – з запалом мовив Євгеній.

– Ось куди тягне ваше серце! – з жалем мовила Регіна, а по хвилі додала: – Що ж, робіть! Як я жалую, що я не мужчина, що не можу допомогти вам своєю працею, своїм знанням...» [Франко 1979: 413–414].

Згодом Регіна дає Євгенові саквояжик із усіма своїми коштовностями для основного фонду народного віче. Узагалі-то образ-символ «мате-

ріального скарбу» на благо простого народу простежується у багатьох прозових творах Каменяра, що, на його думку, є своєрідним «компасом» праведного шляху інтелігента. Власне на таких Франкових «перехресних стежках» особистого і громадського втворює ідеал любові як нерозривна єдність суспільного та індивідуального.

З цього приводу слухними є слова однієї героїні із драматичного образка українського письменника «Послідній крейцар»: *«Ти гадаєш, що любов – то так, як гроші: той лишень повинен брати їх, хто заслужив? Ні-ні, любов – то сонце, що сідає на заслужених і незаслужених!»* [Франко 1979: 67].

Стосовно художньої об'єктивізації творів «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня у пізнанні певного феномена вагомим аргументом є міркування Ф.Б. Сімона про те, що «психоаналіз знаходиться не деінде, як у просторі інтимних комунікацій» [Кьонінг 2006: 8]. Коли здається, що любов і ненависть – «сіамські близнюки», це говорить не про єдність абсолютно різних і непримирених станів душі, а про те, що людині легко заплутатись у тенетах своїх пристрастей.

**Висновки.** Поетичний світ «Перехресних стежок» І. Франка і «Павука» Сюй Ді-шаня стали в

нашій літературознавчій рецепції художнім відкриттям психоаналітичної моделі мислення з погляду екзистенційної проблематики добра і зла. У дослідженні ми дійшли висновку, що, незважаючи на різноманітність Західної і Східної культур, зокрема української і китайської, І. Франко у своєму творі іде за конфуціанським етичним принципом розуміння добра і зла, а Сюй Ді-шань – за християнським. Хоча з погляду пріоритетів ментальності повинно бути з точністю до навпаки.

Такий парадокс логіки пов'язаний передусім із «колективним неусвідомленим», що, за К.-Г. Юнгом, не має ні простору, ні часу й ідентичне у всіх людей, народів і релігій. У цих концептуальних міркуваннях психоаналітика ми мали змогу переконатися на сюжетотворчих Франкових та Сюй Ді-шанівських прикладах міфічних образів, архетипів «життєвого шляху», що біжить у різні боки, та «павутини долі» людей, яких снує і розкидає Вселенський Ткач.

Так полярність смислових універсумів любові як «буття-для-себе» і «буття-для-іншого» в творах українського і китайського митців репрезентує перспективу подальших компаративістичних досліджень найрізноманітніших художніх текстів народів Заходу і Сходу в аспекті психоаналізу.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Денисюк І. «Усе мистецьке є символом» (Розшифровані й нерозшифровані символи у «Перехресних стежках» І. Франка) / Денисюк Іван. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2005. – Т. 2: Франкознавчі дослідження. – С. 151–162.
2. Конфуцианское «Четверокнижие» («С шу»). Пер. с кит. – М.: Вост. лит., 2004. – 431 с.
3. Кьонінг К. Між кушеткою і однобічним дзеркалом. Системна терапія для психоаналітиків – психоаналіз для системних терапевтів. Діалог / К. Кьонінг, Ф.Б. Сімон. – пер. з нім. – Ів. Франківськ: «Місто НВ», 2006. – 144 с.
4. Мочульський М. Іван Франко: Студії та спогади. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. – 139 с. – (Серія: «Франкознавчі студії». – Вип. 3).
5. Печарський А. Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя: монографія. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2011. – 466 с.
6. Сюй Ди-шань Паук / «Дождь». Рассказы китайских писателей 20–30-х годов ХХ ст. – Москва: Художественная литература, 1974. – 528 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litmir.club/bg/?b=116437>.
7. Франко І. Послідній крейцар / Іван Франко. Зібрання творів: У 50 т. – Київ: Наук. думка, 1979. – Т. 23. – С. 49–76.
8. Франко І. Перехресні стежки / Іван Франко. Зібрання творів: У 50 т. – Київ: Наук. думка, 1979. – Т. 20. – С. 173–459.
9. Фромм Э. Душа человека. – М.: Республика, 1992. – 430 с. – (Серія: Мыслители ХХ века).
10. Хорни К. Самоанализ. Психология женщины. Новые пути в психоанализе. – СПб.: Питер, 2002. – 480 с. – (Серія: «Мастера психологии»).
11. Шайтанов И. Зачем сравнивать? Компаративистика и / или поэтика // Проблемы современной компаративистики / Сост. Е. Луценко, И. Шайтанов. – М.: Изд во ж. Вопросы литературы, 2011. – С. 11–29.
12. Юнг К.Г. Аналитическая психология и психотерапия: Хрестоматия / Сост. В. Лейбин. – СПб.: Питер, 2001. – 512 с.
13. 季广茂. 灵魂的秘密:精神分析的社会史和文化史. – 金城: 金城出版社, 2013年. – 577页.
14. 张浩. 书写与重塑:20世纪中国女性文学的精神分析阐释. – 北京: 北京语言文化出版社, 2010年版. – 228页.

## РОЗДІЛ 4 ГЕРМАНСЬКІ МОВИ

УДК 82-97

### ЛІНГВОПРАГМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НІМЕЦЬКИХ ФАХОВИХ ТЕКСТІВ БОГОСЛОВ'Я (НА ОСНОВІ НІКЕЙСЬКО-КОНСТАНТИНОПОЛЬСЬКОГО СИМВОЛУ ВІРИ)

### LINGUOPRAGMATIC FEATURES OF THE GERMAN PROFESSIONAL TEXTS OF THEOLOGY (BASED ON THE NICENE-CONSTANTINOPLE SYMBOL OF FAITH)

**Вереш М.,**

*доцент кафедри німецької філології  
ДВНЗ «Ужгородський національний університет»*

**Синьо В.,**

*доцент кафедри німецької філології  
ДВНЗ «Ужгородський національний університет»*

Стаття присвячена висвітленню лінгвопрагматичних особливостей Нікейсько-Константинопольського Символу віри, який належить до молитовних текстів, однак містить елементи фахового тексту. Проводиться аналіз тексту за мовленнєвим актом. Визначаються когезія та когерентність та засоби їхнього вираження у досліджуваному тексті.

**Ключові слова:** дискурс, дискурс богослов'я, фаховий текст, молитва, мовленнєвий акт, когезія, когерентність.

Статья посвящена освещению лингвопрагматических особенностей Никео-Константинопольского Символа веры, который относится к молитвенным текстам, однако содержит элементы профессионального текста. Проводится анализ текста речевым актом. Определяются когезия и когерентность и средства их выражения в исследуемом тексте.

**Ключевые слова:** дискурс, дискурс богословия, профессиональный текст, молитва, речевой акт, когезия, когерентность.

The article deals with the analysis of the Nicene Constantinopolitan Creed that is a prayer, but belongs to the professional theological texts because of its elements. A text analysis of the speech acts is provided. Cohesion and coherence of the text have been observed.

**Key words:** discourse, theological discourse, professional text, prayer, speech act, cohesion, coherence.

Молитви розглядаються лінгвістами радше в межах релігійного дискурсу. Вони виокремлюють молитви в окремий мовленнєвий жанр, а також виділяють окрему молитовну стратегію, яка передбачає шире звернення до Бога і може бути реалізована за допомогою тактик звеличування, покаяння, прохання, подяки [7, с. 165]. Загалом можна було би погодитися із цією думкою. Однак, якщо розглядати дискурс як «зв'язаний текст у сукупності з екстралінгвістичними, прагматичними, соціокультурними, психолінгвістичними та іншими факторами, текст, взятий у події <...>, мовлення, занурене в життя [2, с. 136–137], то в молитвах, окрім зазначеної стратегії, може реалізуватися також й інша стратегія, яку, на нашу думку, можна позначити як стратегію віровизна-

вальну – «Lex orandi, lex credenda» (Церква вірує так, як молиться) [13, с. 280], яка може послуговуватися тактиками віри в істини, догмати, правди віри. Тому молитви можуть розглядатися в межах богословського дискурсу і як богословський фаховий текст виступати його одиницею.

Фаховий текст – це інструмент та результат мовленнєво-комунікативної і спеціалізованої суспільно-продуктивної діяльності, що являє собою структурно-функціональну єдність та складається із завершеної кількості упорядкованих прагматично, семантично та синтаксично когерентних речень (текстом) або їхніх еквівалентів, які у вигляді мовних знаків відповідають висловленням у свідомості людини й об'єктам реальної дійсності [8, с. 119].

Мовленнєвий жанр як інтерактивна категорія дискурсу є з'єднувальним елементом дискурсу та мовленнєвого акту, де останній – це мінімальна несамостійна одиниця дискурсу, яка важливості набуває тільки в межах дискурсу. Розглядаючи мовленнєвий акт у межах комунікативно-прагматичної парадигми, необхідно зазначити, що лінгвісти виділяють п'ять класів мовленнєвих актів: репрезентативи, директиви, комісиви, експресиви та декларативи [9, с. 10].

Текст Нікейсько-Константинопольського Символу Віри (в подальшому – «Символу Віри») ми відносимо до репрезентативного мовленнєвого акту, оскільки ознаками репрезентативи є істинність та несуперечливість змісту. Сама структура «Символу Віри» репрезентує ті істини віри, в які повинна вірити кожна людина, яка хоче себе спасти. Складається текст «Символу віри» із трьох основних частин: «У першій частині зображена Божа Природа Першої Особи і чудове діло творення; у другій частині представлено другу Божу Особу і таїнство Відкуплення людей; у третій – Третю Особу Божу, джерело і першопричину нашого освячення» [1, с. 57]. «Символ віри так розподілений на три частини, щоб охопити різні і найбільш відповідні думки. Використовуючи порівняння, яке часто вживали Отці Церкви, ми ті думки назвемо членами. Позаяк частини тіла відрізняються окремими членами, так і в цьому визнанні віри ті речі, в які ми маємо чітко вірити і які відрізняти від інших, ми слушно й доречно називаємо членами. Згідно з давньою традицією, засвідченою ще св. Амбросієм, звичайно нараховують дванадцять членів Символу Віри, які символізують число апостолів» [1, с. 57]:

Перша частина Символу Віри: Про Бога-Отця  
Перший член Символу Віри:

*«Wir glauben an den einen Gott, den Vater, den Allmächtigen, der alles geschaffen hat, Himmel und Erde, die sichtbare und die unsichtbare Welt».*

**Друга частина Символу Віри: Про Ісуса Христа**

Другий член Символу Віри:

*«Und an den einen Herrn Jesus Christus, Gottes eingeborenen Sohn, aus dem Vater geboren vor aller Zeit: Gott von Gott, Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gott, gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater».*

Третій член Символу Віри:

*«durch ihn ist alles geschaffen. Für uns Menschen und zu unserem Heil ist er vom Himmel gekommen, hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist von der Jungfrau Maria und ist Mensch geworden».*

Четвертий член Символу Віри:

*«Er wurde für uns gekreuzigt unter Pontius Pilatus, hat gelitten und ist begraben worden».*

П'ятий член Символу Віри:

*«ist am dritten Tage auferstanden nach der Schrift».*

Шостий член Символу Віри:

*«und aufgeföhren in den Himmel. Er sitzt zur Rechten des Vaters und».*

Сьомий член Символу Віри:

*«wird wiederkommen in Herrlichkeit, zu richten die Lebenden und die Toten; seiner Herrschaft wird kein Ende sein».*

**Третя частина Символу Віри: Про Святого Духа**

Восьмий член Символу Віри:

*«Wir glauben an den Heiligen Geist, der Herr ist und lebendig macht, der aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht, der mit dem Vater und dem Sohn angebetet und verherrlicht wird, der gesprochen hat durch die Propheten».*

Дев'ятий член Символу Віри:

*«und die eine, heilige, katholische und apostolische Kirche».*

Десятий член Символу Віри:

*«Wir bekennen die eine Taufe zur Vergebung der Sünden».*

Одинадцятий член Символу Віри:

*«Wir erwarten die Auferstehung der Toten und»*

Дванадцятий член Символу Віри:

*«das Leben der kommenden Welt».*

Всі три частини Нікейсько-Константинопольського Символу Віри з комунікативної позиції складаються із репрезентатив (за Searle 1976, 10) – мовленнєвих дій, ознаками яких є у цьому тексті істинність та несуперечливість основних правд віри.

Розглядаючи текст «Символу віри» за формально-логічною та змістовою зв'язністю, варто відзначити, що, як і в інших богословських фахових текстах, тут спостерігаються явище когезії та когерентності.

Когезія – це структурно-граматичний різновид зв'язності тексту, показниками якого є формальні засоби зв'язку слів, речень, зокрема узгодженість морфологічних категорій слів, синтаксичні відношення сурядності і підрядності, поверхнева організація синтаксичних структур, повтори, анафоричні зв'язки, сполучники, порядок слів тощо [4, с. 210]. Зв'язків на морфологічному рівні можна досягнути, зокрема, за допомогою використання граматичних категорій часу, способу, роду, числа, відмінка, особи тощо. На синтаксичному рівні це відбувається за допомогою сполучників та сполучувальних слів, приймен-

ників, артиклів, займенників для морфологічної й семантичної узгодженості слів на рівні синтаксичної структури, дотриманні правил синтаксичної будови речення тощо [3, с. 69].

На рівні когезії слід у досліджуваному нами тексті виокремити анафоричні зв'язки.

«Und an den einen Herrn Jesus Christus, Gottes eingeborenen Sohn, aus dem Vater geboren vor aller Zeit: Gott von Gott, Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gott, gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater; durch ihn ist alles geschaffen. Für uns Menschen und zu unserem Heil ist er vom Himmel gekommen, hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist von der Jungfrau Maria und ist Mensch geworden.

Er wurde für uns gekreuzigt unter Pontius Pilatus, hat gelitten und ist begraben worden, ist am dritten Tage auferstanden nach der Schrift und aufgeföhren in den Himmel.

Er sitzt zur Rechten des Vaters und wird wiederkommen in Herrlichkeit, zu richten die Lebenden und die Toten; seiner Herrschaft wird kein Ende sein».

«Когерентність протиставляється когезії і позначає змістовний, семантичний різновид зв'язності, показниками якого є семантичне узгодження лексичних одиниць, тематично однорідні ряди слів, повтори, синоніми, антоніми, пароніми, гіпероніми, гіпоніми, партоніми, семантико-стилістичні фігури тощо» [4, с. 210]. О.В. Станіслав вважає «когерентність тексту результатом взаємодії логіко-семантичного, синтаксичного і стилістичного видів когезії, причому основою когерентності є логіко-семантична когезія речень» [5, с. 134]. Водночас під когерентністю розуміють семантично-когнітивний зв'язок в різних аспектах: причинно-наслідковому, часовому та референціальному [6, с. 20]. Слід також зазначити, що «референціальна когерентність тексту реалізується в референціальних виразах, які слугують позначенням не безпосередньо сутностей та реалій навколишнього світу, а нашого уявлення про них. Мовними засобами репрезентації референціальної когерентності виступають проста та складні номінації сутностей і реалій та їхні семантичні відповідники; повні та часткові рекурсії, проформи у вигляді займенників, артиклів, прислівників та займенникових прислівників; дейктичні засоби репрезентації номінації у формі анафори або катафори; субститутивні варіанти номінації у формі синонімів, мезонімів,

гіпонімів, гіперонімів, тощо» [3, с. 67]. Наведемо декілька прикладів до вищесказаного, опираючись на принципи когерентності.

На рівні когерентності слід відзначити повтори як підсилювальні елементи [3, с. 7].

«Wir glauben an den einen Gott, den Vater, den Allmächtigen <...> Und an den einen Herrn Jesus Christus <...> Wir glauben an den Heiligen Geist <...> heilige, katholische und apostolische Kirche. Wir bekennen die eine Taufe zur Vergebung der Sünden. Wir erwarten die Auferstehung der Toten und das Leben der kommenden Welt».

Зафіксовані також проформи у вигляді займенників, які функціонують як еквівалент [3, с. 67].

«Und an den einen Herrn Jesus Christus, Gottes eingeborenen Sohn, aus dem Vater geboren vor aller Zeit: <...>. Für uns Menschen und zu unserem Heil ist er vom Himmel gekommen, hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist von der Jungfrau Maria und ist Mensch geworden. Er wurde für uns gekreuzigt unter Pontius Pilatus, hat gelitten und ist begraben worden, ist am dritten Tage auferstanden nach der Schrift und aufgeföhren in den Himmel. Er sitzt zur Rechten des Vaters und wird wiederkommen in Herrlichkeit, zu richten die Lebenden und die Toten; seiner Herrschaft wird kein Ende sein».

Іншим важливим аспектом фахової характеристики Нікейсько-Константинопольського Символу Віри є наявність термінологічних одиниць. Для цього ми провели підрахунок термінологічної частотності та насиченості. Результати виявили таке: у проаналізованому тексті з розрахунку 209 слововживань термінологічна частотність становить 19%, а термінологічна насиченість – 25%, що свідчить про наявність у досліджуваному нами тексті частки термінологічних одиниць. Особливої уваги заслуговують термінологічні одиниці з галузі тринітології: «*Gott der Vater; Jesus Christus, Gottes eingeborener Sohn; Heilige Geist*».

Таким чином, можна дійти висновку, що у Нікейсько-Константинопольському Символі Віри виокремлюються репрезентативи як основний вид мовленнєвого акту. На рівні зв'язності простежуються когезія та когерентність. Проаналізований нами текст містить богословську термінологічну лексику, яка є елементом богословського фахового тексту, в якому висвітлюються фундаментальні богословські істини, що є основою богослов'я як науки про Бога та Божественне Об'явлення.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Катехизм Католицької церкви [переклад з латинської] – Львів : «Місіонер», 2002. – 772 с.
2. Лингвистический энциклопедический словарь [под ред. В.Н. Янцева]. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 685 с.
3. Міщенко А.Л. Лінгвістика фахових мов та сучасна модель науково-технічного перекладу : монографія / Міщенко А.Л. – Вінниця : Нова Книга, 2013. – 448 с.
4. Селіванова О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія / Селіванова О. – Полтава : Довкілля-К, 2006. – 716 с.
5. Станіслав О.В. Зв'язність як один із найважливіших текстуальних категорій (на матеріалі французької мови) / О.В. Станіслав // Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки. – Луцьк : Волинський національний університет ім. Л. Українки, 2011. – № 5 (ч. 2). – С. 133–138. (Філологічні науки. Мовознавство)
6. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. / Чернявская В.Е. [Учебное пособие]. – М. : Книжный дом «Либроком», 2009. – 248 с.
7. Яшенкова О.В. Основи теорії мовної комунікації : навч. посіб. / О.В. Яшенкова. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 312 с.
8. Hoffmann L. Kommunikationsmittel Fachsprache [2., völlig neu bearb.] / L. Hoffmann // Forum für Fachsprachen-Forschung – Tübingen: Narr, 1985. – В. 1 – 307 s.
9. Searle J. A classification of illocutionary acts / J. R. Searle // Language in Society. – London : Cambridge University Press, 1976. – № 5. – P. 1–23.

## РОЗДІЛ 5 ФІННО-УГОРСЬКІ ТА САМОДІЙСЬКІ МОВИ

ETO 821

### A NYELVEMLEKÉK ELEMZÉSÉRŐL. A HALOTTI BESZÉD ÉS KÖNYÖRGÉS ELSŐ MONDATÁNAK ELEMZÉSE PÉLDÁJÁN

#### ПРО АНАЛІЗ ІСТОРИЧНИХ ПАМ'ЯТОК. НА ОСНОВІ АНАЛІЗУ ПЕРШОГО РЕЧЕННЯ «A HALOTTI BESZÉD ÉS KÖNYÖRGÉS»

Zékány K.

A cikk célja a magyar nyelvészeti műemlékek elemzésének bemutatása a hallgatók gyakorlati osztályaiban. Az elemzésnek pontos sorrendje van, valójában három szakaszból áll: I-th – külső elemzés, II-es – belső elemzés, III-th – nyelvészeti műemlékek szövegének összehasonlítása és az elemzés eredményei. Az elemzés folyamatát teljes mértékben illusztrálja a «Halotti Beszéd és Könyörgés» első mondata.

**Kulcsszavak:** elemzés, emlékek.

Стаття має за мету показати схему аналізу угорських мовних пам'яток на практичних заняттях студентів. Аналіз має точну послідовність і три етапи: I-й – зовнішній аналіз, II-й – внутрішній аналіз, III-й – порівняння текстів мовних пам'яток і підсумки аналізу. Процес аналізу повністю проілюстрований на прикладі першого речення «Halotti Beszéd és Könyörgés».

**Ключові слова:** аналіз, пам'ятки.

This article is intended to provide instruction for students analyzing literary remains of the Hungarian language on practical classes. There is a certain order of analysis including three moments: I External analysis, II. Internal analysis, III. Comparing the literary remains of the language and summarizing the analysis. The course of the analysis is illustrated by presenting a full analysis of the first sentence of Halotti Beszéd és Könyörgés.

**Key words:** analysis, memorials.

A nyelvtörténet legfontosabb forrásanyagai a nyelvemlékek, szinte felfedezésük időpontjában megkezdődik egy komoly tudományos munka, amely az irat tartalmán kívül hitelességét, eredetiségét, nyelvezetének jellegzetességeit vizsgálja. Először is ajánlatos a tárgyalandó (vagy legalábbis a hozzá hasonló típusú) nyelvemlék szakirodalmával megismerkedni. Egy-egy nyelvemléknek ugyanis néha többféle magyarázata is lehetséges.

A nyelvemléket vizsgálhatjuk részlegesen, azaz csak egy-egy részletproblémáját, egy-egy speciális nyelvtörténeti sajátosságát, pl. a nyelvemlék magán- és mássalhangzórendszerét, esetleg csak az igeragozását, vagy névszóképzetét stb.. az egyetemi hallgatók többnyire ilyen feladatokat kapnak a nyelvtörténeti gyakorlati foglalkozásokon, sőt néha szakdolgozatot és diplomamunkát is írnak egy-egy nyelvemlék sajátos nyelvi jellegzetességéről.

Ha pedig a nyelvemléket hangtani, szótani és mondattani szempontból is vizsgálják, ezt teljes elemzésnek

nevezzük. Főképpen akkor alkalmazunk teljes elemzést, ha meg akarjuk állapítani a nyelvemlék keletkezési idejét, helyét, meghatározni szövegének íróját, azt, hogy eredeti, vagy másodlagos példánnyal van-e dolgunk.

Az elemzésnek bizonyos sorrendje van, tulajdonképpen három mozzanata: I. külső elemzés, II. belső elemzés, III. a nyelvemlékek szövegeinek összehasonlítása és az elemzés összegzése.

I. A külső elemzés történhet:

1. Az írás módja szerint (fába, kőbe, téglába, kézirat, nyomtatvány stb.).

2. Az írásuk tárgya szerint (alapító-, adománylevelek, végrendeletek, egyházi okirat, vers, lapszéli jegyzet stb.).

3. A nyelvemlék típusa szerint (szórvány-, szövegemlék, glossza, tárgylajstrom, nyelvtanok stb.).

4. Az írásrendszere szerint (arab, görög, latin, gót, cirill).

5. Külső közvetett kritériumok: a papír jellege, vízjele, a tinta minősége, a könyv kötése szerint stb.



## II. Belső elemzés:

1. A helyesírás szempontjából: igyekezzünk megállapítani a magánhangzók és a mássalhangzók jelölésének sajátosságait. A nagy- és a kisbetűk, valamint az egybeírás és a különírás helyesírási sajátosságait. Az írásjelek jellegzetes használatát, az elválasztás, valamint a szavak rövidítésének típusait. A kiejtés és a szóelemzés, továbbá az egyszerűsítés helyesírási elvei érvényesítésének mértékét. Összegezzük az eredményeket.

2. A nyelvemlékek hangtani vizsgálata:

a) a mássalhangzók minőségi (vokalizáció, palatalizáció, depalatalizáció, affrikálódás, dezaffrikáció, spirantizálódás, zöngülés, zöngétlenülés, asszociációs hangváltozások) és mennyiségi (a mássalhangzók kiesése, betoldása, megnyúlása, valamint a mássalhangzótorlódások és azok feloldásai szerint), változásai szerint.

b) Az elemzett szöveg mássalhangzórendszere.

c) Az egyszerű magánhangzók minőségi (a nyíltabbá válás, zártabbá válás, labializáció, delabializáció, hasonulás, elhasonulás) és mennyiségi (nyúlás, rövidülés, kétnyíltszótagos tendencia, hanghézag) változás szerint.

d) A régi nyelvemlékekben a szóvégi sorvadó magánhangzók vizsgálata.

e) Az elemzett szöveg magánhangzórendszere.

Az eredmények összegzése.

3. A nyelvemlék szótani vizsgálata:

a) A nyelvemlék szavainak jelentéstörténete (a jelentés terjedelme, tartalma, bővülése, szűkülése, a valóságkelemek érintkezése és hasonlósága, az érintkezésen és a hasonlóságon alapuló átvitelek, több ütemű jelentésváltozások, a jelentésváltozások okai, a régi és az új jelentés viszonya, a szóhangulat változása).

b) A szófajok történeti sajátosságai a szövegben (természete, kettős szófajiságú szók, szófaji változások).

c) Fogalomjelölő szófajok a szövegben.

d) Egyéb szófajok állapota.

e) A szótövek történeti szempontú vizsgálata: hangrendi átcsapás, szöveggyülés, összetétel, képzés, elvonás, a szó szerkezeti vizsgálata.

f) A névszótövek (egyalakú és többalakú tövek, hangzónyújtó tövek, hangzótoldó és hangzóvesztő tövek a szövegben, a hangzórövidítő tövek típusai).

g) Az ige-tövek elemzése a szövegben (többalakú változatlan tövek, hangzónyújtó, hangzóvesztő és hangzótoldó tövek, a j-vel, l-lel, sz-szel és d-vel váltakoztató v tövű igék).

h) Igeképzés igéből (gyakorító, mozzanatos és visszaható egyszerű és összetett ige-képzők azonos és nem azonos elemekből).

i) Igeképzés névszóból (egyszerű és összetett ige-képzők).

j) Névszóképzés névszóból (egyszerű és összetett képzők, főnévi, melléknévi, határozói ige-névek képzői).

k) Névszóképzés névszóból (egyszerű és összetett képzők, melléknévképzés, névmásképzés, játszi szóképzés, a nyelvújítás szóképzése, a jövevényszók szóképzése, agglutinációs vagy adaptációs módon keletkezett a képző, produktív-e vagy elhomályosult, lappangó jellegű a képző, esetleg poliszemantizmusa is van a képzőnek).

l) A nyelvemlék szóanyagának eredete szerint (finnugor vagy a magyar nyelv önálló életében keletkezett szavak, idegen eredetű szavak (iráni, alán, mongol, perzsa, török (négy réteg), latin, francia, olasz, román, szláv, német jövevényszavak, átvételük hangtani és művelődéstörténeti kritériumai).

m) A szótani sajátosságok összegzése.

4. A nyelvemlék mondattani elemzése:

a) A vizsgált szöveg mondatainak viszonyító eszközei és azok sajátosságai (névszójelek, igejelek, névszóragok, igeragok, továbbá névutók, kötőszók, segédigék elemzése).

b) Az elemzett szöveg sajátos szószerkezetei (alanyos, tárgyias, határozós, jelzős szószerkezetek jellegzetességei).

c) A szöveg mondatainak elemzése a lélek-tani folyamatok szempontjából (kijelentő, felkiáltó, kívánó), tartalmának pozitív vagy negatív volta szerint (állító, tagadó), tartalmának feltételtől függő vagy független volta szerint (feltétlen, feltételes mondat), szerkezeti felépítése szerint (egytagú mondat, tőmondat, bővített mondat és összetett mondatok két típusa, mellérendelt, kapcsolatos, ellentétes, választó, következetes, magyarázó) és alárendelt mondatok (alanyi, állítmányi, tárgyi, különféle határozói és jelzői mellékmondatok).

d) Sajátos jelentéstartalmú mellékmondatok (hasonlító, következményes, feltételes, megengedő mellékmondatok).

A mondattani elemzés összegzése.

III. A nyelvemlékek szövegeinek összehasonlítása és az elemzés összegzése.

Az elemzett nyelvemlék hangtani, szótani és mondattani eredményeit rendkívül tanulságos összevetni, összehasonlítani egy másik, korábbi, későbbi vagy egykorú nyelvemlékkel, sőt, ajánlatos még a megfelelő nyelvjárási szöveggel is egyeztetni, és kimutatni a két szöveg azonosságait és különbségeit. A nyelvemlékek összehasonlítása nem csak a részleges, hanem a teljes elemzésével is nagyon fontos akkor, ha meg akarjuk állapítani az elemzett szöveg keletkezési idejét és helyét, sőt akkor is ajánla-

tos összevetni, összehasonlítani más szöveggel az elemzett anyagot, ha meg akarjuk tudni, hogy ki írta, eredeti vagy másodlagos példánnyal van-e dolgunk. Természetesen figyelembe vesszük a két elemzett szöveg külső és belső elemzése útján kapott eredményeket és végső soron ezek azonos és nem azonos jegyei alapján döntünk, illetve dönthetünk a nyelvemlék megírásának idejéről és helyéről, és végül eredetiségéről is, ami lényegében már a nyelvemlék elemzésének végső összegezését is jelenti.

#### Bemutató

a) Keletkezése

– 1192–1195

b) Témája

– egy temetésen mondott gyászbeszéd

c) Jellemzői

A kódex összesen 172 hártylevélből áll. Tartalmát egy teljes miséskönyv, egyházi rendszabályok, naptár, halotti szertartások és krónikás följegyzések teszik ki. Legnagyobb részét három kéz írta, de a lapszéleken és sorközökben további harminc kéz írása található. A kódex egykor a pozsony megyei Deáki község bencés templomának tulajdona volt, innen a pozsonyi káptalan tulajdonába, 1813-ban a Magyar Nemzeti Múzeum birtokába került. Jelenleg az Országos Széchényi Könyvtárban található.

A 38 soros, latin szövegbe illeszkedő mű két részből áll, egy 26 soros halottbúcsúztató prédikációból és egy 6 soros imából, könyörgésből. Összesen 190 magyar szó fordul elő benne.

A szöveg első 7 sorát elsőként Pray György jezsuita szerzetes és történész ismertette (róla nevezte el a 19. századi irodalomtörténész, Toldy Ferenc *Pray-kódexnek*), a teljes szöveget Sajnovics János jezsuita szerzetes publikálta 1771-ben.

d) A nyelvéllapokról:

– kihalt szavak: isa > bizony;

önöttei az istennek > Isten boldogultjai

– a magánhangzók még zártabbak: pukul > pokol; ürdüng > ördög;

nopun > napon; szüm > szem; chomu > hamu;

– a ragok egy része névutó volt: világ belé > világba;

uruszág belé > országba

– a ragok illeszkedése nem alakult ki: halálnak > halálnak; jouben > jóban;

– az igeidők rendszere gazdagabb volt

– elbeszélő múlt: munda > mondta; tilutoa > tiltotta

– összetett vagy régmúlt: odutta vola > odaadta vala

– jövő idő: emdül > eszel = enni fogsz

**A Halotti Beszéd és Könyörgés első mondatának teljes elemzése**

1. mondat:

*Latiatuc feleym zumtuchel mic vogmuc.*

*yfa pur ef chomuv uogmuc. (HB)*

**I. Külső elemzés** (teljes szöveg alapján)

1. **Az írás módja szerint:** kézirat

2. **Tárgya szerint:** szentbeszéd és könyörgés

3. **A nyelvemlék típusa szerint:** szövegemlék

4. **Írásrendszere szerint:** latin ábécés, magyar nyelvű

5. **Külső, közvetett kritériumok:**

A Pray-kódex 1192–1195 között keletkezett latin és magyar nyelvű kódex, amelyet első tudományos leírójáról, Pray Györgyről (1723–1801) neveztek el. A kódex műfaját tekintve sacramentarium (könyörgésgyűjtemény). A kódex fő nevezetessége a *Halotti beszédnek nevezett* szentbeszéd és könyörgés, amely a magyar nyelv első ismert összefüggő nyelvemléke. A kódex többi része latin nyelvű misekönyvet, húsvétimisztériumjátékot, kottásénekeket, Könyves Kálmán-kori zsinati törvényeket és a legrégebbi magyar *annalest*, az úgynevezett *Pozsonyi Évkönyveket* tartalmazza. Ez utóbbi 1210-ig közli a magyar királyok névsorát.

A Halotti beszéd és könyörgés a legkorábbi magyar nyelvű szövegemlék (és ezzel a legrégebbi összefüggő finnugor nyelvű szövegemlék is), 1192 és 1195 között keletkezett. Egy latin nyelvű egyházi könyvben, az úgynevezett Pray-kódexben a magyar szöveg a 136r lapon maradt fenn. A szöveg első felfedezését Schier Xystusnak tulajdonítják, ez azonban vitatott. Nyilvánosan elsőként Pray György jezsuita szerzetes számolt be róla, egy hétsoros szemelvényt tett közzé. Pray átadta a szöveget rendtársának, Sajnovics Jánosnak, aki épp lapp-magyar nyelvrokonságra keresett bizonyítékokat. Teljes szövegét ő publikálta 1771-ben. Az eredeti szöveg jelenleg az Országos Széchényi Könyvtárban van, utoljára 1997 januárjában volt megtekinthető. A beszéd szövege két részből áll: egy 26 soros temetési beszédből és egy 6 soros könyörgésből. A temetési beszéd a kódex következő oldalán található latin szöveg szabad fordítása, a könyörgés pedig a néhány oldallal előrébb található latin szöveg pontos fordítása. Összesen 190 magyar szót őrzött meg.

A szöveget másolták, tehát feltételezhető, hogy már korábban is létezett. A másolás helye egy Szent János titulusú bencés monostor volt, ennek helye azonban ismeretlen. Állandósulás is feltételezhető, Horváth János Károly Róbert temetésének krónikabeli leírásában talált párhuzamot. Állandósulhatott, mert szövegére gyakran szükség volt, erre utal, hogy papi szertartásrendben maradt fenn, nem pedig prédikációk között.

A halotti beszéd és könyörgés európai viszonylatban is jelentős, a halotti beszédek műfaja ugyanis csak a reformáció idején vált általánossá.

**II. Belső elemzés** (hangtól a szövegig; a szótani és mondattani vizsgálatot célszerű mondatonként külön elvégezni, de a helyesírási, hangtani és szöveg-tani vizsgálat az egész szövegre érvényes)

1. Helyesírás (az egész szöveg alapján)
2. Hangtani vizsgálat (az egész szöveg alapján, de a szavankénti elemzésnél is ki kell emelni a jellemzőket)
3. Szótani vizsgálat (mondatonként minden szót)
4. Mondattani elemzés (mondatonként)

eredeti:	<i>Latiatuc feleym</i>	<i>mic vogmuc</i>
	<i>zumtuchel</i>	
mai	<i>Látjátok feleim</i>	<i>mik vagyunk</i>
magyarsággal:	<i>szemetekkel</i>	

**Latiatuc** – kiejtése több ponton is vitatott a többesjé a lehet ávagyá

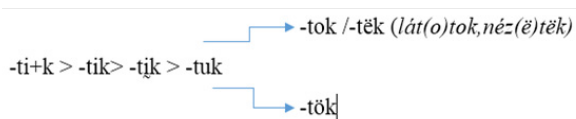
**u** – valószínűleg itt még **u** hangot jelöl, bár az **u** > **nyíltabbá** válás a korban már rég megindult, itt az írás mégsem jelöli. Az elemzők szerint érdemes nyíltabban olvasni.

**ti** – betűkapcsolat olvasata is vitatott (ty – t'y – tj). A vita alapja, hogy a **ty** hang meglétére az első biztos példák a 13. századból valók, de minden bizonytalannal megvolt korábban is.

(A szerkezeti elemzést a szabálynak megfelelően hátulról bontva végezzük)

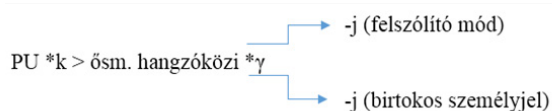
A **latiatuc** kijelentő módú, jelen idejű, T/2 tárgy-as alakú személyrag tartozik hozzá (mai ejtésben: -játok), amely felbontható elemeire:

- jatuc** – benne a -c (k) – általános többesjel;
- tuc** (-tok): személyrag



a -tok/-tek nyíltabbá válás, a -tök labializálódás eredménye;

**-ja** – mindenki egyetért abban, hogy itt az E/3 és T/3 igealak -ja/-ják ~ -i/-ik analogikus elterjedésével magyarázható, ebből a **j** – a felszólító mód jele:



ugyanaz a -j elem jön létre akár több évszázados különbséggel, de más-más jelentésben.

**lat** – bizonytalan eredetű igető, klasszikus ősi szó, hiszen alapfogalmat nevez meg és egy szótagból áll. Az uráli korig szokták visszakövetni azok a

tudósok, akik a szamojéd *leatau* 'vigyáz, őriz' szóval egyeztetik.

(A gyakorlati órákon A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára (TESz) segítségével utánanézzünk a szavak eredetének, történetének, ettől most eltekintünk).

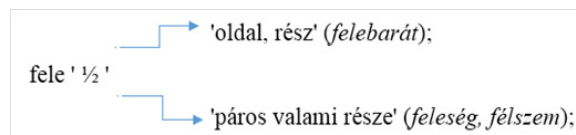
**feleym** – 'felebarátaim'

a második e esetében Bárcei Céza nézetét vesszük alapul, aki **ë**-ként olvasta, Pais Dezső inkább a *feleim* olvasatot javasolta.

**-m** – E/1 birtokos személyjel, a megfelelő személyes névmásból (*én*) keletkezett.

**-i (-ei)** – birtokos személyjel része, az **-i** finnugor eredetű többesjeltől származik, bár ezzel többen nem értenek egyet, mivel tény, hogy a birtoktöbbsítő jelünk (-i) csak a magyar nyelv külön életében alakult ki

fele – '½'; finnugor eredetű szó, amelyben jelentéshasadás ment végbe, így jöttek létre új jelentései:



Ennél a szónál érdemes megjegyezni, hogy a HB korára már lezajlott a tövégi hangzó lekopása, itt mégis a teljes tövel találkozunk. Ennek az az oka, hogy a vizsgált korban már számolni kell a többalakú tövek jelenlétével. A *fele* szó tehát már ekkor is a hangzónyújtók típusába tartozik.

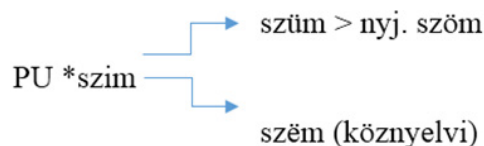
**zumtuchel** – olvasata: *szümtükhel*

Az egyik legtöbbet vizsgált szava a nyelvemléknek.

A **ch** olvasat az elfogadott, mivel a **-hel** eszközhatározó eredetileg **v** hangja (-vel) itt éppen csak elkezdett hasonulni, egy átmeneti, ún. „félhang” állt a helyére, ami aztán könnyen helyettesíthető, jelen esetben hasonul majd a szótó utolsó mássalhangzójához. A szöveget lejegyző „kéz” tehát pontosan tudta, hogy hol van a **tő** és a **toldalék** közötti határ, de érezte azt is, hogy a **toldalék** kezdő magánhangzója (**v**) alakítható, helyettesíthető. Ez néhányszor előfordul még a szövegben hasonló alakban (*këgyilméhel* – it ráadásul magánhangzót követ), de teljesen elnémulva is (*haláláal*). Tehát a

**-hel** – a teljes hasonulás felé haladó eszközhatározóátmeneti alakja;

**-tuc** (-tük) – birtokos személyjel (lásd: *Latiatuc*); **zum** – olvasata: *szüm*, finnugor eredetű névszó:



Ennél a szónál ki kell emelni az **i** ~ **ü** változást, amely valójában nem korfüggő hanghelyettesítés, ma

is számos példánk van rá (*fáj a szívem* ~ nyj. *fáj a szívem*, illetve fordítva is találunk példát: köznyelvi *fürdő* ~ nyj. *firedő*).

**mic** – a mi kérdőnévmás többese;

mi (<én + i) + k

**vogmuc** – 'vagyunk'

olvasata vitatott: *Badzsmuk, Bogymuk, vogymuk, Badzsmuk, vagymok*;

**v** – valószínű, hogy ekkor még bilabiális **β** volt;

**g** – affrikáta, ejtése is vitatott: talán **dzs** vagy **gy**;

**o > a, u > o** nyíltabbá válás már régebben megindult, de még nem általános;

A **dzs~gy** hangnak **g** írása következetes az összes korai nyelvemlékben, később esetleg mellékjellel vagy betűvel jelzik az **y**-t.

**vogmuc** – alanyi ragozású, kijelentő módú, jelen idejű, T/1.

**Mondatelemzés**kor érdemes az első két mondatot együtt elemezni, mivel szövegkezdő funkciójuk

van, stilárisan összetartoznak. A „kéz”, aki fordította, a magyar szöveghez hozzáadta ezt a két mondatot. Tehát mindkét mondat latin eredetije hiányzik.

Az első egy kérdő mondat – szónoki kérdés, melyre a második megfelel.

Az első mondat egy alárendelő összetett mondat.

főmondata: *Latiatuc...zumtuchel*

tárgyi mellékmondata: *mic vogmuc*

a *feleim* szó felfogható megszólításnak, vagy a *ti* értelmezőjének.

### III. Összehasonlító elemzés

A Halotti beszéd és Könyörgés elemzésekor nem tudunk még összehasonlítani, mivel ez az első fennmaradt szövegemlékünk. A további elemzéseknél adódik alkalom egy-egy nyelvi jelenség, esetleg a szöveg szerkezeti vizsgálatokor visszatalni a Halotti Beszéd és Könyörgés jellemzőire. Ilyenkor az egyezéseket és a különbségeket is számba kell venni

### FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM:

1. Bachát László. A névutós formák előretörése // Éltető anyanyelvünk. Szerk.: Balázs Géza-A. Jászó Anna-Koltói Ádám. – Bp.: Tinta Könyvkiadó, 2001. – 46–49.
2. Balogh Judit. A kötőszók néhány problémája // MNyTK. 212. sz. – 305–11.
3. Benkő Loránd. Az Árpád-kor magyar nyelvű szövegemlékei. –Budapest, 1980 ; Fábri Károly. Az is mint kötőszó és mint partikula // MNy. 81/1. (1985) – 79–82 ; Fazakas Emese. Funkcióváltás az igekötőhasználatban // Éltető anyanyelvünk. Szerk.: Balázs Géza-A. Jászó Anna-Koltói Ádám. – Bp.: Tinta Könyvkiadó, 2001. – 164–67.
4. Fülei-Szántó Endre. Segédigék és módosító igék a magyarban // NyIrK. XXXI. (1987) – 145–150.
5. Hangay Zoltán. Igekötős igék A magyar nyelv értelmező szótárában // Éltető anyanyelvünk. Szerk.: Balázs Géza-A. Jászó Anna-Koltói Ádám. – Bp.: Tinta Könyvkiadó, 2001. – 215–220.
6. Hegedűs Attila. Kötőszók a változás sodrában // Éltető anyanyelvünk. Szerk.: Balázs Géza-A. Jászó Anna-Koltói Ádám. – Bp.: Tinta Könyvkiadó, 2001. – 221–225.
7. Imre Samu. A névelő // A mai magyar nyelv rendszere I. Szerk.: Tompa József. – Bp.: Akadémiai Kiadó, 1961. – 268–281.
8. Jakab István. A magyar igekötők állományi vizsgálata // NytudÉrt. 91. sz.
9. Jakab István. A magyar igekötő szófajtani útja // NytudÉrt. 112. sz. (1982).
10. Jakab István. Gondolatok az összetett mondatrészekről // Nyr. 105/2. (1981). – 286–292.
11. Kálmán C. György-Kálmán László-Nádasdy Ádám-Prószéky Gábor. A magyar segédigék rendszere // ÁNYT. XVII. (1989). – 49–103.
12. Kiefer Ferenc. A tud segédige jelentéséről // MNy. 80/1. (1984) – 144–60.
13. M. Korchmáros Valéria. Ige vagy segédige? // Nyíri Antal kilencvenéves. Szerk.: Büky László. – Bp.: 1997. – 109–23.
14. Kugler Nóra. Szintaktikailag szervesen elemek a mondatban // MNyTK. 212. – 296–305.
15. Laczkó Krisztina. Gondolatok a névmások szófajiságáról // Emlékkönyv Rácz Endre hetvenedik születésnapjára. Szerk.: Kozocsa Sándor Géza-Laczkó Krisztina. – Bp.: ELTE, 1992. – 150–156.
- a. Molnár Ferenc: A Halotti beszéd és könyörgés olvasata, értelmezése és magyarázata. In: Uő.: A legkorábbi magyar szövegemlékek. Olvasat, értelmezés, magyarázatok, frazeológia.– Debrecen, 2005.

**ФОРМИ ЗВЕРТАННЯ ДО БЛИЗЬКИХ РОДИЧІВ  
СЕРЕД УГОРСЬКОГО НАСЕЛЕННЯ НА ЗАКАРПАТТІ  
В ОДНО-, ДВО- ТА БАГАТОМОВНОМУ СЕРЕДОВИЩІ**

**FORMS OF ADDRESS TO CLOSE RELATIVES AMONG  
THE HUNGARIAN POPULATION IN TRANSCARPATHTIA  
IN ONE-, TWO- AND MULTILINGUAL ENVIRONMENT**

Гульпа Д.  
кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри угорської філології

У статті досліджені форми звертання угорського населення Закарпаття до близьких родичів. Найбільше різноманітних форм звертання спостерігається в сімейному колі. Вибір відповідного етикету має важливе значення для сімейної освіти, і батьки відіграють важливу роль у цьому процесі. Вивчення мовного етикету в багатомовному регіоні дало змогу зрозуміти історію, традиції та культуру мешканців цього регіону.

**Ключові слова:** мовний етикет, форми звертання до близьких родичів, сімейне виховання, багатомовне середовище, двомовне середовище, одномовне середовище.

В статье исследованы формы обращения венгерского населения Закарпатья к близким родственникам. Наибольшее разнообразие форм обращения наблюдается в семейном кругу. Выбор соответствующего этикета имеет важное значение для семейного воспитания, и родители играют важную роль в этом процессе. Изучение языкового этикета в многоязычном регионе позволило понять историю, традиции и культуру жителей этого региона.

**Ключевые слова:** языковой этикет, формы обращения к близким родственникам, семейное воспитание, многоязычная среда, двуязычная среда, одноязычная среда.

The study provides information about the forms of address of the Hungarian population of Transcarpathia in the family circle, namely, the forms of appeal to close relatives. The greatest variety of forms of treatment is observed in the family circle. In choosing the appropriate etiquette, family education is of significant importance, and parents play a vital role in this process. The study of language etiquette in a multilingual region made it possible to understand the history, traditions, and culture of the inhabitants of this region.

**Key words:** language etiquette, forms of appeal to close relatives, family education, multilingual environment, bilingual environment, monolingual environment.

Мова функціонує у суспільстві, і через неї здійснюється вплив на суспільство. Угорська мова у своїх взаємозв'язках із культурою є соціальним явищем, що тією чи іншою мірою відображає решту соціальних явищ, охоплених культурою в широкому розумінні. Саме до таких важливих сфер взаємодії сучасної угорської мови і суспільства належить етикет. В угорській нації споконвіків цінувалося шанобливе ставлення до людей. Ввічливість, дотримання правил хорошого тону у вчинках і мовленні є виявом вихованості, основою етикетної поведінки. Ввічлива людина поважає не тільки членів своєї сім'ї, але й людей, що її оточують.

Етикет угорців передбачає передусім дотримання суспільно визначених правил хорошого тону, обов'язковість використання загальноприйнятих формул вітання і прощання, висловлення подяки на всіх рівнях спілкування та суспільних відносин.

У статті досліджуємо форми звертання угорського населення Закарпаття у родинному колі, а саме форми звертання до близьких родичів.

Найбільша різноманітність форм звертання спостерігається саме в сімейному колі. У виборі відповідної етикетної форми сімейне виховання є першочерговим, вагому роль у цьому процесі відіграють батьки, вони вчать своїх дітей, до кого, яким чином слід звертатися та вітатися. Наприклад, у звертанні до бабусі та дідуся серед угорців у змішаних сім'ях нами зафіксовано лексеми *ба*, *баба*, *бабка*, *бабко*, *бабуся*, *бабусе*, *бабцю*. Усі форми однаково поширені у мовленні як у містах, так і в селах. Демінутивні форми *бабко*, *бабуся*, *бабусе* вживаються при пестливому звертанні. Поширеною формою звертання є вживання сполучення *баба* + *ім'я*, наприклад, *баба Надя*, *баба Юля*. Скорочена форма звертання *ба* вважається неологізмом, вона поширена у мовленні білінгвів як у сільських, так і в міських населених пунктах.

Форми *дідо*, *дідик*, *дідусь*, *діді*, *діду*, *дыды* теж поширені на Закарпатті у багатомовному середовищі та у змішаних сім'ях як у міських, так і в сільських населених пунктах.

В одномовному середовищі під час звертання до бабусі та дідуся вживають лексеми *tata*, *tati*, *tatika*, *nagyanyát*, *nagyi*, *nagytata*, *nagyanya*, *nagyanyó*, *napó*, *őreganyát*. Загальними назвами в угорському мовленні є словникові форми *nagytata*, *nagyanya*. Лексема *nagyanyát* вживається в діалектах на всій досліджуваній території, ця лексема поступово архаїзується. Форми *nagyanyát*, *napó* на Закарпатті найпоширеніші у Виноградівському та Тячівському районах: *nagyi*, *tati*, *tatika* – у мовленні міських мовців, лексеми *nagyanyó*, *őreganyát* використовуються відносно рідко.

Лексеми *nagypapa*, *nagypapát*, *nagypapó*, *gyigyi* – загальнопоширені в угорському мовленні, а *papó*, *papa*, *tata* є діалектними формами звертання.

До прабаби та прадіда правнуки звертаються так само, як і до баби та діда, доповнюючи форми лексем «баба» і «дідо» морфемою пра-, а в угорському мовленні – *déd-* (пра-) : *dédanya*, *dédapa* (прабабка, прадід). Останнім часом поширенішими є демінутивні форми *dédi*, *dédike*.

До сестер та братів у досліджуваному матеріалі дитина звертається по імені здебільшого у пестливій формі, вокативною може слугувати і родинна назва: *bátyu* ~ *bátyám* ~ *bátyukám*, *fivér* ~ *fivérem*, *öcs* ~ *öcsém*, *otjúkám* / *брат*, *братик*, *братуку*; *sestra*, *nővér* ~ *nővérem*, *húg* ~ *húgom* / *сестричка*, *сестричко*, *сестро*. Характерною особливістю угорської мови є те, що тут вживається окрема лексема для називання старшого (*bátyu*, *fivér*) і молодшого брата (*öcs*), старшої сестри (*nővér*) і молодшої (*húg*), а також існує збірна назва – *testvér*.

У родинних відносинах вже на первинному етапі соціалізації визначальну роль відіграють відносини з братами та сестрами батьків, тобто з дядьком та тіткою. Форма *dядя*, демінутивні форми *nagybácsi* (дядько ~ дядьо) та *nagynéni* (тітка) з демінутивно-пестливими формами *тімонька* ~ *тіточка* ~ *тітусенька* ~ *тітусечка* ~ *тітуса* є словниковими, використовуються у фамільярних відносинах і одночасно є шанобливими формами в багатомовному середовищі та у змішаних сім'ях.

У мовленні угорського населення на Закарпатті в багатомовному середовищі, а також у сім'ях білінгвів лексема *дядько* використовується рідко. Замість неї, наприклад, в Ужгородському, Мукачівському, Виноградівському, Хустському, Тячівському районах, вживається форма *вуйко*, *уйко* ~ *уйку*. У Виноградівському районі форму *вуйко* вживають лише сестрині діти під час звертання до дядька, а братові діти, звертаючись до

дядька, використовують лексеми *стрию*, *стрику*, *стрийку*. У Тячівському районі лексеми *стрийна* вживають у звертанні до жінки – *стрика*. Словникова форма *тітко* та її діалектні варіанти *тетто* ~ *тютка* ~ *тютко* ~ є загальноновживаними між білінгвами. До подружжя тітки або дядька звертаються такою ж формою, беручи до уваги тільки ознаки статі подружжя, наприклад, жінка *вуйка*, *уйка*, *стрийка* буде *вуйна*, *уйна*, *стрийна*. У Хустському районі до чоловіка *тітки* звертаються, використовуючи форму звертання *шовгор*. В Ужгородському та Тячівському районах поширеним є пестливе звертання до тітки – *цьоцю*. Часто до зазначених лексем додається ще й ім'я.

В одномовному угорському середовищі, в сільських місцевостях на Закарпатті під час звертання до тітки або дядька вживається загальна діалектна форма *bátyja* ~ *bátyu*, *nénje* ~ *néném* + ім'я, напр., *Jancsi bátyja*, *Kati nénje*. Ця форма вживається також під час звертання до далеких і близьких родичів, а в селі Велика Добронь таку форму використовують під час звертання до знайомих та сусідів, але в цьому разі не додаючи до неї імені. В угорських селах (передусім Ужгородського району) поширеними є також звертання до жінки дяді *ángya*, *ángyi*. У перші два-три роки свого життя дитина як до інших дітей, так і до дорослих звертається на «**ти**». На четвертому році життя батьки навчають її вживати ввічливішу форму звертання стосовно дорослих – на «**ви**», наприклад, *Nénje jöjjön már ide! (Тітко, йди сюди!)*. Уживання такої форми звертання вважається виявом шанобливості. У сільських місцевостях у таких комунікативних ситуаціях найчастіше використовується займенник *maga* «**ви**» у формулі *nénje + maga*, наприклад: *Nénje, maga is jön velünk?* У міських населених пунктах ця формула звертання вважається неввічливою, мовці в таких комунікативних ситуаціях використовують дієслово *tetszik*, напр.: *Nénje, tetszik velünk jönni?* І. Якоб зазначає, що в словацькому варіанті угорської мови в деяких говорах словом *ugye* 'не так?', правда?' користуються у формах на «**ти**» і «**ви**» [9, с. 189]. У досліджуваних нами населених пунктах такої особливості не виявлено.

У містах загальноновживаним є звертання на «**ти**» у відносинах дітей з батьками. У відносинах дітей зі старшими за віком родичами та знайомими ввічливою вважається форма звертання на «**ви**».

У розмові, згадуючи про сестер та братів матері чи батька, в угорському мовленні вживаються лексеми *nagynéni*, *nagybácsi*. Звертаючись до дружини дяді, вживають лексеми *ángy*. Слід

відзначити, що в селі Розівка Ужгородського району лексема *ángu* використовується у звертанні до широкого кола родичів (кровних і набутих) жіночої статі. Як засвідчують результати наших спостережень, ця форма звертання розповсюджена тільки в Ужгородському районі.

В угорських селах під впливом західної культури між молоддю, особливо міською, активно поширюється звертання до дядька і тітки по імені та на «ти». Угорський мовознавець Ласло Деме наголошує, що в останні роки поширюється фамільярне тикання з усіма, без огляду на вік, стать тощо [8, с. 136]. Слід зазначити, що звертання на «ти» є первинним за походженням в європейських мовах, до XIV–XVI століття воно було загальнопоширеним [1, с. 38; 10, с. 123].

У звертанні до хресних батьків на Закарпатті вживається форма, характерна для всієї спільноти. Між цими формами є як загальнопоширені, так і такі, що спостерігаються тільки в певному селі, місті або районі.

Загальнопоширеними як в одномовному, так і багатомовному середовищі є звертання *kereszt, keresztapa ~ keresztapám ~ keresztapapa ~ keresztpapi ~ keresztapu / хресний, хресний батько ~ хресний батьку; keresztanya ~ keresztmama ~ keresztmami ~ keresztanyám ~ keresztanyu / хресна ~ хресна мати ~ хресна мама*, що вважаються гречними, фамільярними і характеризуються низькою тональністю. Особливо поширеними вони є в містах. В Ужгородському та Виноградівському районах широко використовуються форми *kereszt ~ keresztapám ~ keresztapapa ~ keresztpapi / хресний ~ хресний батьку; kereszt ~ keresztmama ~ keresztmami ~ keresztanyám / хресна ~ хресна мама*. Загальні форми звертання типу *keresztapa / хресний батько keresztanya / хресна мати* в інших спільнотах вживаються поруч із діалектними формами.

Діалектні форми звертання до хресних батьків відрізняються наявністю спільного для них звертання на «ви». У досліджених нами населених пунктах між опитаними були й такі, що стали хресними батьками своїм племінникам, у такому разі племінники зверталися до них як до хресних батьків.

В угорському мовленні на Закарпатті в багатомовному оточенні та у змішаних сім'ях нами зафіксовано такі факти: найпоширенішими демінутивними формами в Ужгородському, Виноградівському, Тячівському районах є звертання *батечко ~ батичко ~ баточко*. На Закарпатті, особливо в двомовних селах, воно вживається як форма звертання до хресного

батька; *маточка ~ матичка* – на рівні діалекту таким чином називають та звертаються до хресної матері. На Закарпатті це – загальнопоширена форма звертання. У змішаних сім'ях подружжя хресного батька або матері теж іменується лексемою *хресний*, тобто до чоловіка *маточки* хресні діти будуть звертатись формою *батечко* та її варіантами. Лексеми *батечко, маточка* вживаються самотійно, тобто до них не додається ім'я, але часто вживаються з означенням *хресний, хресна*, наприклад: *хресний батечку, хресна маточко*. В одномовному угорському оточенні є приклади того, що на роль хресних батьків кличуть подружню пару, але здебільшого лише хтось один із подружжя є хресним. При цьому лексемою *хресний, хресні діти* звертаються тільки до *хресного*, іншого представника подружньої пари називають по імені + *bácsi / дядя, néni / тьотя* в містах, у селах – *bátyja, nénje*.

У Мукачівському, Ужгородському, Хустському та Рахівському районах у змішаних сім'ях під час звертання до хресних батьків уживається лексема *нанашко ~ нанашку, нанашка ~ нанашкуля*. Ця форма вживається самотійно. Словник української мови ці форми вважає загальними, але на Закарпатті вони не мають загального характеру.

В україномовних сільських населених пунктах у змішаних сім'ях діти звертаються до батьків та старших за віком родичів і знайомих на «ви». Характерною особливістю українського мовлення на Закарпатті є звертання у третій особі; онуки у змішаних сім'ях у розмові про батьків або старших за віком поважних людей вживають форму множини, наприклад: *мамка були, тютка спечуть*.

В одномовному угорському оточенні на Закарпатті, звертаючись до хресних батьків, використовують загальнопоширені форми звертання *kereszt ~ keresztapa ~ keresztapám ~ keresztapapa ~ keresztpapi ~ keresztapu, keresztanya ~ keresztmama ~ keresztmami ~ keresztanyám ~ keresztanyu*. У деяких районах, наприклад Ужгородському, Берегівському, Виноградівському, вживається також демінутивна форма лексем *keresztanyu, keresztapu – keke*, але тільки під час звертання до молодшого покоління. До подружжя хресних батьків завжди звертаються по імені + родинна назва, наприклад: *Béla bátyja, Ella nénje*.

Вивчення мовного етикету у багатомовному регіоні дало можливість зрозуміти історію, традиції, культуру жителів цього краю. Зібраний нами мовний матеріал свідчить про толерантність, взаєморозуміння жителів різних національностей Закарпаття.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Богдан С.К. Мовний етикет українців: Традиції і сучасність / Богдан С.К. – К.: «Рідна мова», 1998. – 475 с.
2. Косенко В.І. Двомовність: проблеми й судження / В.І. Косенко // Українська мова і сучасність. – Київ: НМКВО, 1991. – С. 98–105.
3. Литовченко В.М. Мовленнєвий етикет як компонент комунікації / В.М. Литовченко // Науковий вісник Ізмаїльського державного педагогічного інституту. Випуск 9. – Ізмаїл, 2000. – С. 175–178.
4. Стельмахович М.Г. Мовний етикет / М.Г. Стельмахович // Культура слова. – К., 1987. – Випуск 20. – С. 6–12.
5. Стельмахович М. Український мовленнєвий етикет / М. Стельмахович // Дивослово. 1998. – № 3. – С. 20–22.
6. Татаревич Г. Етикет і ментальність / Г. Татаревич // Дивослово. 1998. – №3. – С. 18–20.
7. Федорчук Т.М. Культурна ідентифікація білінгвів / Т.М. Федорчук // Наукові записки. Філологічні науки. – Том 34. – Київ: Києво-Могилянська академія, 2004. – С. 6–10.
8. Deme László. – Nyelvi illemtan / László Deme, László Grétsy, Imre Wacha szerk. – Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1987. – 510 o.
9. Jakab István. Az ugye tegező és magázó változatai / István Jakab // Nyr. 121. évf. 2. szám 1997. – 188–190. o.
10. Kertész Manó. Szállók az Úrnak. Az udvarias magyar beszéd története / Kertész Manó. – Budapest, 1931, 19962. – 256 o.
11. Kiss Jenő. Két tanulmány a kétnyelvűségről / Jenő Kiss // MNy. LXXXIX. évf. 3. szám 1993. – 359–362. o.
12. László János. Nyelv és kommunikáció / János László // Bernáth László – Révész György szerk. A pszichológia alapjai. – Budapest: Tertia Kadó, 2002. – 287–295. o.
13. Tolcsvai Nagy Gábor. Köszönés a családban / Gábor Tolcsvai Nagy // László Deme, László Grétsy, Imre Wacha szerk. Nyelvi illemtan. – Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1987. – 95–100. o.
14. Wacha Imre. A fiatalok nyelvi magatartása (kommunikációs kultúrája) a nyilvánosság előtt és számára / Imre Wacha // MNy. XCII.évf. 2. szám 1996.– 198–206. o.



## ATTITÚDVIZSGÁLAT A HATÁRON TÚLI NYELVHASZNÁLATTAL KAPCSOLATBAN

## THE SEARCHING OF ATTITUDES WHICH IS CONNECTED WITH THE USAGE OF THE LANGUAGE OF BEYOND THE BORDERS

Nagy N. Y.,

*a filológiai tudományok kandidátusa, az Ungvári Nemzeti Egyetem Magyar Filológiai Tanszékének docense (Ungvár)*

A tanulmányban a magyar fővárosba költözött fiatalok nyelvhasználatának attitűdvizsgálatával foglalkozunk. A kérdőíves módszer segítségével 18–30 év közötti fiatalok lettek megkérdezve, származásukat tekintve erdélyi, kárpátaljai, vajdasági fiatalok, kik nyelvhasználatukkal kapcsolatos véleményekről és hozzáállásokról nyilatkoztak.

**Kulcsszavak:** nyelvhasználat, attitűd, kisebbség, határon túli nyelvhasználat, nyelvhelyesség.

Стаття присвячена дослідженню соціальних установок у мовному використанні молоді, яка переселилася в столицю Угорщини. За допомогою анкетування було опитано молодь 18–30 років згідно з її походженням – молодь із території Румунії, Закарпаття, Сербії, що висловила свої думки щодо мовного використання.

**Ключові слова:** використання мови, ставлення, меншини, використання мов через кордон, граматики.

The study deals with the attitudes of the language use of young people moved to the Hungarian capital. By means of the questionnaire method, young people aged between 18 and 30 were questioned, their origin being Transylvanian, Transcarpathian, Vojvodina young people, who expressed their opinions and attitudes about their language.

**Key words:** language use, attitudes, minority, cross-border use of languages, grammar.

Európában számos helyen élnek magyarajkú emberek, akik bár nem az anyaországban élnek mindennapjaikat, de őrzik annak nyelvét, szokásait. Így van ez a Kárpátalján élő magyarsággal is. Bár a nagy többség beszél az állam nyelvét, sőt más európai nyelvet is, de a mindennapi gondolatcserék nyelve a magyar. Ez a nyelv, melyen gondolkodunk, tanulunk, s ez az, amit gyermekeinknek tovább tudunk adni örökségül. Természetesen megfigyelhetjük azt, hogy a szláv néppel való együttélés hat nyelvezetünkre, s a különböző átvételek beépülnek a mindennapi nyelvhasználatba. A magyar fővárosba történő utazás során sokszor tapasztalhatjuk, hogy vannak szavak, melyeket nem úgy ejtünk, mint ott élő társaink, s vannak olyanok is, melyeket ők egyáltalán nem ismernek. Így van ez, más kisebbségben élő társunkkal is.

A kutatás célja, hogy felhívja a figyelmet arra, hogy nyelvhasználati szempontból milyen nehézségeket és visszajelzéseket jelent egy határon túl született magyarajkú fiatal számára a fővárosi környezetbe való beilleszkedés. Természetesen az ember rugalmasságának köszönhetően a nyelvhasználatban is képes alkalmazkodni környezetéhez, így bizonyos esetekben huzamosabb tartózkodás után a különbségek mértéke szinte alig vagy egyáltalán nem érezhető. Az odáig vezető úton azonban gyakran találkozhatunk olyan megjegyzésekkel és felfedezésekkel, amelyek közvetlen környezetünk beszédünkkel kapcsolatos megfigyeléseit tükrözik. Előfordul, hogy a felismerés megmosolyogtat minket, emlékez-

tetve arra, hogy honnan jöttünk, de előfordulhatnak olykor sértő, lealacsonyító megjegyzések. A kutatás során e visszajelzéseket, s a hozzájuk köthető mértéket, sztereotípiákat vizsgáljuk.

Az adatközlők kárpátaljai, erdélyi és felvidéki származású magyarajkú fiatalok. A kérdezettek több mint a fele kárpátaljai volt, egész pontosan 40 fő. További 30 adatközlőt kérdeztem egyéb határon túli területekről: 10 erdélyi, 10 felvidéki, valamint 10 vajdasági származású fiatal is hozzájárult kutatásomhoz a kérdőív kitöltésével (1. ábra).

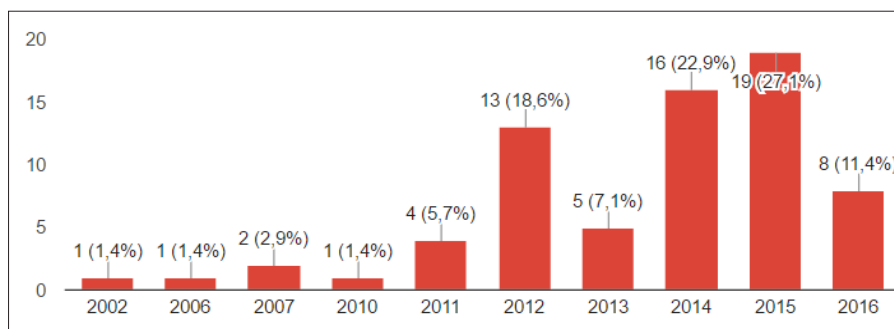


1. ábra

Az általam vizsgált korosztályt a 18 és 30 év közötti fővárosba áttelepült határon túli magyar fiatalok képezték. Választásomat az is indokolta,

hogy a vizsgált korosztályból eredendően a kitöltők nagy része folyamatban levő egyetemi tanulmányokról számolhat be. Azon fiatalok pedig, akik egyetemi vagy főiskolai tanulmányokat folytatnak, gyakrabban találkoznak a magyar írott és beszélt nyelvi sztenderddel. Ez azt jelenti, hogy a nyelvhasználatra vonatkozó nézeteiket, saját nyelvhasználatuk változásait tekintve ez is egy meghatározó tényező lehet, mivel ennek köszönhetően szembevetőbbek a határon túli magyar és a fővárosi magyar nyelvváltozatok közötti különbségek.

A fővárosba való áttelepülés évének főleg a 2012-es (18,6%), a 2014-es (22,9%) és a 2015-ös évet jelölték meg(27,1%), tehát a kérdezettek többsége már legalább 1 éve és 3 hónapja él fővárosi közegben, de ennél korábbi években áttelepültek is segítettek kutatásomat: akad olyan is, aki immár 15 éve él Budapesten. Egyébként a kiköltözés évére vonatkozó kérdés eredményei alapján a kitöltők körében a 2012-es évtől figyelhető meg a kivándorlások jelentős mértékű növekedése minden vizsgált területről (x. ábra).



**Budapestre való áttelepülésének éve?**

A kérdezettek túlnyomórészt egyedül költöztek fel az anyaországba (64,3%) vagy barátal, barátnővel (27,1%), s csupán elenyésző arányban kezdtek új életet családjukkal vagy szüleikkel együtt(2,9%). Utóbbi tény kapcsolatban áll a kérdezettek korával is, mivel a családalapítás előtti periódusban egy fiatal bátrabban mer belevágni abba, hogy új országban kezdjen új életet, s ráadásul, ha ezt hallgatóként teszi, az még inkább megkönnyítheti a helyzetet (biztosított kollégiumi szállás, szociális juttatások stb.).

Kutatásom céljai között szerepelt az is, hogy bizonyos állításokat igazoljak vagy megcáfoljak. Munkámmal a következő hipotéziseket kívánom bebizonyítani:

1. Az áttelepült határon túli magyar fiataloknak rendszeresen akadnak problémáik Budapesten sajátos nyelvhasználatukból kifolyólag.

2. Áttelepülésük után a határon túli magyarok jelentős különbségeket fedeznek fel az anyaországi és az általuk használt magyar nyelvváltozatok között.

3. Az áttelepült határon túliak gyakran kapnak olyan megjegyzéseket, miszerint helytelenül vagy furcsán beszélnek. Ettől függetlenül az anyaországiak nem javítják ki az általuk helytelennek vagy szokatlanak vélt idegen nyelvváltozatokból eredő "hibákat", és nem is gúnyolják ki azokat.

4. A határon túli magyar fiatalok úgy vélik, miszerint ők szebben beszélnek magyarul, mint az anyaországiak.

5. Az anyaországiakkal való érintkezés során a határon túliak olykor használnak ukrán/román/szlovák/szerb szavakat, kifejezéseket.

A vizsgálat 2017. február és március között folyt. Kérésemre bizonyos közösségi oldalak csoportjainak tagjai töltötték ki az adott kérdőívet. Főleg olyan csoportokat céloztam meg, amelyeket az általam vizsgálandó korcsoport és egyéb tényezők szempontjából a legcélszerűbbnek véltem. Ilyenek például a különböző egyetemi csoportok, valamint a kollégisták számára létrehozott fórumok. Továbbá Budapesten élő határon túli magyar ismerőseimnek is szétküldtem a kérdőív linkjét, akiknek többsége szíves örömmel segített, valamint jótanácsaival is hozzájárult kérdőívem minőségének javításához.

Bár a vizsgálatot megelőzően úgy gondoltam, hogy célszerű lenne, hogy a kitöltők nemek szerinti megoszlása egyenlő arányokat eredményezzen, ám miután a különböző közösségi oldalakon aktívabbnak bizonyultak a nőnemű adatközlők, így az arány 3:2 lett a hölgyek javára (42 adatközlő). Ez azonban nem okozott különösebb problémát az eredmények összesítésekor.

A szakirodalmi előzményekre támaszkodva megalkotott kérdőív, s az abban szereplő kérdésekre adott válaszok szolgálnak a gyűjtése forrásul. Ezen kérdőívek segítségével felmérhetők a határon túli magyarajkú fiatalok tapasztalatai.

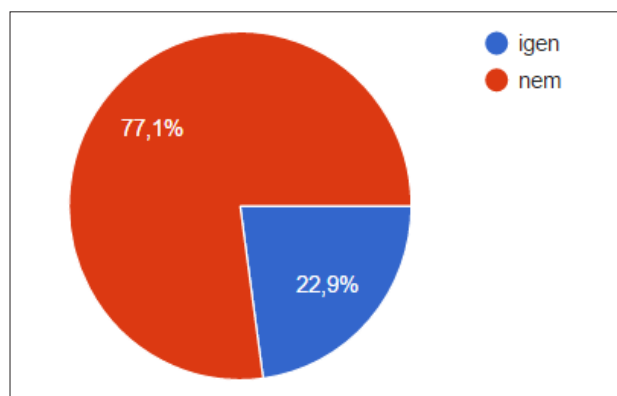
### **1. Problémák.**

Mivel a szakirodalomban már említést tettek kárpátaljai, erdélyi, felvidéki és vajdasági beszédről mint határon túli magyar nyelvváltozatokról, ezért a

kérdőívben ezekkel kapcsolatban kérdeztem az adatközlőket. Arra voltam kíváncsi, hogy sajátos, határon túli magyar beszédükből eredendően keletkeztek-e problémáik új lakhelyükön. A válaszok 77,1%-a azt bizonyítja, hogy a különböző nemzetiséget érintő megjegyzések ellenére a szülőföld jegyeit magán viselő beszéd nem okoz problémát az új magyarlakta környezetben, s mindössze a kitöltők 22,9%-ának akadt problémája emiatt (x. ábra)

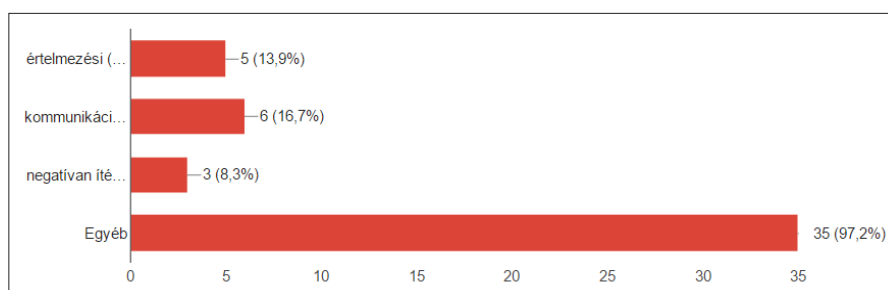
A vajdasági adatközlők mintegy 50%-áról elmondható, hogy szembe kellett már néznie néhány nyelvhasználat okozta problémával az anyaországban (főleg kommunikációs problémákról van szó). A többi területről a hasonló visszajelzések aránya 30% alatt van.

Meg kell jegyeznünk, hogy mindössze hárman számoltak be gúnyolásról vagy negatív megítélésről (x. ábra), a többi esetben csupán értelmezési vagy



x. ábra (Voltak-e problémái kárpátaljai/erdélyi/felvidéki/vajdasági beszéde miatt új, magyarországi lakhelyén?)

kommunikációs tévedésekről volt szó. Továbbá olyan is akadt, aki konkrétan kiejtése miatt számított különlegesnek az adott helyzetben.



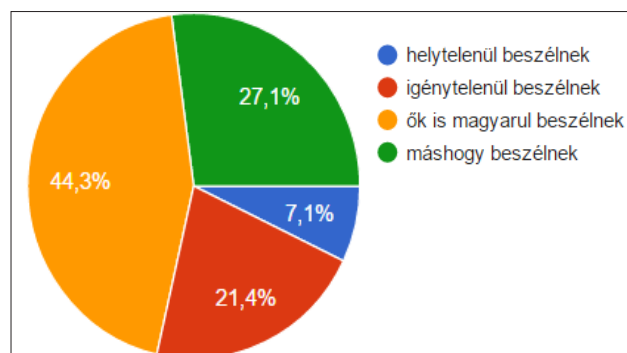
x. ábra (Ha voltak, akkor milyen jellegűek?) cserélni!

Felmérhető volt továbbá, hogy a beszéd különlegességéből fakadó problémák milyen érzéseket váltottak ki az érintettekben. Az eredmények alapján a kérdezettek többségét sohasem (42,4%) vagy ritkán zavarták ezek a problémák (22%), csak a 18,6% számára volt mindez rendkívül zavaró tényező. Vagyis megállapítható, hogy az első hipotézisben feltételezték, miszerint az áttelepültek gyakran kerülnek származásuk és nyelvhasználatuk miatt problémás helyzetbe, tévesnek bizonyultak.

## 2. Nyelvhelyesség

„A létező magyar nyelvűvelés nyelvhelyesség-fogalma azon a felfogáson alapul, hogy „a” nyelvben, ill. annak különféle változataiban léteznek olyan nyelvi formák (szavak, szókapcsolatok, nyelvtani szerkezetek, szórendi megoldások, nyelvtani és hangtani szabályok, hangszínáryalatok stb.), amelyek eredendően, a használat kontextusától függetlenül jobbák vagy rosszabbak másoknál.” – olvasható Lanstyák István írásában [6, 118. o.]. Ennek a magyaráztatnak fényében a megkérdezettek arról nyilatkoztak, hogy szerintük az anyaországi magyarok többsége helyesen vagy helytelenül beszél magyarul. A legtöbb válasz alapján az anyaországiak

és a válaszadó saját beszéde között nem fedezhető fel nagy különbség, és a kérdezettek mindkét nyelvváltozatot egyformán helyesnek és szépsnek ítélték (44,3%, x. ábra). A kitöltők 27,1%-a érzi úgy, hogy bár az anyaországi nyelvhasználat nem nevezhető helytelennek, mégis érezhetően különbözik a határon túli magyar nyelvváltozatoktól (a vajdasági kitöltők mintegy 40%-a). További 21,4% gondolja úgy, hogy az anyaországi magyarok igénytelenül beszélnek a nyelvet (főképp felvidéki és kárpátaljai beszélők), 7,1% szerint pedig az anyaországiak határozot-

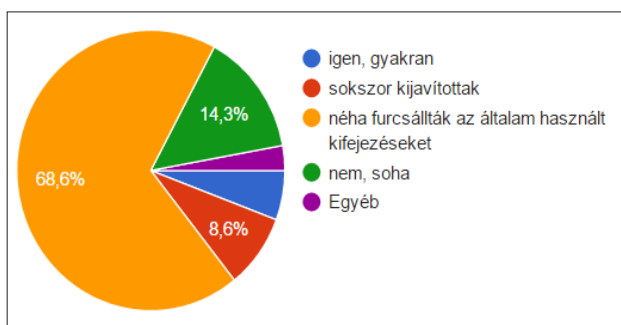


x. ábra (Ön szerint az anyaországi magyarok többsége helyesen vagy helytelenül beszél magyarul?)

tan helytelenül beszélnek. Érdekes, hogy a fővárosiak nyelvhasználatát helytelennek ítézők 80%-ban férfiak.

A következő kérdés arra utalt, hogy a kitöltők kaptak-e olyan visszajelzéseket anyaországiaktól, miszerint furcsán vagy helytelenül beszélnek. A válaszadók 68,6%-a tapasztalt olyat, hogy magyarországi környezetében furcsállták az általa használt kifejezéseket, 8,6% pedig arról is beszámolt, hogy nyelvhasználatát során kijavították – mondván hogy az általa elmondottak helytelenek (erről főképp a vajdasági adatközlők számoltak be). Mindössze 14,3% mondhatta el magáról azt, hogy sosem kapott hasonló megjegyzést anyaországiaktól.

Ezzel hipotézisem, miszerint az anyaországiak gyakran furcsállják a határon túli magyarok nyelvhasználatát, ám ettől függetlenül nem javítják vagy gúnyolják ki azt – igaznak bizonyult.



x. ábra (Kapott anyaországi magyaroktól olyan megjegyzéseket, hogy Ön furcsán/helytelenül beszél?)

### 3. Nyelvváltozatokhoz való viszony.

A kutatás során a határon túli magyar nyelvváltozatok, különös tekintettel a kárpátaljai magyar nyelvváltozat fővárosi megítélésének felmérését és bemutatását tűztem ki célul, de más kisebbség lakta területek nyelvváltozati sajátosságai is szembevető képet mutatnak. A válaszadók magyar nemzetiségűek és már legalább egy éve Budapesten élnek.

A felmérés során arra is választ kaptunk, hogy az áttelepültek hogyan vélekedtek és vélekednek ma az anyaországiak nyelvhasználatáról, valamint hogyan reagáltak a feléjük érkező megjegyzésekre.

A sikeres attitűdvizsgálat érdekében egy többnyire zárt kérdésekből álló kérdéssort állítottam össze, melyek nyelvhasználati szokásokra vonatkoztak (pl.: *Voltak-e problémái kárpátaljai/erdélyi/felvidéki/vajdasági beszéde miatt új, magyarországi lakhelyén?, Mi volt a véleménye az anyaországi magyarok nyelvhasználatáról az áttelepülését követően? stb.*).

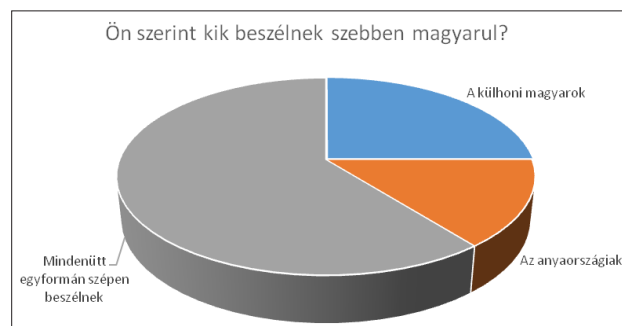
A szakirodalom áttekintésekor kezembe került Imre Samu Hol beszélnek a legszebben magyarul? című írása is. Imre Samu arra keresett választ kuta-

tásban, hogy mely nyelvjárást tartják a legszebbnek a magyar anyanyelvűek. Arra jutott, hogy a kérdezettek szerint a szép beszéd legfőképp a kiejtésben nyilvánul meg. Hogy pontosítsunk, azt tartották szépségnek, ha valaki a kiejtésben a lehető legnagyobb mértékben követi az írásképet, tehát az egészség szónál a kiejtésnél nem az [egésség], hanem az [egész.ség] formát követi [2, 279–283. o.]

Kutatásának második részében maga fogalmazta meg a szép magyar beszéd mibenlétét, a sztenderd magyar kiejtéshez viszonyítva állította fel annak kritériumait. Arra a következtetésre jutott, hogy a szép magyar beszéd nélkülöz mindenféle nyelvjárási jegyet, s ennek megfelelően Sárospatakon beszélnek leginkább. A második helyen kutatásában Budapest végzett, ennek oka, hogy a fővárosban sok a nem fővárosi születésű lakos, akiknek beszédében előfordulnak nyelvjárási sajátosságok.

Kontra Miklós szintén a tárgyalt problémát tekinti át. A milyen a szép magyar beszéd és milyen a csúnya? kérdésekre kapott válaszokat várhatóan, könnyen magyarázhatóan ítélte: az általa vizsgált alanyok a szép és választékos beszéd fő ismérveit az udvariasságban, határozottságban és pontosságban vélik meglelni. [5, 224–232. o.]

Kutatásom címe alapján helyét éreztem kérdőívemben egy-két olyan kérdésnek is, amely az adatközlőknek a legszebb magyar beszédhez való viszonyát, valamint az arról alkotott véleményüket tisztázza. Előbb az *Ön szerint kik beszélnek szebben magyarul?* kérdésre vártam a válaszokat. A kitöltők a *külhoni magyarok, az anyaországi magyarok, vagy mindenütt egyformán szépen opciók* közül választhattak. E kérdés alapján a válaszadók 60,7%-a gondolja úgy, hogy mindenütt egyformán szép a magyar nyelv, 25% azonban úgy gondolja, hogy a külhoni magyarok jóval szebben beszélnek a magyart, mint az anyaországiak. Ezzel szemben elenyésző azon kitöltők aránya, akik az anyaországi beszélőket helyeznék előtérbe szebb beszédjük miatt (*ábra*).



Ezzel az eredménnyel hipotézisem, miszerint a külhoniak a határon túli magyarok beszédét (többek

közt sajátjukat is) szebbnek vélik az anyaországi beszélőkénel – hamisnak bizonyult.

Azok számára, akik konkrét véleményt nyilvánítottak volna az Imre Samu által vizsgált kérdésben, opcionálisan feltettem én is a kritikus kérdést. Mi tagadás, a kérdést többen is provokatívnak vagy diszkriminatívnak vélték, ahogy azt a visszajelzések igazolják, ám ettől eltekintve az adott kérdést a kérdőív egyik legfontosabbjaként tartom számon.

A kérdésre válaszolók több mint a fele szerint az erdélyi magyarok beszélnek a legszebben magyarul, főleg kárpátaljai származású kitöltők vélik így, sőt megjegyzendő, hogy azok az erdélyiek, akik megválaszolták a kérdést, szintén az erdélyi magyart tartják a legszebb magyar nyelvváltozatnak. Ezt követte a kárpátaljai magyart legszebbként megnevezőek tábora 11 válasszal, a válaszadók mind kárpátaljai származásúak. Ez utóbbi következtetés abszolút egyezik Csernicskó István Nekünk ez a szép, mert ezt beszéljük című kutatásának eredményeivel. A közösségben készített több száz interjú alapján ugyanis Csernicskó megállapította, hogy a kárpátaljai magyarság alapvetően pozitívan viszonyul saját, helyi vagy regionális nyelvváltozataihoz. Mindössze néhány negatív, elutasító véleménnyel találkozhatunk. Ezek elsősorban azért nem értékelik pozitívan a helyi nyelvjárást, mert az nem olyan, mint a Magyarországon beszélt (azaz a televízió és rádió által közvetített) magyar nyelv, illetve mert „parasztos”, nem helyes. Egyesek viszont úgy látják, sokkal szebben beszélnek Kárpátalján, mint Magyarországon. [1, 69–79. o.]

A fennmaradó néhány válaszban még a vajdasági és felvidéki magyar nyelvet, valamint palóc nyelvjárást jelölték meg legszebbnek. A kérdezettek között olyan is akadt, aki származás helyett a filológusokat vagy tanult embereket jelölte meg válaszként, de egyesek konkrét válaszadás helyett azt fejtették ki közmondásokon és szólásokon keresztül, hogy szerintük miért nem válaszolható meg a kérdés (*egy anya sem tudja megmondani, hogy melyik a kedvenc gyermeke; minden tájszólás szép a maga módján*).

Előfordul, hogy az anyaországban járók ehhez hasonló megjegyzéseket kapna, miszerint, *hogy határon túlról jöttél, sokkal szebben beszélsz, mint az itteniek?* – mondta egyszer nekem egy helyi ismerős, akivel akkor még néhány szót váltottam csupán. Ennek jegyében úgy döntöttem, vizsgálatom részét fogja képezni egy olyan kérdés is, amely az ilyen és ehhez hasonló megnyilvánulásokra tesz utalást. Hogy pontos eredményeket kapjak végeredményképp, az adott kérdést két különböző szemszögből vizsgálom: figyelembe veszem azt is, hogy az erre utaló személy határon túli vagy anyaországi magyar volt-e.

Összevetve a két kérdésre kapott válaszokat, a következő eredményekre jutottam. A döntő többség mindkét esetben főképp a *sohasem* választ adta (42,9% és 44,3%). A 70-ből összesen 48 esetben mindkét válaszra ugyanaz a válasz érkezett ugyanattól a személytől, tehát akik ritkán vagy gyakran kaptak ilyen dicséretet határon túli magyaroktól, azok ugyanolyan gyakorisággal kapták azt anyaországi magyaroktól is. A fennmaradó 22 esetből, ahol a két kérdésre adott válaszok egyénileg is különböztek, az a következtetés vonható le, hogy a határon túli magyarok gyakrabban veszik észre más határon túli társaik igényességét beszédükben (22-ből 15 esetben).

Azok a válaszolók, akik valamely kérdésnél azt válaszolták, hogy gyakran mondtak nekik hasonlót, döntő többségben nőneműek és főiskolai vagy egyetemi végzettséggel rendelkeznek.

Arányokat tekintve legtöbbször a felvidéki származású fiataloknak mondták már, hogy szebben beszélnek, mint az anyaországiak (30%), míg a többi területen csak a kérdezettek 20%-a mondhatja el ugyanezt magáról.

#### 4. Nyelvi alkalmazkodás

Az e témakörbe tartozó kérdések sorát egy saját nyelvhasználatra vonatkozó kérdés nyitotta meg: tapasztaltak-e nyelvhasználatukban bármilyen változást áttelepülésük óta vagy sem. A válaszolók 67,1%-a szerint beszéde csupán kis mértékben változott a kezdetihez képest, lényegi jegyeit továbbra is magán viseli. A válaszok alapján a kérdezettek 27,1%-a szerint lényegesen sokat változott a nyelvhasználatuk a fővárosban töltött idő alatt, ami a kitöltők korából eredő nyelvhasználati rugalmasság következtében nem meglepő eredmény. A válaszadók arányukat tekintve főképp vajdasági és kárpátaljai származásúak és diákok. Mindössze 4 válaszadó véli úgy, hogy beszéde egyáltalán nem változott költözése óta, ez a válaszok 5,7%-át teszi ki. Az érintettek mind nőneműek, főként kárpátaljai származásúak.

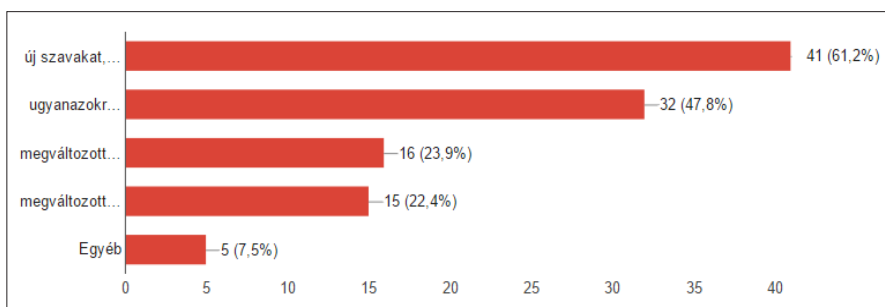
Azok, akik tapasztaltak változást saját nyelvhasználatukban, a következő kérdés megválaszolásával közölhettek információt azzal kapcsolatban, hogy az általuk észlelt beszédbeli változások miben nyilvánulnak meg. Egy válaszadó akár több választ is megjelölhetett. A következő opciók közül választhattak:

- új szavakat, kifejezéseket használok
- ugyanazokra a kifejezésekre más szavakat használok
- megváltozott a hanglejtésem
- megváltozott a kiejtésem
- egyéb

A kapott válaszok alapján 41-en tapasztaltak szó-készletbeli változásokat beszédükön: új szavakat és

kifejezéseket használnak, jelentősen bővült a szókincsük (61,2%). További 32 kitöltő, azaz a válaszadók 47,8%-a jelezte azt, hogy ugyanazokra a kife-

jezésekre már más szavakat használ, mint ezelőtt (x. ábra). Az egyéb válaszok közül a következőt emelném ki:



x. ábra (Ha változott a beszéde, akkor Ön szerint ez miben nyilvánul meg?)

### Befejezés

Különböző okokból egyre több fiatal költözik a magyar fővárosba, tanulás vagy egy jobb élet reményében. Azon hipotézisem, mely szerint a külföldiek a határon túli magyarok beszédét (többek közt sajátjukat is) szebbnek vélik az anyaországi beszélőkénél – hamisnak bizonyult. Az áttelepültek nem kerülnek származásuk és nyelv-

használatuk miatt problémás helyzetbe, tévesnek bizonyult, de vannak ettől elenyésző számban eltérő esetek is. Az anyaországiak gyakran furcsállják a határon túli magyarok nyelvhasználatát, ám ettől függetlenül nem javítják, vagy gúnyolják ki azt.

Tisztelni kell mások nyelvét, legyen az egy idegen nyelv, vagy egy adott nyelv változata!

### FELHASZNÁLT IRODALOM:

1. Csernicskó István. „Nekünk ez a szép, mert ezt beszéljük”. A saját nyelvváltozatokhoz való viszony a kárpátaljai magyar hanganyagtár alapján. // Együtt. A Magyar Írószövetség Kárpátaljai Írócsoportjának folyóirata. 2008. – 69–79. o.
2. Imre Samu. Hol beszélnek legszebben magyarul? // Nyr. 1963: 279–83. o.
3. Kiss Jenő. A nyelvi attitűd és a másodlagos nyelvi szocializáció: vizsgálatok nyelvjárási környezetben. // MNy. 1996: 142–206. o.
4. Kontra Miklós. Aszép magyar beszéd és a csúnya. //Nyelv és társadalom a rendszerváltás kori Magyarországon. 2003.
5. Kontra Miklós. Hol beszélnek legszebben és legcsúnyábban magyarul? // MNy. 1997. – 224–232. o.
6. Lanstyák István. Nyelvhelyesség. // Hungarológia. Szerkesztette: Beke Zsolt, Lanstyák István és Misad Katalin. – Pozsony/Bratislava: Stimul, 2010.

## РОЗДІЛ 6 ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 82.0

### МЕТОНІМІЯ І МЕТАФОРА: ПИТАННЯ ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ ПОНЯТЬ METONYMY AND METAPHOR: THE QUESTION OF THEIR DIFFERENCE

**Гладка В.А.,**  
*Київський національний університет імені Траса Шевченка*

У статті детально розглянуто питання щодо розмежування понять метафори та метонімії. З огляду на лінгвокогнітивні та мовленнєво-мисленнєві ознаки останньої автор позиціонує метонімію як спосіб концептуалізації і категоризації дійсності, з одного боку, а з іншого – як когнітивний механізм перенесення одного поняття на позначення іншого в межах однієї концептуальної сфери або однієї комунікативної ситуації.

**Ключові слова:** метафора, метонімія, когнітивна семантика, концептуальна сфера.

В статье подробно рассмотрены вопросы разграничения понятий метафоры и метонимии. Учитывая лингвокогнитивный и речевой-мыслительные признаки последней, автор позиционирует метонимию как способ концептуализации и категоризации действительности, с одной стороны, а с другой – как когнитивный механизм переноса одного понятия для обозначения другого в пределах одной концептуальной сферы или одной коммуникативной ситуации.

**Ключевые слова:** метафора, метонимия, когнитивная семантика, концептуальная сфера.

The article discusses in detail the delineation of the concepts of metaphor and metonymy. Taking into account the lingo-cognitive and speech-thinking features of the latter, the author positions metonymy as a way of conceptualization and categorization of reality, on the one hand, and on the other hand – as a cognitive mechanism for the transfer of one concept to the designation of another within a single conceptual sphere or one communicative situation.

**Key words:** metaphor, metonymy, cognitive semantics, conceptual sphere.

**Постановка проблеми.** Розвиток когнітивного підходу, який розглядає мовні форми як результат концептуалізації світу людською свідомістю, а їх значення – як результат певних структурних знань, концептів, охоплених мовними знаками, дає змогу глибше зрозуміти процеси «ословлення» людиною навколишньої дійсності, уможливує проникнення в механізм творення нашою свідомістю нових слів і виразів, необхідних для фіксації змін, які відбуваються в реальній картині світу. Одним із ефективних засобів концептуалізації елементів дійсності є метонімія, яку сьогодні витлумачують не лише як одну із властивих мові універсалій, як тип семантичного зсуву, перенесення назви з одного предмета на інший за ознакою суміжності асоціацій, а й як одну з когнітивних моделей пізнання світу. Пильна увага дослідників до названого явища з позиції когнітивної семантики визначає актуальність також нашої розвідки.

**Стан опрацювання.** Як один із продуктивних креативних засобів збагачення мови, метонімія лише віднедавна стала центром уваги

дослідників, перебуваючи в тіні спорідненого з нею явища метафори. Як своєрідне доповнення останньої, вона отримувала спільне з нею визначення, за яким вона витлумачувалася як переосмислення на основі подібності або аналогії ознак у понятійному відображенні позначуваного об'єкта (Е.С. Азнаурова, І.В. Арнольд, А.М. Баранов, Ю.М. Караулов, О.С. Кубрякова, О.Л. Новиков, О.О. Уфимцева та ін.). Сьогодні науковці, чітко розмежовуючи поняття системно-мовної і мовленнєвої метонімії, а також з огляду на їх взаємозв'язок у комунікативній діяльності, вивчають це явище в різних площинах, зокрема як окремий спосіб номінації та інструмент семантичної деривації (Г.І. Кустова, О.В. Падучева та ін.), як один з естетичних засобів організації тексту (О.В. Раєвська, О.О. Тараненко та ін.), як окремий від метафори троп (Л.І. Кузнєцова, О.Л. Новиков, І.І. Остапчук та ін.); досліджують зв'язок метонімії з прагматикою висловлювання (П.Я. Гальперин та ін.) тощо. На основі цього метонімію визначають як «семіотичну закономірність, що виявляється у перенесенні позначень одного компонента події

на інший, імені класу об'єктів і цілого на частину за суміжністю у межах однієї ситуації» [9, с. 204], як «перенесення найменування явищ, предметів та їхніх ознак за суміжністю або – ширше – за їхнім зв'язком у просторі й у часі» [2, с. 30]. Однак, незважаючи на усвідомлення відокремленого статусу метонімії, лінгвісти продовжують вивчати її через призму спільних і відмінних рис із метафорою. Аналіз наукових поглядів щодо диференціації явищ метафоризації і метонімізації допоміг нам узагальнити і доповнити це питання власними спостереженнями, у висвітленні яких і полягає основна мета статті.

**Виклад основного матеріалу.** Історія дослідження метонімії розпочинається із праць античних філософів, де вона розглядалася традиційно як стилістична фігура, троп, зображально-виражальний засіб мовлення (Аристотель, Цицерон). Лише Квінтіліан вважав її містким зображально-виражальним засобом віршованого та прозового мовлення, а головне – окремим від метафори явищем. За його словами, «[м]етонімічне зіставлення предметів відбувається не за ознакою їхньої схожості [як у разі метафори], а за ознакою суміжності, тобто належності їх до одного кола явищ, до понять одного порядку, пов'язаних часовими, просторовими, причино-наслідковими та іншими відношеннями (...) [У разі метонімії] замість слова, що точно відповідає предмету, підставляють інше з тим самим значенням, запозиченим від предмета, який перебуває з ним у тісному взаємозв'язку» [1, с. 218]. У такий спосіб, продовжує римський оратор, «перейменування запозичує у споріднених і близьких предметів назви, під якими розуміють речі, неназвані їхніми справжніми іменами» [там само, с. 222].

З розвитком семантичного підходу ґрунтовно досліджується семантична природа окресленого феномена, де метонімія витлумачується як лексичний спосіб вираження певних зв'язків і відношень, як неускладнене формальними змінами перенесення найменування (див., наприклад, праці Ю.Д. Апресяна, О.Л. Гінзбурга, О.В. Калиніна, О.О. Тараненка, Д.М. Шмельова, Р.О. Якобсона та ін.). Науковці констатують, що як за метонімії, так і за метафори відбувається перенесення найменування поняття А на поняття В. Водночас у разі метонімії поняття А і В залишаються незмінними, при цьому в найменуванні поняття В акцентується на певній його денотативній семантичній ознаці. У разі метафори відбувається неминуче взаємопроникнення ознак понять А і В цих семіотичних одиниць через їхні категорійні й денотативні семантичні компо-

ненти, в результаті чого формується нове поняття [7, с. 177]. Описуючи метафоричне переосмислення у цьому ракурсі, Л.С. Виготський пише: «Ми ніби піднімаємося над поняттям А, а потім спускаємося до поняття В. Але це своєрідне подолання структурних залежностей стає можливим лише завдяки наявності певних відношень спільності між поняттями» [4, с. 283]. Очевидно, з тих же міркувань В.М. Телія пов'язує метафоризацію зі словопородженням: «Описати техніку метафори, тобто те, як вона організовує нове значення, – значить описати метафору як модель, аналогічну словотвірним або синтаксичним моделям. Однак модель метафори – складніший механізм, оскільки вона породжує абсолютно нові мовні об'єкти (...) шляхом взаємодії гетерогенних сутностей, які беруть участь у метафоричному синтезі» [11, с. 183].

У такий спосіб, по-перше, метонімія являє собою суміщення сем, смислопородження за зв'язками в денотативному семантичному полі, тоді як метафора – за категорійністю, за ієрархією у зв'язках сем. Цікаву думку з цього приводу висловлює сучасний польський дослідник М. Лабашук, називаючи перенесення за подібністю «вертикальною семантизацією», а перенесення за суміжністю, за найбільш стійкими зв'язками (від ознаки на те, що вона позначає) – «горизонтальною семантизацією» [7, с. 177]. По-друге, метафора відображає уточнення, ускладнення, невидиму інтелектуальну напругу в свідомості людини, тоді як метонімія – спрощення, економію мовленнєво-мисленнєвих зусиль. Аналогічного погляду дотримується українська дослідниця І.І. Остапчук. На її переконання, «метафора [являє собою] процес семантичний, [який передбачає] взаємне зближення двох недотичних семантичних сфер у результаті предикації суб'єкту незвичної оцінки, а метонімія – процес семіотичний, феномен субституції суміжних понять» [8, с. 54].

Саме на основі останніх ознак метонімії та метафори базують свою теорію науковці, вивчаючи ці явища з позиції синтаксичної семантики, семантики референцій, ураховуючи при цьому виконувані ними функції у мові та мовленні (Н.Д. Арутюнова, В.В. Зайцева, Є. Курилович, О.О. Тараненко, Р.О. Якобсон та ін.). По-перше, як зазначають вони, в мовленні метонімія руйнує лексичну синтагматику словосполучення й речення за рахунок еліпсису та семантичної конденсації змісту згорнутої сполуки в одному слові, наприклад: *lire du Hugo* замість *lire les romans de Hugo*. Однак проти розуміння метонімії як конденсованого словосполучення виступає О.О. Тараненко:



«У такому разі ототожнюються два типи семантичних процесів і, отже, два принципово різних типи суміжності, що лежать в основі цих процесів, – позамовна (предметно-поняттєва) та власне мовна (текстуальна)» [10, с. 20]. Якщо, на думку науковця, «в разі еліпсису (...) має місце елімінація, пропуск мовної одиниці, яка може бути зрозумілою і без експлікації, тобто змінюють (скорочують) форму за фактичної незмінності змісту, то за метонімії, навпаки, відбувається зміна (розширення або звуження) змісту за незмінності форми» [там само].

По-друге, метонімія тяжіє до позиції суб'єкта та інших референційних членів речення і, на відміну від метафори, не може вживатися в позиції предиката. Детальніше до пояснення цього питання підійшла Н.Д. Арутюнова. На її переконання, метафора позначає не предмет, а його ознаки, зазначаючи в такий спосіб «часткової ад'єктивності». У такий спосіб, виконуючи функцію характеристики об'єкта номінації, вона переважно відіграє роль предиката [3, с. 349]. Зважаючи на особливості цього явища, а також вивчаючи їхню роль у процесі семіотизації, І.М. Кобозєва називає основними функціями метафори евристичну (конструктивну), тобто осмислення нових реалій, та деконструктивну, тобто руйнування вже існуючих стереотипів свідомості [6]. У разі метонімії мова йде не про надання частини ознак одного концепта іншому, а про референційний зсув: ЛО, яка реалізує перший концепт, бере на себе референційну функцію тієї ЛО, яка реалізує другий концепт. Як наслідок, для метонімії типовим стає виконання ідентифікаційної, або індивідуалізуючої, функції щодо конкретних предметів, тобто дає змогу адресату мовлення виокремити об'єкт з області спостережуваного, відрізнити його від інших наявних разом із ним об'єктів [2, с. 31–32].

Аналогічні міркування спостерігаємо в працях Р.О. Якобсона, який протиставляв метонімію і метафору з позиції логіко-психологічного аналізу. Насамперед він розмежовував їх з огляду на два типи афазії, пов'язаних із руйнуванням асоціації за суміжністю та схожістю [12]. Вважаючи обидва явища знаковим перенесенням, науковець стверджує, що метафора представляє парадигматичний полюс мови, оскільки базується на заміщенні, а метонімія – синтагматичний полюс, оскільки його використання уможливує заміну знаком цілої синтагми [там само, с. 130]. Тому, на думку Р.О. Якобсона, метафора, обслуговуючи загалом раціонально-логічний, а також образно-естетичний тип мислення, виконує логічну, системоформуючу, типологічну або класифікаційну

функцію. Метонімія ж як прояв побутово-практичної мовної діяльності й естетичного типу мислення виконує відповідно функцію вільного варіювання зв'язків ознак у межах видимого поля, звичного чуттєвого досвіду або звичних понятійних відношень ознак. У такий спосіб смислоформуючі механізми метонімії загалом засновані на чуттєвому спогляданні [там само].

До подібного висновку дійшов також М. Лабашук, досліджуючи ці два явища з позиції зв'язку мови і мислення. Визначаючи їх як два способи реалізації мовленнєво-мисленнєвої (або зображальної) мети, польський дослідник витлумачує метонімію як шлях емоційного, чуттєво-споглядального аналітичного вичленування з обсягу поняття ознак, властивих (з позиції суб'єкта формування висловлення) поняттю та мовному значенню з подальшим розгортанням їх у тема-рематичному синтаксисі [7, с. 176]. Щодо метафоричного способу, то він постає як шлях синтетичного (різного ступеню умовності) приписання ознак поняттю або мовному значенню. Іншими словами, принципова відмінність метонімії від метафори полягає в тому, що в першій синтетичність закладена раніше, а в другій вона створюється інтенцією суб'єкта [там само]. Тому, продовжує автор, метонімічний спосіб зображення буває здебільшого або міфологічним, або спонтанно чуттєво-споглядальним, тоді як метафоричний – абстрактним, рефлексивним, раціональним, умовним. Сутність способу зображення у мові визначається інтенцією та її спрямованістю на виокремлення і синтез категорійних і референційних складників [там само].

Отже, основними функціями метонімії по праву можна вважати конструктивно зв'язану, яка виникає на базі словосполуки чи речення у певній еліптичній конструкції, та ситуаційно зумовлену, яка ідентифікує конкретний предмет чи особу із суміжним предметом у певній ситуації мовлення. Іншими словами, вона може бути виведеною логічно, завдяки встановленню різних типів зв'язку між задіяними в процесі комунікації поняттями і категоріями. При цьому слід наголосити ще на кількох функціях метонімії: комунікативній, за допомогою якої досягається лаконічність і влучність висловлювання; зображальною, яка допомагає мовцю висловити власну думку; прагматичною, що створює у реципієнта певне емоційне сприйняття предмета мовлення, а також викликати позитивну або негативну оцінку до нього; евфемістичною, сутність якої полягає у повідомленні інформації, яку автор не може надати, враховуючи певні етичні міркування.

Дослідження з когнітивної семантики також доводять відмінності між цими двома процесами (Н.Д. Арутюнова, А.М. Баранов, Д.О. Добровольський, Н. Івашина, І.М. Кобозева, О.П. Левченко, Р.С. Помірко, О. Руденко, F. Antal, A. Barcelona, M.D. Borbely, G. Lakoff, S. Niemeier, M. Turner та ін.). У цій площині метафора трактується як перенесення когнітивної структури, прототипічно пов'язаної з певним мовним вираженням, із тієї понятійної сфери, до якої вона належить, в іншу; як «образна побудова, в основі якої лежить уподібнення об'єктів, що належать до різних галузей онтології» [5, с. 136–137]. Метонімія ж являє собою перенесення мовного вираження, відповідного одному з елементів когнітивної структури, на інший її елемент. Ґрунтовно аналізуючи ці два явища, G. Lakoff і M. Turner, зокрема, пропонують їх розмежовувати за такими параметрами, як-от: 1) метафора залучає два концептуальні домени, метонімія – лише один; 2) метафора налаштована на декодування, метонімія – на встановлення референції, 3) логічний зв'язок метафори відображений у вислові *is a*, а відношення у метонімії – у вислові *stand for* [13, с. 103]. Інакше кажучи, під час метонімізації свідомість залишається у межах однієї концептуальної сфери, тоді як під час метафоризації відбувається проекція однієї концептуальної сфери на іншу, тобто спостерігаємо «певного роду експансію концептів сфери ДЖЕРЕЛА, в результаті якої відбувається захоплення і засвоєння ними нової сфери – сфери ЦІЛІ» [6].

Особливий інтерес у цій площині викликає узагальнюючий підхід В. Warren, яка, насамперед, пропонує розрізняти дві метонімії: 1) референційну, яка поєднує дві сутності (напр.: *Give me a hand with this* «Простягни мені руку помічі в цьому»), і 2) пропозиційну, яка поєднує метонімічно дві пропозиції (напр.: *How did you get to the airport? – I waved down a taxi* «Як ти дістався до вокзалу? – Я взяв таксі») [15, с. 114–115]. Досліджуючи питання розмежування метонімії та метафори, вона висуває кілька критеріїв, основними з яких є такі: 1) метафора, на відміну від метонімії, гіпотетична; 2) метафора, як правило, виходить за межі синтагми, а метонімія залишається в її межах; 3) у метафорі область ДЖЕРЕЛА й область ЦІЛІ пов'язані асоціативними зв'язками; 4) концептуальна метафора, маючи різні форми мовного вираження, може пронизувати весь текст, що не властиво метонімії; 5) метафора являє собою семантичну операцію, а метонімія – синтаксичну, що пояснюється сполучуваністю одиниць за рахунок імплікації знака метонімізованого поняття [там само, с. 118].

Погоджуючись певною мірою з окресленими вище з когнітивної позиції відмінностями, зупинимось на них детальніше. Метафора, як відомо, пов'язана із семантичним перенесенням лише частини ознак зі сфери ДЖЕРЕЛА на сферу ЦІЛІ, виокремлюючи їх в останній і характеризуючи її на основі цих ознак. Поєднання частини одного концепта з іншим в єдину сутність зумовлює вертикальний характер цього зв'язку (на що вказував ще Р.О. Якобсон). Це поєднання має довільний, часом не існуючий у дійсності характер, що може зумовити в кінцевому рахунку гіпотетичність метафори (наприклад: *hirondelle d'hiver* «коминар; продавець каштанів», *aérodrome à mouches* «лисина»). У метонімії, натомість, відбувається «цілісне накладання» сфери ДЖЕРЕЛА на сферу ЦІЛІ. (На цьому, власне, наголошував R. Langacker, пропонуючи замінити висунутий класичним підходом принцип субституції *X використовується замість Y* на принцип накладання, вираженим у формулі  $X + Y$  [14].) При цьому перша ніби «підминає» під себе другу, переймаючи на себе функцію референції. Це лінійне поєднання породжує згорнуту синтаксичну структуру, наприклад: *argent terroriste* «гроші для здійснення терористичних дій» замість *argent destiné à la réalisation des attentats terroristes*; *monsieur je-sais-tout* «людина, яка вдає, що має відповідь на всі питання» замість *monsieur qui répète tout le temps et fait croire qu'il sait tout*. Мовна лінійність, або синтагматичність, є наслідком розташування поряд на ментальному рівні взаємодіючих у метонімії концептуальних одиниць. Ця суміжність реальна, а не гіпотетична, як у метафорі: наявні властивості сфери ЦІЛІ (призначеність для здійснення терористичних дій; знання відповідей на всі питання) виокремлюються за рахунок експліцитно представленої сфери ДЖЕРЕЛА.

Побудова когнітивної моделі інтегрованих просторів, що виникають під час метонімізації та метафоризації, виявляє різницю в кількості задіяних у них концептосфер. Порівняймо для прикладу метафоричні неофразеологізми (1) *mordre à l'appât* «бути зацікавленим», (2) *vendre la vigne* «одружити дочку» та метонімічні неофразеологізми (3) *perdre la main* «втратити здатність працювати», (4) *mettre un coup de pression* «збентежити, засмутити» *se bouffer la gueule* «посваритися»: в першому задіяні дві різні концептосфери ТВАРИНА і ЛЮДИНА (приклад 1), РОСЛИНА і ЛЮДИНА (приклад 2), а в другому – лише одна концептосфера ЛЮДИНА (приклади 3 і 4).

Відмінність між цими двома явищами спостерігається також через призму асоціативних

та суміжних відношень. Так, за метафоричного перенесенні між двома об'єктами навколишньої дійсності можуть виникати різноманітні асоціації, які реалізуються у різних мовних виразах. Наприклад, метафоричне проектування з вихідного ментального простору *un chat* (сфера ДЖЕРЕЛА) в інтегрований простір, основним образом якого буде «людина» (сфера ЦІЛІ), відображене в таких ФО, як *chat écorché* «худа, обезформлена людина», *réveiller le chat qui dort* «напасти на небезпечну людину, але яка в цю мить веде себе спокійно», *une mine de chat fâché* «розлючений вигляд», *chat qui chie dans la braise* «людина, яка перебуває в дуже незручній і кумедній ситуації». При цьому кожен із проєктованих образів представляє різні асоціативні зв'язки: зовнішній вигляд, сутність і особливість характеру, манера поведінки тощо.

Щодо метонімії, то наявні суміжні зв'язки завжди одиничні. Так, проектування з вихідного ментального простору *une tête* в інтегрований простір, одним з образів якого буде «людина», завжди відобразатимуть зв'язок частини і цілого,

наприклад: *tête chenue* «людина у віці», *avoir la tête dans le guidon* «бути дуже зайнятим», *avoir la tête sous le billot* «наражатися на ризик», *avoir la tête à son ouvrage* «сконцентруватися на роботі», *avoir la tête ailleurs* «бути розсіяним»..

Отже, детальний аналіз різних підходів до визначення сутності метонімії через призму її відмінностей від метафори вкотре демонструє зміну не лише лінгвістичних поглядів на це явище, а й методології його вивчення. Якщо в межах класичної (риторичної) і традиційної (семантично-синтаксичної) парадигм усі спроби розмежування метафори й метонімії зводилися, насамперед, до визначення типу відношень, у яких перебували їхні компоненти, то сьогодні науковці говорять про когнітивне моделювання, задіяні концептосфери, проектування образів з ментальних просторів. Цей факт вкотре доводить доцільність розгляду процесу метонімізації як лінгвокогнітивної операції з концептуалізації і категоризації людиною навколишньої дійсності, з одного боку, і як основу для подальших когнітивних механізмів – з іншого.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Античные теории языка и стиля / [под. ред. О.М. Фрейденберг]. – М.-Л.: Соцэгиз, 1936. – 344 с.
2. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры : Сборник / пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой / общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 3–32.
3. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека / Н.Д. Арутюнова. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. – 896 с.
4. Выготский Л.С. Собрание сочинений: в 6 т. – Т. 2. Проблемы общей психологии; под ред. В.В. Давыдова. – М.: Педагогика, 1982. – 504 с.
5. Кобозева И.М. Семантические проблемы анализа политической метафоры / И.М. Кобозева // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – № 6. – 2001. – С. 132–149.
6. Кобозева И.М. К формальной репрезентации метафор в рамках когнитивного подхода [Электронный ресурс] / И.М. Кобозева. – Режим доступа: [www.dialog-21.ru/archive\\_article.asp?param=7339&y=2002&vol=6077](http://www.dialog-21.ru/archive_article.asp?param=7339&y=2002&vol=6077)
7. Лабашук М. Динамика структуры вербального знака в онтогенезе (методологический взгляд) / М. Лабашук [Электронный ресурс]. – АТН Bielsko-Biała, 2012. – Режим доступа: [www.ujk.edu.pl/~leszczak/monograf.labaszczuk.doc](http://www.ujk.edu.pl/~leszczak/monograf.labaszczuk.doc)
8. Остапчук І.І. Тропи та тропеїзація англомовного масмедійного дискурсу / І.І. Остапчук: Дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.04 – германські мови. – Львів, 2016. – 230 с.
9. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: Підручник / О.О. Селіванова. – Полтава: Довкілля-К, 2008. – 712 с.
10. Тараненко А. Языковая семантика в ее динамических аспектах: основные семантические процессы / А. Тараненко. – К.: Наукова думка, 1989. – 256 с.
11. Телия В.Н. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция / В.Н. Телия // Метафора в языке и тексте. – М.: Наука, 1988. – С. 26–52.
12. Якобсон Р.О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений / Р.О. Якобсон // Теория метафоры: Сборник / пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой / общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 110–132.
13. Lakoff G. More than cool reason: A field guide to poetic metaphor / G. Lakoff, M. Turner. – Chicago: University of Chicago Press, 1989. – 230 p.
14. Langacker R. Reference-point constructions / R. Langacker // Cognitive linguistics. – 1993. – V. 4/1. – P. 1–38.
15. Warren B. An alternative account of the interpretation of referential metonymy and metaphor / B. Warren // Metaphor and metonymy in comparison and contrast; R. Dirven, R. Pörrings (eds.). – Berlin, N.Y.: Mouton de Guyter, 2002. – P. 113–130.

Наукове видання

# ЗАКАРПАТСЬКІ ФІЛОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

Випуск 1

Коректура • *Надія Ігнатова*

Комп'ютерна верстка • *Наталія Ковальчук*

Формат 64x90/8. Гарнітура Times New Roman.  
Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 8,84. Замов. № 0218/7. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»  
73034, м. Херсон, вул. Паровозна, 46-а, офіс 105  
Телефон +38 (0552) 39-95-80  
E-mail: [mailbox@helvetica.com.ua](mailto:mailbox@helvetica.com.ua)  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 4392 від 20.08.2012 р.