

Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя

ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Випуск 77

Серія "Філологічні науки"

№ 3

Ніжин
2014

УДК 80:008
ББК 81+83
Л64

Збірник друкується за рішенням Вченої ради
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя
(НДУ ім. М. Гоголя)
Протокол № 4 від 27.11.2014 р.

Постановою ВАК України від 1 лютого 2010 р. № 1-05/5 збірник включено до переліку наукових видань, публікації яких зараховуються до результатів дисертаційних робіт із літературознавства та історії (Бюлетень ВАК України. – 2010. – № 7. – С. 8).

Збірник засновано у 1990 р. проф. Самойленком Г. В.

Збірник з 2013 року виходить двома серіями:
"Історичні науки", "Філологічні науки"

Редакційна колегія:

відп. редактор і упорядник – д. філол. н., проф. Г. В. Самойленко;

члени редакційної колегії серії "Філологічні науки":

д. філол. н., проф. О. Г. Астаф'єв; д., проф., акад. АН ВШ України, член-кор.
ВУАН у Нью-Йорку Доріана Блохин (Німеччина); д. філол. н., проф. Н. І. Бойко;
д. філол. н., проф. З. В. Кирилук; д. філол. н., проф. В. І. Коваль (Білорусь);
д. філол. н., проф. О. Г. Ковальчук; д. філол. н., проф. П. В. Михед; д. філол. н.,
проф. А. Я. Мойсієнко; д. філол. н., проф. С. І. Потапенко; д. філол. н., проф.
В. П. Хархун

Література та культура Полісся. – Вип. 77. Серія "Філологічні
Л64 науки". – № 3 / відп. ред. і упоряд. Г. В. Самойленко. – Ніжин : НДУ
ім. М. Гоголя, 2014. – 327 с.

УДК 80:008
ББК 81+83

© Г. В. Самойленко, упорядкування, 2014
© НДУ ім. М. Гоголя, 2014

УДК 81.161.1.091

К. П. Ісаєнко

Особливості авторської самопрезентації у пізній ліриці П. Куліша

Стаття присвячена аналізу особливостей лірики пізнього періоду творчості П. Куліша у контексті розвитку української літератури і культури.

Ключові слова: принцип історизму, літературно-естетична концепція.

Статья посвящена анализу особенностей лирики позднего периода творчества П. Кулиша в контексте развития украинской литературы и культуры.

Ключевые слова: принцип историзма, литературно-эстетическая концепция.

The article deals with to the analysis of the specific features of lyric poetry of the late period of Panteleimon Kulish's creation in context of a development of ukrainian literature and culture.

Key words: a principle of the historic method, literary-aesthetic conception.

Постать письменника XIX ст. П. Куліша відома сьогодні сучасному читачеві переважно у якості автора першого українського історичного роману "Чорна рада". Та не лише цим твором увічнив своє ім'я Пантелеймон Куліш, він не просто митець, який залишив багату художню спадщину, він також і критик та теоретик літератури, драматург, етнограф, фольклорист, медієвіст, історик, біограф, перекладач, публіцист, мовознавець, видавець, редактор. Інтерес до постаті і творчості Пантелеймона Куліша активізується, як правило, у епохи, пов'язані із змінами у житті національному, культурному, а отже – і літературному. За життя письменника його твори друкувалися на сторінках числених журналів, альманахів, газет, виходили окремими виданнями.

На думку Г. Грабовича, "на ниві української літератури XIX ст. Куліш вирізняється багатьма шляхетними та оригінальними прикме-

тами. (Факт, що до сих пір він ще якимось не вповні засимільований в її канон, що він ще надалі може видаватися "контroversійною" по-статтю, ілюструє не так його роль і характер, як недопрацьованість того самого канону). Куліш – центральна фігура як у загальному контексті новітньої української літератури, де він є одним з її основоположників, так і в широкому контексті польсько-українських зв'язків, де він (до появи Франка) виділяється своїми творчими контактами з польськими письменниками й цікавими та благородними (хоча й не завжди успішними) починами для порозуміння й співдії" [1]. Таке позиціонування постаті письменника сучасною критикою є досить ємким і знаковим. Адже кожна історична доба, кожна політична епоха бачить письменників і митців або у суголоссі і відповідності із переважаючими тенденціями в ідеологічному житті нації, або у тотальному, категоричному протиставленні генія і його доби.

1843–1844 роки в житті П. Куліша багаті на початки особистих взаємин з такими представниками української літературної та культурної еліти як Т. Шевченко, В. Білозерський та М. Костомаров.

Про знайомство з Шевченком Куліш так писав у автобіографії: "Перша зустріч Куліша з Шевченком була характерна. Ввіходить хтось до Куліша у полотняному пальті. "Здорові були! А вгадайте – хто?" – "Хто ж, як не Шевченко?" (А ніколи й не бачив його і намальованого). – "Він і є! <...> Почали потім їздити кругом Києва, рисувати, рибу за Дніпром варити. Тільки Куліш не зовсім уподобав Шевченка за його цинізм; зносив його норови ради його таланту. <...> Можна сказати, що се зійшовся низовий курінник, січовик, із городовим козаком кармазинником. А були, справді, вони представителі двох половин козащини" [2].

У листі ж до самого Шевченка від 1 лютого 1858 року Куліш мріяв: "Що за добро було б, якби нас Господь до купи звів да якби ми пожили по-сусідськи хоть один рік, да й Костомару до себе приманили. Порозумнішали б усі троє! Що ж, коли йдемо різно трьома шляхами!" Хоча участь Куліша у Кирило-Мефодіївському товаристві не було доведено – за "дружеские отношения с членами товарищества", а також за ідею "Повести об украинском народе", яка на той час вийшла у дитячому журналі "Звездочка" його було відправлено на адміністративну службу до Тули із заборонаю писати і друкуватися.

У 1862 році після закордонної подорожі Куліш видає першу поетичну збірку "Досвітки". Це був своєрідний дебют письменника у якості поета, раніше із поетичних творів було оприлюднено лише написану у 40-х роках поему "Україна", яка не мала успіху ні в

читача, ні у критиків. Тож до 60-х – Куліш не презентував свого поетичного доробку. С. Єфремов причиною "поетичного мовчання" називав розуміння Кулішем природи свого таланту порівняно із поетичним генієм Шевченка: "З своїми оповіданнями українською мовою Куліш виступає вже в 50-х роках ("Чорна рада", р. 1857), а з поезіями й геть пізніше – по смерті Шевченка, в "Основі". І це натурально: "... при истинном великом поэте нельзя играть роль поэта человеку, не рожденному поэтом", – ці слова Белінського дуже припадають до становища Куліша за життя Шевченка. Куліш знав собі ціну й розумів, що в сяйві натхненної поезії "Кобзаря" його власні вірші все ж таки будуть блідим підголоском, а грати "роль поета" не дозволяли йому ні його розум, ні самолюбство" [3].

Дійсно, у першій своїй поетичній збірці Куліш наслідував Кобзаря на рівні тематики, ідей, образів, версифікації. Окрім того, стилістично переважає народно-пісенна, фольклорна традиція (широке використання фольклорних образів, прийомів, присутність у текстах окремих висловів та цілих рядків з народних пісень), що в цілому сприяло створенню "наслідувального" характеру збірки. І. Франко, відгукуючись про збірку Куліша, назвав його "епігоном Шевченка". Але серед віршів "Досвіток" є і оригінальні поезії, яким не бракує художньої довершеності і самостійності (це зокрема "Заспів", психологічна мініатюра "Люлю-люлі", "Сам собі", "Старець"). Наступна поетична збірка Куліша вже матиме оригінальний стиль і виразну ідеологічну спрямованість.

Пізній період творчості для П. Куліша – це час роздумів і міркувань на одвічні теми. Саме на хуторний період припадає написання циклу "хуторних творів", які мали складну творчу долю: у 1881 році цензурою було вилучено з продажу збірку публіцистичних статей "Хуторская философия и удаленная от света поэзия" (1879), у якій Куліш відстоював ідею і право самобутнього розвитку українського народу. Ця робота – показова для пізнього Куліша, тут бачимо складну, продуману еkleктику різножанрових творів, що комплексно презентує тогочасну філософію і світогляд автора.

70–90-ті роки XIX століття – це вже якісно нова доба, це час, коли дозріла, вистигла критична переоцінка романтичної козацької доби. Куліш як ніхто це розумів, тому у наступній поетичній збірці "Хуторна поезія" (1882), вже нікого не наслідуючи, вдається до переосмислення української історії, зокрібно – козацько-гетьманського періоду. У цій збірці Куліш уперше висловлює думку про те, що найбільшу загрозу для культурного розвитку України становить сваволя і некерованість темної озброєної юрби. Збірку важко назвати власне

поетичною, побудована вона як національно-культурний маніфест чи історико-політичний памфлет: цілком у дусі європейської просвітницької традиції XVIII ст., Куліш художнє поетичне слово використав як засіб прямої пропаганди своїх суспільних і політичних поглядів. Збірка, скоріше, представляє "поетичну публіцистику", аніж власне поезію.

На рівні роботи з поетичними текстами у пізнього Куліша вже спостерігається відмова від коломийкових ритмів, звертання до силабо-тонічних і тонічних розмірів. Франко відзначав високу якість форми у "Хуторній поезії": "... в "Хуторній поезії" стрічаємо проблиски правдивого таланту поетичного і сильного, хоть, звісно, не радісного чуття, а при тім, форма віршова в "Хуторній поезії", <...> єсть майже бездоганною, стих немов з міді кований [4].

Найбільш оригінальною і довершеною є збірка поезій П. Куліша "Дзвін" (1893). За видом і характером представлених поезій, ця збірка містить ряд особистісно-психологічних, сповідальних, ліричних віршів (серед найбільш яскравих – "Шуканне-викликанне", "Чудо", "Видінне", "Троє схотінок"). Навіть вірші громадянського звучання у цій збірці проникнуті інтимно-сповідальними інтонаціями, що презентує вже не проповідь, чи заклик, а є, радше, неквапними медитативними роздумами, в яких ліричний герой ніби вдруге відчуває пережите раніше ("До Тараса за річку Ахерон", "На чужій чужині", "Анахорет", "До кобзи та до музи").

У "Дзвоні" яскраво представлена любовна лірика. Вже на схилі літ, Куліш, озираючись назад, віддає шану своїй вірній, терплячій дружині Олександрі Білозерській, присвячуючи їй вірші, що несуть семантику інтимних звертань, це ніби оте "несказане", що у реальному житті "лишилось несказаним"... (дружині присвячені поезії "Благословляю час той і годину", "Чолом і ралець моїй знаній", "Дума про найвищий дар" та інші). Подружжя Кулішів знало і пережило різні часи. Особливо важкими, можна навіть сказати – критичними, були 50–60-ті роки, коли "гарячий Панько" мав кілька захоплень, а то й відвертих романів. Серед жінок, які були Кулішеві небайдужі і залишили слід у його житті – Марія де Бальмен, Леся Милорадовичівна, Ганна Рентель, Марія Вілінська (Марко Вовчок), Параска Глібова... Як він шукав себе у творчості, так само – пошук і в коханні [5]. Але в любові Куліш – теж раціоналіст:

*Дівчино-горлице!
Шкода твого кохання,
Шкода ночей без сну,
зітхання-сумування,*

*Живу я розумом,
а серце тихо спить
Минули любові,
душа моя жадає
Кохання іншого... (Шуканнє-викликаннє).*

В останні роки життя Куліш активно працює на утвердження статусу української літературної мови, як наслідок – звернення до перекладів та переспівів з російської та західної лірики результатом чого була нова поетична збірка.

Ще на початку 80-х років Куліш створює цикл переспівів з російської поезії "Переспіви з великоруських співів", спочатку маючи на меті видати їх як частину збірки "Дзвін" (зокрема це переспіви з лірики А. Фета, І. Нікітіна, О. Кольцова, О. Толстого, О. Пушкіна, Д. Мінаєва). Цикл відкривався віршованим посланням до Великої Русі, де автор висловлював надію на те, що "Вкупі з вами в вольнім храмі і науки, й житні заспіваєм". Але ситуація після Емського указу 1876 р. була досить напружена, тому Кулішеві не вдалося опублікувати ці переспіви цілісно, хоча деякі з них друкувались у журналах та альманахах. Повністю вони були опубліковані після смерті письменника, у виданні його творів І. Каманінім.

Свою пізню збірку поезій "Позичена кобза" Куліш присвячує пам'яті П. Плетньова (Женева, 1897). Збірка мала складатися з трьох частин, кожна з яких мала би свою тематику і композиційну своєрідність. Головним чином Куліш переспіває твори Гете, Гейне, Шіллера, Байрона. Переспіви Куліша – цілком самостійні твори, які презентують нову грань таланту письменника, його мовне чуття і вміння передати рідною мовою найтонші емоції поезії.

Влучно визначив роль П. Куліша для української літератури загалом і поезії зокрема Б. Лепкий: "Куліш – це письменник-інтелігент, який учить нас, як треба працювати над собою, вчитися мови, вдосконалювати форму, збагачувати себе, боротися з собою і оточенням... І поки поети пробували переспівувати нібито легкий склад Тарасових творів, поти не було великого хісна для нашої поезії, а як стали приглядатися до поетичного ремесла Кулішевого – явилися нові справжні Мистці, – одним з перших – Іван Франко" [6].

Можна по-різному оцінювати і сприймати ліричну та ліро-епічну спадщину Куліша, але незаперечним лишається факт, що саме він широко запровадив в українській поезії такі розміри як п'яти- і шестистопний ямб, анапест, дактиль (перші спроби тут належали П. Гулакові, М. Костомарову, Є. Гребінці, Л. Боровиковському). Куліш використовував і різноманітні види строф, а окремі з них були

вперше апробовані в українській літературі (серед таких зокрема: двовірш ("Муза"), олександрійський вірш ("Царська грамота"), терцина ("До Данта"), варіанти катрена, п'ятивірш ("До Тараса за річку Ахерон"), секстина ("Піонер"), септима ("Сум і розвага"), восьмивірш, укладений з олександрійських віршів ("До підкарпатських земляків"), октава ("Чолом доземний моїй же таки знаній"), спенсерова дев'ятирядкова строфа ("Лілія"), білий вірш ("До старої баби"). Орієнтуючись на кращі зразки західно-європейської поезії, Куліш значно збагатив інструментарій поезії української.

Проживаючи на хуторі, Куліш продовжував копітку працю, створював переклади та переспіви із західної літературної класики, працював над першим перекладом Святого Письма, писав "Отпадение Малороссии от Польши" (тт.1–3), завершив переклад "Пісні про дзвін" Шіллера. І це все – паралельно із господарюванням на хуторі, із повсякденням сільського життя та фізичною роботою, якої Куліш не цурався. А ще – пережив пожежу, яка сталася в садибі і у якій пропали його останні роботи... Та це не зломило письменника: він укладає "Хуторні недогарки", що вийдуть вже після його смерті...

Сучасне кулішезнавство має перспективи розвитку, вийшло на новий продуктивний етап: його центром сьогодні є Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, яке під керівництвом Є. Нахліка проводить щорічні конференції, присвячені творчості П. Куліша, видає збірку "Матеріали і дослідження" (Львів, 2000), бібліографію праць про нього. Реанімується і епістолярій П. Куліша – О. Федоруком видано Кулішеві "Листи до М. Д. Білозерського" (Львів-Нью-Йорк, 1997), а видавництвом "Критика" та групою кулішезнавців (Є. Нахлік, О. Федорук, С. Захаркін, В. Івашків та ін.) покладено почин багатотомового повного видання творів Куліша, вже вийшов перший том листів П. Куліша (К., 2005). Тож є надія, що величезна спадщина П. Куліша буде доступною читачеві, який, долучившись до духовного спадку великого письменника, знайде відповідь на питання: то ж який він, отой "несталый", "провіяний", "без синтезу", отой Панько Омелькович Куліш, який 1890 року писав, вочевидь, пророчі слова до свого товариша С. Носа: "Хто стільки напише і пише по своїй духовній спромозі, тому байдуже про кінець життя його, аби тихо заснути, возложивши примусову тяготу життя на новіші, молодші плечі. Нехай ще добрі люде попонесуть сокровище нашого серця і розуму, переступаючи через каміння й колоддя недорозуму людського, дбаючи про те, щоб те сокровище хоч не втерялось, коли не побільшало".

Література

1. Г. Грабович. До історії української літератури. Дослідження, есе, Життя Куліша / Г. Грабович // Куліш П. О. Твори : в 2 т. – 2-ге видання. – К. : Наукова думка, 1998. – (Б-ка укр. літ. Укр. нова літ.).
Т.1. – 1998. – С. 248–249.
2. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К., 1995. – С. 392.
3. Франко І. Зібрання творів : у 50-ти т. / І. Франко. – Т. 26. – С. 353.
4. Зацікавленого читача відсилаємо до роботи Віктора Петрова (Домонтовича) "Романи Куліша". – К., 1930. Тут Куліш – герой романів, роману – у контексті його життя і творчості.
5. Лепкий Б. С. Передмова / Б. С. Лепкий // Куліш П. Твори. – Берлін, 1923.
Т. 2: Поезії. – Кн. 1. – С. 11.

Театральность "Вечеров на хуторе близ Диканьки" Николая Гоголя

У статті мова йде про світомоделюючі константи першої збірки Миколи Гоголя. Автор відштовхується від класичної думки М. Бахтіна. Йдеться про теоретичні аспекти художньої цілісності ранньої прози письменника. Театральність розглядається як одна із складових гоголівської моделі світу.

Ключові слова: висловлювання, судження, поріг (межа), подієве вторгнення, внутрішнє / зовнішнє, розмова / мовчання, текст / думка.

В статье речь идет о миромоделирующих константах первого сборника Николая Гоголя. Автор отталкивается от классической мысли М. Бахтина. Речь идет о теоретических аспектах художественной целостности ранней прозы писателя. Театральность рассматривается как одна из составляющих гоголевской модели мира.

Ключевые слова: высказывание, суждение, порог (граница), событийное вторжение, внутреннее / внешнее, разговор / молчание, текст / мысль.

The article focuses on the world-moulding constants of the first collection of Mykola Gogol. The author starts from the classical view of M. Bakhtin. The article deals with theoretical aspects of artistic entirety of the early prose of the writer. The histrionics is considered to be one of the components of Gogol's model of the world.

Key words: utterance, judgment, threshold (limit), event intrusion, internal / external, conversation / silence, text / thought.

Предлагаемая вниманию тема предстает аналитической попыткой осмысления художественно-моделирующих особенностей ранней прозы Николая Гоголя, концептуальным средоточием которой, по мысли многочисленных исследователей творчества писателя, является хрестоматийно известная барочная формула "мир – театр", с её весьма специфическим временем-пространством (или же хронотопом, по терминологическому определению М. Бахтина). Особый интерес для нас представляет "театрализация мысли" (С. Кржижановский) писателя, где зримо и явно обнаруживается сложная художественная логика (скорее даже диалектика) внутрен-

него и внешнего во всех их проявлениях и сцеплениях. "*Пересечение смыслов*" (В. Кривонос) в гоголевском тексте позволяет уяснить, обнаружить новый художественный смысл. Излишне говорить, что одним из возможных путей раскрытия смыслового поля "Вечеров" может быть именно театральное начало авторской мысли.

Полисемантический образ Диканьки предстает как своеобразная воображаемая сцена, на подмостках которой разыгрывается грандиозный, полифонический спектакль со своими извечными сюжетными коллизиями, многочисленными конфликтными ситуациями и весьма колоритными, запоминающимися героями (персонажами). Полюсами поэтического целого, по мысли М. Гиршмана, предстают "идеальная полнота бытия и реальное существование здесь и сейчас живущего человека" [1, с. 37], что очень существенно в нашей ситуации при рассмотрении художественной антропологии писателя. Не случайно В. Розанов вполне справедливо и весьма закономерно назвал Николая Гоголя "*гением формы*", тем самым акцентируя внимание именно на творческом умении писателя моделировать (создавать) окружающий мир в своих произведениях. В целом можно сказать, что подобная авторитетная оценка лишь подтверждает правильность избранной аналитической позиции (точки зрения).

Здесь существенно подчеркнуть ещё раз то, что нашей целью предстает анализ театральности первого гоголевского сборника, уяснение его художественно-моделирующих особенностей, где непосредственно сталкиваются "*точка зрения*" и "*точка говорения*" рассказчика и его многочисленных слушателей (или же собеседников, отстаивающих свое видение предложенной темы). Все это как нельзя более соответствует пониманию феномена театральности. "*Мир и смысл произведения*" (по М. Гиршману) генерируется самим словом во всей его полноте.

"*Густота образов*" (М. Фуко) в гоголевском мире не только значительно впечатляет читателя (что, согласимся, немаловажно и даже существенно), но и наводит на мысль о том, что событийное вторжение персонажей "Вечеров" заставляет задуматься о природе и характере художественной антропологии автора. Лапидарно обозначим это как "архитектонику целостного переживания мира", используя удачное выражение Д. Бака, хотя сказанное, правда, несколько по иному поводу [2, с. 257].

Думается, что в этой ситуации предметом теоретической рефлексии отчетливо предстают:

- "*авторская воля*" (по Д. С. Лихачеву) художника при моделировании поэтического мира "Вечеров", где её персонализированным

воплощением можно справедливо считать неординарную фигуру рассказчика (или же нарратора);

- "*рисунок роли*" (по Ю. Тынянову) отдельных персонажей сборника, акцентируя внимание на ощущении ролевого начала со стороны гоголевского человека;

- осмысление соотношенности частного и общего, вечного и преходящего как романтизированного мировосприятия.

Материально-вещная и идеально-духовная сферы слова (по В. Топорову) прекрасно показывают (обнаруживают) весь ход театрализации мысли писателя, напрямую обращенной к человеку, постоянно находящемуся между вещью и идеей, словом и смыслом. Говоря о роли слова в моделировании не только "огромного мира", но и "мира малого" (то есть индивидуального, ролевого), ученый делает следующую обобщающую оценку: "В некоей "языкоцентрической" системе ценностей язык как бы ставит себя в центральное, посредствующее положение в этом мире "всего", что в нем есть" [3, с. 7]. Можно заметить как В. Топоров обыгрывает здесь гоголевскую формулу художественного моделирования мира и человека.

В широком смысле слова, диканьский мир Гоголя, при всей его кажущейся простоте и незамысловатости рассказанных историй, напоминает сокращенную Вселенную, живущую по внутренним законам, только ей присущим и неукоснительно исполняемым. Показательно, что, по мысли В. Тютю, "художественная реальность литературного текста есть, по-видимому, реальность особого духовного контакта, преодолевающего пространственно-временную, телесную разобщенность человеческой жизни, но не устраняющего при этом её внутренней дифференцированности, напротив – активизирующего нравственное богатство ее "персонализаций". Иными словами, это реальность сотворческого сопереживания. Некоего "остраненного узнавания" себя – в другом и другого в себе" [4, с. 39]. Сказанное известным ученым в полной мере относится и к диканьскому миру Гоголя, предопределяя тем самым характер читательский восприятия миромоделирующих особенностей текста автора.

Похоже, что аналитическая мысль и теоретический опыт напрямую ведут речь о циклической природе "Вечеров"; подобная жанровая оценка стала уже аксиоматичной в научной среде. Здесь существенно подчеркнуть ещё раз то, что подобное "*видение мира*" (Л. Гольдман) накладывает непосредственный отпечаток на театрализацию художественной мысли писателя. И. Карташова следующим образом определяет миромоделирующие константы Диканьки. Она пишет: "Циклическая структура "Вечеров" "зримо" воплощает идею

гармонии и целостности жизни. Природа и история, народный коллектив и отдельная личность, мечта и действительность сливаются в "Вечерах" в единую динамическую стихию" [5, с. 58]. Не останавливаясь здесь на романтических аспектах мировосприятия писателя (о чем, кстати, написано достаточно много) стоит, однако, сказать несколько слов о романтическом двоемирии, где соприкасается и граничит будничное, повседневное и возвышенное, мистическое (и потому загадочное, непонятное на первый взгляд). Порою трудно разграничить эти модусы художественного бытия, отыскать ту онтологическую границу, которая их непосредственно разделяет, рубрицирует. Граница подобного содержания (как таковая) – всегда условность, даже неопределенность, излом, исчезновение, уход. В. Кривонос, анализируя гоголевскую картину мира, пишет в этой связи: "Условность границ между "этим" и "тем" мирами, неопределенность статуса "этого" мира, подвластного воздействию морока и обмана и не защищенного от экспансии нечистой силы, провоцирует у Гоголя разного рода пространственные сдвиги и метаморфозы, пространственную мимирию" [6, с. 8]. Отсюда, можно предположить, и возникновение ощущения некоего грандиозного спектакля, разыгрываемого на глазах у читателя.

Далеко не случайно можно наблюдать у Гоголя "*двоение*" человека (известный термин Г. Гуковского), чье онтологическое и аксиологическое содержание неподвластно однозначности. За этим стоит, кроме всего прочего, и ролевое начало в содержании художественной антропологии писателя, предполагающее поведенческую стратегию персонажей "Вечеров" во времени и пространстве. Бессобытийность провинциального мира (В. Кривонос) провоцирует и обосновывает обращение рассказчика (нарратора) к мистическому, загадочному и непонятному. Отсюда и эффект отрицательного описания как иррационального измерения обыденного, профанного бытия Диканьки, ее многоголосого и многоцветного мира [7, с. 87–88].

Далеко не случайно в классической работе Г. Гуковского со всей определенностью сказано: "Гоголь не только показывает людей и мир, он и доказывает свою мысль о них, он объясняет их" [8, с. 105]. Важно добавить: авторская позиция (точка зрения) относительно своих героев не является устоявшейся, неизменной, раз и навсегда заданной художественной мыслью писателя. Подобный модус бытия художественного слова автора и его человека в диканьском мире выстраивает собой особенную иерархию взаимоотношений. Именно об этом говорит Г. Гуковский: "<...> возникает пестрая и иной раз быстрая смена личных тонов рассказчика; образ

рассказчика, – а ведь рассказчик присутствует все время, – двоится, троится, множится. Рассказчика как замкнутого рамкой книги и объемлющего её лица-образа нет, но рассказчик есть как неограниченная множественность лиц" [9, с. 52]. Излишне говорить, что на это указывает достаточно большое число примеров из гоголевского текста.

"*Поле присутствия*" (М. Фуко) гоголевского рассказчика в "Вечерах" многолико и неопределенно в пространственном и временном измерениях (или же системах отсчета). Смысловая дистанция между его фигурой (иначе, точкой зрения) и теми, о ком он повествует (рассказывает), иногда весьма и весьма условна, умозрительна и даже метафизична. В связи с этим и для этого Рудый Панько апеллирует не только к собственному, приватному опыту и индивидуальной памяти, но и напрямую призывает к сопереживанию собственных слушателей (в контексте нашей темы, условно говоря, одновременно и зрителей), выстраивая тем самым удивительный хронотоп диканьского мира, с его лабиринтными параметрами и неоднозначными характеристиками.

Фигура знаменитого рассказчика, с его житейской философией и пониманием человека, органична для мира Диканьки. Рыжий герой своим присутствием обуславливает саму психологическую атмосферу повестей, входящих в первый гоголевский сборник, сосредотачивает внимание на семантической памяти отдельной человеческой личности. "*Вербальный след*" (М. Фуко) гоголевских героев непросто, извилисто и поэтому многозначен. Он маркирует их в различных временных и пространственных измерениях, успешно помогает обозначить антропологическую иерархию отношений. Но необходимо четко здесь договориться: речь идет о гоголевской художественной семантике, смысловым средоточием которой предстает именно театрализованная мысль, где, условно говоря, есть свое умозрительное сценическое пространство и время, измеряемое человеческой жизнью или шире – самой судьбой. Но допустимо думать, что подобное качество органически присуще личности писателя, о чем, кстати, уже написано достаточно много, начиная с XIX в. [10], например, у П. А. Кулиша и В. Н. Перетца. Современная литературоведческая мысль по преимуществу сосредоточена на поэтике форм и функций театральности в ранней прозе писателя (здесь можно указать на аналитические усилия В. В. Федорова, А. Г. Ковальчука, А. С. Киченко, Н. А. Бараненковой). Поле использования ключевого понятия заметно расширилось, обозначились его проблемные узлы и точки.

Пространство мысли гоголевского мира весьма усложнено и, главное, непредсказуемо. Так Г. Гуковский был склонен рассматривать Рудого Панька как фигуру фикции. Указывая на мировоззренческие интенции гоголевского персонажа, известный ученый недвусмысленно замечал здесь: "Он знает, что мир света, построенный им, – это только мир, замкнутый воображением, а за его пределами расположился огромный и угрюмый мир, где нет того, что рассказано в его книге" [11, с. 35]. Надо думать, что данное определение (ставшее уже классическим в научной среде) тем самым опосредованно маркирует сценическое и внесценическое пространство и время, удачно определяет бытийный и ролевой статус ключевого персонажа диканьского цикла. Одним словом, "*образ мира, в слове явленный*" (Б. Пастернак) в "Вечерах на хуторе близ Диканьки" то явление, где непросто сосуществуют поле присутствия и поле высказывания. По сути, это "*допонятийное поле*" (М. Фуко), требующее последующего рассмотрения и анализа. И тем не менее, мир Диканьки – частица огромной Вселенной, вступающая с ней в диалогические взаимоотношения.

Будем помнить и не забывать, что слово диалогично по своей природе. Видя литературное произведение как бытие-общение, М. Гиришман пишет: "Целостность бытия сосредоточенно и концентрированно является в художественной целостности, в мире произведения искусства как "сокращенной вселенной", "вселенной в миниатюре". В нем воссоздаются всеобщие противоречия и отношения человеческого бытия в его историческом развитии. Сущностные отношения человека и мира раскрываются в конкретном индивидуальном явлении, создаваемом произведением искусства" [12, с. 46]. Кроме того, необходимо понимать, что масштаб видения или "угол зрения" всегда обусловлен индивидуальными характеристиками и качествами как самого автора, так и его персонажа (персонажей). А пока здесь стоит указать лишь на то, что "художественное зрение Гоголя воспиталось под впечатлением театрального и изобразительного искусства" [13, с. 259]. Отталкиваясь от пронизательной мысли Ю. Лотмана, можно с достаточной уверенностью констатировать, что подобное бытийное (и в то же время ценностное) воздействие со всей неизбежностью предопределило смысловую наполненность театральности "Вечеров", обозначив тем самым "*театральный хронотоп*" (М. Бахтин) Гоголя. В итоге, мы сталкиваемся с явлением, которое литературоведческая мысль обозначает как художественный мир автора.

В силу всего этого М. Гиришман замечает: "Художественный мир литературного произведения потому и является миром, что

включает в себя, внутренне объединяет и субъекта высказывания и адресата высказывания – "читателя" как одного из неявных, но неизменных компонентов произведения" [14, с. 96]. И это совершенно правильно. Подобная теоретическая рефлексия наводит на мысль о том, что слушатели Рудого Панька неизбежно оказываются в границах (рамках) своеобразного амплуа не только внимающих произнесенному слову, но и мысленно сопереживающих когда-то происшедшей истории (в нашей терминологии – "спектаклю"). То есть они оказываются в ситуации ролевой двойственности или же амбивалентности. Не случайно ведь находим у Ю. Манна: "Усложнение, амбивалентности – вообще довольно постоянный момент в гоголевской поэтической философии" [15, с. 22]. Подобное качество гоголевской художественной мысли способствует тому, что бытийные антропологические параметры весьма зыбки, изменчивы, непостоянны. В силу всего этого (и в свою очередь) они требуют определенной онтологической позиции (точки отсчета) не только со стороны внимающих слову Рудого Панька, но и от самого читателя.

Знаменитая гоголевская формула *"все что ни есть"* вбирает в себя, надо думать, и момент театрализации как всего диканьского мира в целом, так и его обитателей, чьи судьбы вовлечены в грандиозный спектакль по имени человеческая жизнь. Вербальная игра реализуется через *"слово как таковое"* (Р. Барт), реализуя себя как *"язык мысли"* (Г. В. Лейбниц). Примечательно здесь точное наблюдение А. Киченко: "Взгляд попеременно схватывает то различные планы изображения (линию мифа и линию авторского сюжетно-композиционного хода в их отдельности), то их единство как нечто цельное и новое по своей художественной структуре и смыслу" [16, с. 9]. Подобное движение авторской художественной мысли, как можно заметить, само собой неизбежно провоцирует смену аналитических позиций и практик, точек отсчета в понимании и истолковании "Вечеров на хуторе близ Диканьки". Текст и мысль здесь вступают в довольно непростые взаимоотношения, где *"поле присутствия"* (М. Фуко) авторской мысли осложнено театральным кодом поведения его многочисленных персонажей и образов.

"Утопия слова" (С. Гончаров) в художественном мире раннего Гоголя в этом смысле предопределяет всю сложность диалога замкнутого и открытого пространства в поэтическом космосе "Вечеров" (ср. с идеями Ю. Лотмана). Вне всякого сомнения, такое положение вещей может быть обозначено еще и как *"память о слове"* (А. Ремизов), где вобран в себя весь опыт сказанного, когда-то промолвленного. И дело здесь не только и даже не столько в том, что

рассказы пасечника Рудого Панька – весьма химерная, многопрофильная игра житейского опыта и мифологизированного представления о человеке и мире. Несомненно, что перед нами предстает сложный синкретический мир, в котором художественное пространство и время попросту нераздельны. В этой связи можно напомнить известную мысль Б. Успенского, где он отмечает: "Ассоциация пространства и времени представляет собой вообще широко распространенное – едва ли не универсальное – явление" [17, с. 39]. Нужно думать, подобное положение вещей в "театральном хронотопе" (М. Бахтин) гоголевских "Вечеров" как раз и ориентировано именно на такого рода миромоделирующее единство.

Особой формой театральности раннего Гоголя можно считать карнавальное начало в художественном мире "Вечеров", о чем обстоятельно пишет, Ю. Манн [18, с. 5–37]. Смена индивидуальных ролей и личин, веселое переодевание дают возможность увидеть гоголевского человека совсем иным, непохожим на его будничное существование или даже прозябание. Эффект карнавального всеобщего праздника в какой-то мере нивелирует человеческую индивидуальность, обнаруживает при этом (скорее прямо, чем опосредованно) "этические императивы автора" (М. Вайскопф).

Обретенное слово (а когда-то, по-видимому, утерянное) в мире "Вечеров" – это не только эмпирия философствования, "смысл, ищущий себя" (М. Мамардашвили), "мысль-память" (М. Хайдеггер), но и смена декораций, некий антракт, позволяющий несколько иначе посмотреть на происшедшее, случившееся, услышанное. Скорее поэтому М. Вайскопф указывает в связи с этим: "Основной фольклорный пласт ранней гоголевской прозы составляет не столько волшебная сказка, сколько отреченная народная легенда, ориентированная на сказку" [19, с. 33]. Отсюда и закономерное тяготение писателя к синтезу (повторим здесь мысль израильского гоголеведа), к взаимозаменяемости части и целого, что, в свою очередь, напоминает грандиозный спектакль, в котором сцена и зрительный зал всякий момент могут поменяться местами. Метонимическое зрение раннего Гоголя пытается "воссоздать смысловое целое" (Л. Баткин) путем реконструкции когда-то сыгранного действия.

Литература

1. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М. : Языки славянской культуры, 2002.

2. См. : Бахтинский сборник. II Бахтин между Россией и Западом. – М., 1991.

3. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. – М.: Прогресс-Культура, 1995.

4. Тюпа В. И. Научность литературоведческого анализа как проблема / В. И. Тюпа // Филологические науки. – 1978. – № 6.

5. Карташова И. В. Гоголь и романтизм. Спецкурс / И. В. Карташова. – Калинин: Калининский государственный университет, 1975.

6. Кривонос В. Ш. Мотивы художественной прозы Гоголя / В. Ш. Кривонос. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1999.

7. Гончаров С. А. Творчество Н. В. Гоголя и традиции учительной культуры / С. А. Гончаров. – СПб., 1992. Указано В. Ш. Кривоносом.

8. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя / Г. А. Гуковский. – М., Л.: ГИХЛ, 1959.

9. Там же.

10. См., например: Овсяннико-Куликовский Д. Н. Н. В. Гоголь / Д. Н. Овсяннико-Куликовский. – 2-е изд., доп. – СПб.: Общественная польза, 1907. – 231 с.; Розов В. А. Традиционные типы малороссийского театра XVII–XVIII вв. и юношеские повести Н. В. Гоголя / В. А. Розов // Памяти Гоголя: сборник статей и речей. – Киев, 1911. – С. 99–169; Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 269–286; Лотман Ю. О "реализме" Гоголя / Ю. М. Лотман // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. – Тарту, 1996. – С. 11–35; Хоменко Ю. Роль театру у формуванні естетичних поглядів М. Гоголя–гімназиста / Ю. М. Хоменко // Сіверянський літопис. – Чернігів, 2002. – № 3. – С. 55–58; Киричок Г. А. Роль і маска у художньому світі "Вечорів на хуторі біля Диканьки" М. В. Гоголя (до проблеми театральності ранньої прози письменника) / Г. А. Киричок // Наукові записки Ніжинського державного педагогічного університету імені Миколи Гоголя. Філологічні науки. – Ніжин, 2003. – С. 90–102; Бараненкова Н. А. Форми і функції театральності в художній системі прози Миколи Гоголя (на матеріалі "Вечорів на хуторі біля Диканьки"): автореф. дис. ... канд. філол. наук / Н. А. Бараненкова. – Харків, 2010; Гетман Л. И. Театральность гоголевских образов / Л. И. Гетман // Третьи Гоголевские чтения. Гоголь и театр: сб. докл. – М., 2004. – С. 40–46. Естественно, что приведенный корпус работ по данной проблеме значительно больше.

11. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя / Г. А. Гуковский. – М.; Л.: ГИХЛ, 1959.

12. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М.: Языки славянской культуры, 2002.

13. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988.
14. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М. : Языки славянской культуры, 2002.
15. Манн Ю. Творчество Гоголя. Смысл и форма / Ю. В. Манн. – СПб. : Изд-во СПб. университета, 2007.
16. Киченко А. С. Молодой Гоголь: поэтика романтической прозы : монография / А. С. Киченко. – Нежин : Аспект-Полиграф, 2007.
17. Успенский Б. А. Избранные труды / Б. А. Успенский. – Изд. Второе, испр. и перераб. – М. : Языки русской культуры, 1996.
Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. – 1996.
18. Манн Ю. Поэтика Гоголя / Ю. Манн. – Изд. 2-е, допол. / Ю. В. Манн. – М. : Художественная литература, 1988.
19. Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст / М. Я. Вайскопф. – М. : Радикс, 1993.

Любовь-страсть и любовь-товарищество в повести Н. В. Гоголя "Тарас Бульба"

У статті розглядається почуття любові в повісті М. Гоголя "Тарас Бульба", які мають різні відтінки: любов-пристрассть, любов товариська, визначається їх місце в житті гоголівських героїв, а також моральні принципи кожної із них як мірою сутності буття людини.

Ключові слова: любов, пристрассть, товариство, М. Гоголь, "Тарас Бульба"

В статье рассматривается проявление одного из главных человеческих чувств – чувства любви. Оно в рассказе Н. В. Гоголя "Тарас Бульба" разного характера: любовь-страсть, любовь товарищеская, определяется их место в жизни гоголевских героев, а также моральные принципы каждой из них как мерой сущности бытия человека.

Ключевые слова: любовь, страсть, товарищество, Н. Гоголь, "Тарас Бульба"

This article examines one of the main manifestations of human feelings, feeling of love. The different nature of this feeling is presented in Gogol's story "Taras Bulba".

The motives, that prompted Andrew to act, are unworthy not only according to moral laws of Cossacks; the action, for which he paid with his life, is conditioned by subtle psychic organization of his human nature. Elevated sense of beauty triumphed over the sense of duty to his country and his comrades. He renounced all that was sacred and dear to any of his ordinary compatriots; crossed all moral values of his brothers for love-passion toward a beauty – a Polish girl and it brought him to shame and death.

Another thing is love toward comradeship, a sense that nested in the heart of Taras Bulba; he glorified it in his speech before his compatriots who felt the same as their chieftain. This kind of love is the forerunner of heroism and glory. The morality and priority of this feeling is proved by life and death of Andrew's father and brother.

Key words: love, passion, comradeship, N. Gogol, "Taras Buiba".

XVI–XVII века были, как известно, временем национально-освободительного движения украинского народа против Речи Посполитой.

С чувством большой теплоты и с присущим только его перу совершенно своеобразным мягким юмором рисует Н. В. Гоголь в своих художественных произведениях образы соотечественников, среди которых своей особенной колоритностью, индивидуальностью выделяется украинское казачество Запорожской Сечи, которое в этой борьбе принимало особенно активное участие и морально устояло, беспокойную жизнь и лихие нравы которой показывает нам Н. В. Гоголь в одном из бессмертных своих произведений "Тарас Бульба", повести о трагической судьбе двух братьев, Остапа и Андрия, и не менее трагической, и героической (как и Остапа) – их отца Тараса Бульбы.

Начало повести счастливое. Веселье и радость в доме казачьего атамана – приехали из Киева, закончив образование, два его богатыря-сына. Их десятилетнее воспитание в бурсе – всего лишь дань моде, так поступали все уважающие себя казаки, равного с Тарасом ранга. На самом же деле Тарас считал так же, как и его друзья, что "нет лучшей науки для молодого человека, как Запорожская Сечь" [1, с. 99]. Видит он, сыновья его – сыновья атамана козаков – красавцы, богатыри, удальцы и патриоты своей земли. "Пусть только подвернется теперь какая-нибудь татарва, будет знать она, что за вещь козацкая сабля!" – гордо заявляет отцу Андрий, распаляя тем самым боевой дух старого атамана [1, с. 99]. И Тарас готовит своих детей именно к военной славе и дорожит ими как будущими доблестными воинами в борьбе за свое отечество, за православие, за законы предков, "а не то, так пусть лучше пропадут, чтоб и духу их не было на свете" [1, с. 104]. Насколько тверды и искренни были его слова, Тарасу Бульбе пришлось доказать впоследствии.

Опытный глаз Тараса сразу заметил, что у обоих юношей – большие задатки стать не просто хорошими воинами, а именно выдающимися, доблестными воителями. Гордится ими отец, и не терпится ему показать сыновей-молодцов своим друзьям на Сечи, куда он и отправляется с ними на следующий же день. И там старый атаман любовался и ещё и ещё раз "дивился" удальству своих сынов в бою, пророча им славное будущее. Ему "любо было видеть, как оба его сына были одни из первых" [1, с. 130].

Почему же один сын стал героем, а другой – предателем? Одними были у братьев и отец, и мать, одинаковое они получили воспитание. Героическое начало, заложенное воинственными предками-казаками, переходившее из поколения в поколение, свойственно было обоим сыновьям Тараса, но не одинакова была их

человеческая природа. Исходя из этого, и порывы удалства и храбрости братьев были разного характера. Остап сразу стал проявлять наклонности будущего военачальника. Хладнокровный и рассудительный, он "в один миг мог вымерять всю опасность и все положение дела, тут же мог найти средства, как уклониться от неё... с тем, чтобы потом вернее преодолеть её" [1, с.130]. Его брат Андрий – напротив, видел в бое романтику и, "весь погрузившись в очаровательную музыку пуль и мечей", "не знал, что такое значит обдумывать, или рассчитывать, или измерять заранее свои и чужие силы. Бешенную негу и упоение видел он в битве" [1, с.130]. Безрассудная удаля, с которой он бросался в бой, туда, куда не отважился бы разумный и хладнокровный, и "одним бешеным натиском своим производил чудеса", удивляла даже самого прошедшего огонь и воду, выдавшего виды Тараса [1, с.130]. Разница в особенности их натуры и привела впоследствии каждого к своей по-своему особенно трагической судьбе.

Н. В. Гоголь, с большой симпатией изображая храбрость казаков, патриотизм, преданность вере и товарищам, тем не менее не затушевывает и их недостатки, их предрассудки и полудикие выходки, которые так потрясли впечатлительного Андрия.

Тарас Бульба как атаман казачества на первое место ставил честь и славу воина-мужчины. Женщина для него мало значит. Пример тому – грубое отношение Тараса к своей жене, которая, даже видевшись с мужем два-три раза в год, натерпелась от него оскорблений и даже побоев, а также то, какое он задумывает мщение панночке, "погубившей" свою крестотой его сына, что и свидетельствует о том, что для Тараса, кроме как понятия воинской чести, преданности своей вере Христовой и отчизне, а также верности в товариществе, что предполагал он и в своих сыновьях, не существовало никакого другого понятия, тем более понятия страстной любви к женщине. Его "стара" – это скорее раба, а не любимая женщина, подарившая ему двух молодцов-сынов, которая должна лишь подавать еду и стелить постель, а также молиться за его детей, поскольку, по утверждению Тараса, "молитва материнская и на воде и на земле спасает" [1, с. 104].

Остап также, как и его могучий, "полудикий", по выражению Г. В. Белинского, отец, не знал, кроме страсти битвы и подвига, никакой другой страсти. Его не волновали чувства к женщине. Не то был Андрий. Отвага его была безупречна, но в отличие от старшего брата, у которого, выбирая в атаманы, определили постаревшие в боях казаки, разум, "как у старого человека", Андрий эмоциональ-

нее, он "имел чувства несколько живее и как-то более развитые" и кроме жажды подвига, "душа его была доступна и другим чувствам" [1, с. 107]. "Другими очами" смотрит Андрий на всё не только в сравнении с отцом, но и с другими казаками. Это был впечатлительный, с романтическим мировосприятием юноша, с самых молодых лет равнодушный к красоте во всех её проявлениях, будь то архитектурное строение, звёздное небо или сияние алтаря, или звуки органа, или женский облик. Об особенностях его душевной организации говорит и его склонность к уединенным прогулкам в бытность свою на учебе в Киеве. Здесь он и увидел прекрасную полячку, пламенная любовь к которой поразила его в самое сердце, заслонив собою весь остальной мир, любовь, которая лишала Андрия языка и способности здраво рассуждать, а затем отняла и его казацкую честь. "Красота, – пишет В. Г. Белинский, – по праву царствует над вселенной только властью своего имени, неотразимым обаянием своего действия на души людей" [2, с. 178]. "... Посвященный, увидев богам подобное лицо, изображающее красоту, сначала трепещет; его объемлет страх; потом, созерцая прекрасное, как Бога, он обожает, и, если бы не боялся, что назовут его безумным, он принес бы жертву предмету любимому..." [2, с. 179]. Эта мысль Платона, которую приводит Белинский в своих критических работах, чтобы показать силу красоты, помогает понять, (если не оправдать), поступок Андрия.

Сцена встречи Андрия с красавицей-полячкой в осажденном городе, которую гениально описывает Н. В. Гоголь, окутана восхитительными, неизъяснимо волшебными чарами самой романтической и чистой, хотя в то же время и земной любви. Нашему современнику трудно осудить Андрия, это молодое существо с горячим сердцем, рожденного на свет для того, чтобы любить и быть любимым. Андрий – это не подлый предатель Иуда, продавший идею и Христа за деньги, он – жертва, заблудившийся в сетях всепоглощающей и всезатмевающей молодой страстной любви, которая оказалась намного сильнее и любви к отцу, и любви к товариществу, и любви к отчизне. Все эти любви и больше – честь и саму жизнь свою – он складывает к ногам обожаемого сокровища, красавицы полячки, отец-воевода которой был врагом для казачества. Сама панночка, горестно рассудив, что они – враги, понимает, что им нельзя любить друг друга, и зная нрав и обычаи казаков, напоминает Андрию о его долге, о заветах. Но все отвергает Андрий ради своей великой любви, отдаваясь ей целиком, и равняет любимую женщину с отчизной. Вина ли Андрия, что Господь Бог вложил в

его душу талант, этот дар, который, как и талант военачальника, дается в жизни не каждому – остро и глубоко чувствовать прекрасное и полюбить женщину так самозабвенно и безрассудно, и безоглядно. Насколько велико было это чувство свидетельствует не только то, что Андрий пошел против всего того, что было свято для любого казака, но и то, что и перед лицом смерти, представ перед своим страшным в гневе отцом, Андрий не испытывает ни раскаяния, ни сожаления, а шепчет имя своей прекрасной возлюбленной.

В рассказе "Тарас Бульба" красной нитью проходит и чувство другой, братской любви. Речью, которую Тарас Бульба, готовясь дать сражение, держит перед своими друзьями-казаками, он хотел, высказать все, что было в его сердце, подчёркивает Н. В. Гоголь. Эта речь как бы противопоставляет любовь-страсть Андрия к женщине, любви в товариществе, в братстве. "Нет уз святее товарищества!" – лейтмотив слова Тараса Бульбы [1, с.168]. "Бывали и в других землях товарищи... но так любить как русская душа... всем, чем дал Бог, что ни есть в тебе... Нет, так любить никто не может!" [1, с.168]. Проникновенная речь Тараса Бульбы, задела души его друзей настолько сильно и глубоко, что не смогли сдержать слезу внимавшие своему высоко почитаемому вожаку испытавшее не раз в боях это чувство товарищества суровые воины-казаки.

И если любовь Андрия принесла ему позор и имя предателя, то та любовь, о которой говорил Бульба, несла казакам победу над врагом, добро и славу. Благодаря этому чувству не выдали врагу Тараса Бульбу его боевые друзья, а верный товарищ Товкач вынес с поля боя изрубленное до бессознания тело Тараса и с большим риском для себя привёз его полуживого в Запорожскую Сечь. И именно это чувство привело Тараса в самое логово врага на место казни Остапа, своего славного товарища-сына, для того, чтобы в его смертный час облегчить ему душевное страдание и поддержать его дух громким "Слышу!". Это же чувство владело Тарасом и тогда, когда он, схваченный врагами и объятый пламенем, помогает своим товарищам и до последних минут своей жизни, не помня о себе, указывает им со своей страшной высоты путь к их спасению.

Таким образом, обе разновидности одного чувства – любовь-страсть и любовь-товарищество – обогащая внутренний мир человека своим высоким духовным содержанием, делают его способным совершать поступки, которые не под силу человеку, лишённому этого чувства. Но любовь-страсть ослепляет человека, туманит разум, толкает на поступки, не всегда сообразные с понятием чести, она – преходяща, а братская любовь товарищества – вечная святость. Она

нравственное и выше любви-страсти, поскольку диктует человеку только благородные поступки; она крепче, надёжнее и долговечнее, так как основана на высоких моральных законах, в этом убеждает читателя Н. В. Гоголь своей повестью "Тарас Бульба".

Литература

1. Гоголь Н. В. Повести / Н. В. Гоголь – Ленинград : Художественная литература, 1987. – С. 412.
2. Белинский В. Г. Избранное / В. Г. Белинский. – М., 1954. – С. 550.
3. История русской литературы XIX века / под ред. С. М. Петрова, М., 1970. – С. 566.

С. А. Асатурова

Переводы произведений Н. В. Гоголя на грузинский язык

У статті розкривається історія та специфіка перекладів творів М. Гоголя, зокрема "Вечорів на хуторі біля Диканьки" на грузинську мову.

Ключові слова: переклад, грузинська мова, твори, М. Гоголь.

В статье раскрывается история и специфика переводов произведений Н. Гоголя, в частности "Вечеров на хуторе близ Диканьки" на грузинский язык.

Ключевые слова: перевод, грузинский язык, произведения, Н. Гоголь.

The article deals with history and translation peculiarities of M. Gogol's works, in particular "Evenings at a village near Dykanka", into the Georgian language.

Key words: translation, the Georgian language works, M. Gogol's

Творчество Н. В. Гоголя, так же, как в целом русская литература XIX века, всегда привлекало внимание грузинской интеллигенции. Известный грузинский писатель Илья Чавчавадзе писал: "... Каждого из нас взрастила русская литература...". Чавчавадзе считал, что переводная литература обогащает родную литературу. По мнению писателя, переводить следует таких писателей, чьи произведения могут служить образцом. Такими писателями Чавчавадзе считал Пушкина, Лермонтова, Гоголя.

В Грузии Н. В. Гоголь всегда считался одним из самых популярных писателей. Прогрессивное грузинское общество прекрасно понимало значение творчества Гоголя, поэтому оно большое внимание уделяло переводу художественных произведений украинского и русского писателя.

Переводить Гоголя на грузинский язык начали в начале 70-х годов XIX века. В 1871 году в журнале известного грузинского писателя Г. Церетели была напечатана "Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем". Повесть была переведена на грузинский язык Г. Чиковани, сотрудником "Грузинского вестника". В том же году одним из лучших журналистов И. Месхи была переведена на грузинский язык повесть "Шинель".

Комедию "Ревизор" в 1881 году на грузинский язык перевёл известный педагог А. Чичинадзе. В 1902 году повесть "Тарас Бульба" перевели сотрудник газеты "Иверия" и журнала "Вестник" И. Ахалкацишвили и его супруга Анна Ахалкацишвили.

"Как видим, передовая часть грузинской интеллигенции проявляла большой интерес к творчеству Н. В. Гоголя. Именно этим можно объяснить столь частые переводы сочинений великого русского и украинского писателя", – пишет В. Шадури [1, с. 219–220].

Перевод сочинений Н. В. Гоголя продолжался и в XX веке, продолжается и в наше время.

Поскольку русский и грузинский языки – разносистемные языки, в их строе имеются весьма существенные расхождения, что создаёт серьёзные проблемы для перевода. Именно эти проблемы являются предметом нашего исследования.

Согласно широко распространённому мнению, перевод тем ближе к оригиналу, чем пассивней переводчик. Считают, что переводчик должен создать копию оригинала, точно воспроизводя его детали и стилистические особенности. Это мнение далеко от истины. История художественного перевода подтверждает следующий закон: чтобы приблизиться к подлиннику, нужно отойти от него [2].

Известно, что перевод – весьма сложное дело: "Художественный перевод – это форма художественного творчества..." [7, с. 121]. Такой перевод передаёт особенности оригинала и в то же время благодаря оформлению средствами другого языка является также носителем культуры народа, говорящего на этом языке. Художественный перевод означает слияние иностранной и родной культур. Синтез будет тем высококачественнее, чем гармоничнее сольются их элементы [6, с. 31].

Наиболее существенным и трудным моментом в данном процессе является способность переводчика воссоздать образный мир художественного произведения, сохранив по возможности, стиль и слог автора [3].

Но сохранить стиль и слог автора не всегда удаётся переводчикам не потому, что они не владеют искусством перевода, а потому что, что невозможно полностью воспроизвести элементы речи, характерные для языка источника и несвойственные языку перевода.

Для анализа переводов сочинений Н. В. Гоголя мы выбрали повесть, вошедшие в сборник "Вечера на хуторе близ Диканьки". Первая часть "Вечеров" поражает читателей романтической яркостью и свежестью поэтических красок, чудесными картинами украинской природы, удивительным знанием быта и нравов простых людей,

тонким юмором. Разумеется, перевод таких, насыщенных украинским колоритом сочинений – весьма сложная и ответственная задача.

Как известно, основными чертами языка ранних произведений Гоголя является их народно-сказовая направленность.

Художественный язык прозы Н. В. Гоголя – один из наиболее сложных для перевода на иностранные языки, особенно для перевода на грузинский язык.

Анализируя грузинские переводы "Вечеров", сопоставляя переведённые тексты с текстами оригинала, мы пытались выяснить, как переводчики "справляются" с теми трудностями, которые возникают в процессе перевода своеобразного стиля гоголевских "Вечеров" на грузинский язык. Как передаются на грузинский язык особые интонационные модели, словосочетания и выражения, характерные для разговорной речи, сохраняется ли при этом просторечный, разговорный колорит оригинала.

Н. В. Гоголь часто употребляет обращения, адресованные как будто бы слушателю – собеседнику:

1. "Да вот было и позабыл самое главное: как будете, господа, ехать ко мне, то прямёхонько берите путь по столбовой дороге на Диканьку" (Предисловие к 1-ой части) [4, с. 10].

Перевод: "ყველაზე მთავარი კი, ცოტას გასწყდა, არ დამავიწყდა: როცა ჩემთან წამოხვიდეთ, პირდაპირ დაადექით შარავნას დიკანკისაკენ" (Перевод Этер Габашвили: Н. В. Гоголь, 8).

В этом предложении следует обратить внимание на словечко "прямёхонько", которое в переводе "პირდაპირ" теряет экспрессию, а также на глагол "позабыл" ("დამავიწყდა"), характерный для разговорной речи.

2. "Представьте себе, что как внесёшь сот – дух пойдёт по всей комнате, вообразить нельзя какой... [4, с. 11].

"წარმოდგინეთ, შემოიტანთ თუ არა ფიჭას – მთელს ოთახში ისეთი სუნი დადგება, ვერც კი გადმოგცემთ..." [5, с. 9].

Здесь порядок слов, характерный для разговорной речи. Перевод в этом случае весьма близок по стилю языку оригинала.

Привлекают внимание украинские выражения, фразеологизмы. В тексте оригинала перевод украинизмов на русский язык не всегда приводится в сносках, часто содержание таких выражений понятен благодаря контексту. В таких выражениях часто присутствуют просторечные и бранные слова:

1. "бреше сучий москаль" (То есть лгать) (Вечер накануне Ивана Купала, 43).

"სტყუის ეს ძალლი მოსკალი" (Перевод, 39).

В переводе чаще всего отрицательная окраска сохраняется.

2. "... чтоб ему, собачьему сыну, приснился крест святой! – настроил сдуру старого хрена" (Г., 47). "აგრემც წმიდა ჯვარი დაჰსიზმრებია იმ ძალლის შვილს, – ბრიყვულად შეაგონა ბებერი ქოჯაკს ქობის კარი გაელო" (Перевод, 43).

В этом случае перевод Этер Гобашвили достаточно точно следует за оригиналом. Перевод сочетания "старый хрен" – "ბებერი ქოჯაკი" (старый кобель) усиливает отрицательную окраску.

3. "Що то вже, як у кого чѣрт-ма клепки в голови" ("Вечера", 43).

"აი ეგ არის, კაცს რომ ჭკუის ნატამალი არ ექნება თავში" (Перевод, 39).

В этом примере перевод приобрёл нейтральное звучание, налицо упрощение языка оригинала, смысл предложения сохранён, однако общее художественное впечатление теряется [3].

Подобное же упрощение имеет место и в следующем отрывке:

Фома Григорьевич!

– а нуте яку-небудь страховинну казочку! А нуте, а нуте!.. (Пропавшая грамота, 88).

"ფომა გრიგორიევიჩ! აბა ერთი გვიამბე რამე საშინელი ზღაპარი! გვიამბე, რა არის გვიამბე!" (Перевод, 84).

Отчество "Григорьевич" передаётся на грузинский язык без изменения – "გრიგორიევიჩ", хотя в грузинском языке отчество звучит иначе – "გრიგორის ძე".

Интересно отметить поэтичность гоголевского описания и сохранение патетики в языке перевода:

"Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в неё. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся ещё необъятнее. Горит и дышит он... Божественная ночь! Очаровательная ночь!" ("Майская ночь", 64).

Перевод Этер Габашвили:

"იციტ თუ არა თქვენ როგორია უკრაინის ღამე? ო, თქვენ არ იციტ როგორია უკრაინის ღამე: ჩაუკვირდით მას; ზეცის შუაგულიდან მთვარე გადმოგყურებთ. ზეცის თვალუწვდენელი კამარა უფრო გაფართოებულა, უფრო თვალუწვდენელად გაშლილა, იწვის და სუნთქავს იგი" (Перевод, 61).

Употребление грузинской высокопарной лексики сохраняет гоголевскую патетику и поэтичность ("კამარა", "თვალუწვდენელი", "ღვთაებრივი ღამე").

В этом небольшом исследовании невозможно было проследить за спецификой перевода на грузинский язык всех стилистических особенностей "Вечеров". И всё же данная работа – наглядный пример того, насколько сложно переводить художественный язык прозы Гоголя, насколько трудно абсолютно адекватно передать на грузинский язык сказовую направленность "Вечеров".

В языке перевода по возможности сохраняются стилистические особенности, смысловое или коннотативное значение языковых единиц оригинала. Однако стилистические особенности художественного языка "Вечеров" переводчикам не всегда удаётся передать, что совсем не снижает художественную ценность грузинских переводов "Вечеров".

Литература

1. Шадури Ванო (1952). Н. В. Гоголь / В. Шадури, Г. Талиашвили Тбилиси. – 223 с. – На грузинском языке.

2. Морозов М. М. Избранные статьи и переводы / М. М. Морозов, А. Н. Островский – переводчик М. Шекспира, Гихл. – 1954. – 596 с. (22 с.).

3. Шолохова А. С. Переводы произведений Н. В. Гоголя на английский и немецкий языки как проблема интерпретации / А. С. Шолохова. дисс. – 2011. – Москва, 162 с.

4. Гоголь Н. В. 1959. Собрание сочинений / Н. В. Гоголь Вечера на хуторе близ Диканьки. – М. – 1959.

Т. 1. – 1959. – 366 с.

5. Гоголь Н. В. 1950 Повести. Перевод с русского языка под ред. Нино Ананиашвили (на грузинском языке) / Н. В. Гоголь. – Тбилиси, 1950. – 466 с.

6. Панджикидзе Д. Теория и практика перевода / Д. Панджикидзе. – Тбилиси, (на грузинском языке) 1988. – 230 с.

7. Гачечиладзе Г. Вопросы теории художественного перевода. Проблема реалистического перевода / Г. Гачечиладзе. – Тбилиси (на грузинском языке). – 1958. – 350 с.

I. О. Стребкова

Онiричне в художньому свiтi Миколи Гоголя i Тодося Осьмачки

У статтi зроблено спробу аналізу та iнтерпретацiї сновидiнь на матерiалi творчостi Миколи Гоголя i Тодося Осьмачки.

Ключовi слова: сновидiння, видiння, М. Гоголь, Т. Осьмачка.

В статье сделано попытку интерпретации сновидений на материале творчества Николая Гоголя и Теодосия Осьмачки.

Ключевые слова: сновидение, видение, Н. Гоголь, Т. Осьмачка.

The article is devoted to the analysis and psychoanalytical interpretation characters of dreams in the poetry by Mykola Gogol and Todos' Osmachka.

Key words: dream, vision, M. Gogol, T. Os'machka

Щiльний зв'язок Гоголя й Осьмачки з Бiблiєю, з присутнiстю сакрального сегменту в картинi свiту обох письменникiв впливає i продукує появу мiстичного бачення. Як вiдомо, мiстичне тiсно пов'язане з релiгiйною картиною свiту, де надзвичайно велика роль належить сакральному компоненту. Присутнiсть сакральних топосiв накладає вiдбиток на формування специфiчного художнього простору (хронотопу), який має *мiстичну природу*. Мiстичне виникає iз незбагненностi свiту, так само як i релiгiйна свiдомiсть народжується з мiзерiї людини у цьому всесвiтi.

Як у росiйськiй класичнiй лiтературi, так i в українськiй, мiстичнi мотиви досить поширенi. Своiм корiнням вони сягають фольклорної та мiфологiчної систем слов'янських народiв. Щоб зрозумiти сутнiсть мiстичних мотивiв у творчостi Гоголя й Осьмачки необхідно простежити iх зв'язок iз власне народною творчiстю та з об'єктивною реальнiстю, яка оточувала митцiв.

Мiстичний змiст романтичного дискурсу актуалiзує *онiричну проблематику*. Увага в цьому випадку зосереджується на ролi снiв i поетики сновидiнь. Останнiм часом увага науковцiв посилилася до проблем дослiдження онiрокритики. Такий пiдхiд посилює психологiчний та мiфологiчний аналіз творiв [7, с. 56].

Метою цiєї статтi є аналіз специфiки онiричних мотивiв у художньому свiтi Миколи Гоголя i Тодося Осьмачки. **Предметом**

аналізу стануть сні та відіння, які зустрічаються на сторінках творів зазначених письменників. Для реалізації заявленої мети необхідно виконати наступні **завдання**: виокремити елементи оніричної площини у творах аналізованих письменників; виявити тенденцію звертання митців до сновидінь як художнього прийому; зіставити події та образи сновидінь з головним сюжетом; маркувати характер сновидінь; проаналізувати причини введення оніричних ліній, їхню роль для сюжету та ідейного змісту в творах.

Звертаючись до містики, можливо поринути у світ підсвідомих думок і відчуттів, а також у потаємні душі персонажів [9, с. 29]. Підвалини вивчення оніричного знаходимо у працях Зигмунда Фрейда. "Найкращим доступом пізнання несвідомої психіки", – зауважував він, – є сновидіння [22, с. 35]. Онірична аналітика звертає увагу на те, що "переживання попереднього дня завжди прояснюють сновиддя. Це реакція психіки в стані сну на денні переживання [23, 121]. К.-Г. Юнг, у свою чергу, розмежує сон та міф. Це свідоме обробка архетипів у міфі та несвідоме їх використання у сні [23, с. 35]. Але у природному сновидінні така опозиція знімається, а в літературному сні, що виступає як художня одиниця у структурі твору і є певною художньою стилізацією природних сновидінь, взагалі втрачає сенс.

Відгомін первісного розуміння сновидінь лежить в основі оцінки снів у народів давнини. Вони припускали, що люди бачать сні у зв'язку зі світом надлюдських істот, у які вони вірили, і приносять одкровення з боку богів і демонів. Першим про явище свідомого сну заговорив Аристотель, який висунув гіпотезу про те, що коли людина спить, дещо в її свідомості дає їй зрозуміти, що все, що відбувається, лише сон [1]. Він присвятив проблемі сну трактати "Про сновидіння" та "Про тлумачення сновидінь". У першій праці він спробував дати фізіологічне пояснення сну: це реакція організму на концентрацію, згущення теплоти в глибині тіла. В іншому трактаті він заперечив божественне походження сновидінь і включив їх до явищ природи. Образи сновидінь, на його думку, – це не що інше, як результат діяльності наших органів відчуттів. Відчуття, яке триває після видалення його джерела, є вже не сприйняття, а подання: "... стан, який ми називаємо "сновидінням", не є ні думкою, ні розумінням, ні звичайним відчуттям... Сновидіння, мабуть, є результатом уяви; з цього зрозуміло, що сновидіння – це стан сприйняття, що виявляється уві сні" [1, с. 50].

Мова вже йшла про те, що сновидіння – це не послання Бога, що воно має не божественне походження, а диявольське, оскільки природа швидше демонічна, ніж божественна. Сновидіння зовсім

не виникає з надприродного одкровення, а є результатом законів людського духу.

У художньому ж мисленні прямим джерелом на сновидіння є Біблія. В біблійних історіях сон відіграє надважливу роль у композиційній структурі. Сни пророкують майбутнє героїв, роз'яснюють їх минуле, допомагають зробити правильний вибір. Біблійними прикладами пророчих, віщих снів є сни Якова, Лавана, Йосипа, виночерпія та хлібодара, фараона, Соломона, Навуходоносора, Даниїла, мудреців та інших. Наприклад, у житті Прекрасного Йосипа сні стали стрижневою ситуацією у розвитку подій. Зміна сюжету відбувається саме після сновидіння героя. Після того, як Йосип продали рідні брати до рабства, він потрапляє до в'язниці. Там він тлумачить сні винороба і кухаря. Пізніше Йосип тлумачить два сновидіння фараона, передбачивши, що найближчі сім років будуть родючими, а потім настане сім неврожайних. Функція Йосипового сновидіння – прогностична. Своїм сном він передрікає майбутнє.

П. Михед відзначає, що події, пов'язані зі снобаченням, беруть свій початок із самоусвідомлення Гоголем свого покликання і власної окремішності через сон як *Божого одкровення* (митець пам'ятав про батьків сон нібито до нього явилася цариця небесна і вказала на майбутню дружину). В особистому житті сон для Гоголя важливий, тому він екстраполює цю увагу і на життя своїх персонажів [11, с. 94–112].

Міфопоетику сновидінь та функції сну у художній прозі Миколи Гоголя піднімалися Д. Нечаєнком. Дослідник аналізує повість "Невський проспект" як трагікомедію, що пов'язана з поетикою давньогрецької драми, яка представляла сакральні міфологічні сюжети [14].

Драматичними й загадковими називає сновидіння у Гоголя Р. Назіров [14, т. I, с. 137]. *"Антихрист имеет власть вызывать душу каждого человека, а душа гуляет по своей воле, когда заснет он, и летает вместе с архангелами около божией светлицы"* – мовиться у "Страшній помсті" [4, с. 260].

Спеціальних досліджень, присвячених оніричній аналітиці творчості Тодося Осьмачки немає. Хоча поетику художніх сновидінь у прозі 20–30-х рр. ХХ ст. досліджували Н. Мочернюк та Н. Фенько [12; 20].

Специфіка художнього мислення 20–30-х рр. ХХ ст., – зазначає Магілевич, – спонукала письменників активно звертатися до прийому сну, використовувати його різноманітні функції для розкриття особливостей тогочасної дійсності [8, с. 1].

Послугуючись досвідом психологічної науки в галузі сну й сновидіння, Н. Фенько серед розмаїття картин сну в художніх творах

виділяє найтипівші: *сновидіння* (найпоширені), *сонна фантазія*, *видіння*, *марення*, *сон наяву* [20, с. 15]. За характером впливу на психологію героїв дослідниця ділить сновидіння на дві групи. Першу складають "*сни-потрясіння*", які пов'язані з кризою свідомості. Проводячи героїв через такий сон, автор примушує їх внутрішньо змінюватися. "Сни-потрясіння" групуються на *сни "психологічного конфлікту"* й *пророчі сні* [20, с. 10].

Перший тип сновидінь завжди є основою напруженого психологізму твору. Автор немовби випробовує внутрішній світ героїв, ставлячи їх перед судом совісті: "*сон-прозріння*" відбиває суттєвий конфлікт героїв або важкий психологічний злам; кульмінацією внутрішнього одкровення героїв виступає "*сон-каяття*", в якому автор ставить їх в умови психологічного саморозвитку й морального вибору; до стану емоційного потрясіння і внутрішнього очищення призводить героїв "*сон-катарсис*", за допомогою якого автор передає кардинальні зміни психології героїв (ефект миттєвого психологічного перевороту). Другий тип сновидінь не відзначається такою силою психологічних зрушень, як сні "*психологічного конфлікту*". Дія *пророчих снів*, як правило, реалізується через переживання героїв. Найчастіше це важка тривога, страх, передчуття неминучого [20, с. 10].

Інша група – "*сни-заспокоєння*" – стають захистом для самотніх і втомлених людей на шляху їх випробувань і розчарувань; такі сні несуть у собі момент "психологічної компенсації". Коли дійсність стала для гоголівського Піскарьова важким тягарем, – зауважує Н. Фенько, – герой знаходить розраду в "*сні-мрії*" [20, с. 10]. Внутрішнє заспокоєння несуть також "*сни-спогади*", що нагадують мрії і бажання їхньої пам'яті або стають єдиним захистом від абсурду реальності. Особливий випадок становить "*сон-архетип*", що певною мірою належить до "сну-заспокоєння". Героям може наснитися, наприклад, Христос. Це архетипний образ, який є символом психологічної цілісності, услід за К. Г. Юнгом говорить Н. Фенько [20, с. 10].

В Осьмаччиній поемі "Поет" сновидіння бачать дзвони на церковній дзвінниці:

"... і в міді сон їм споконвічний сниться
про птаха, з лука вбитого крука,
що у Пилата крякав на карнизі,
коли спав воїн на Христовій ризи" (поема "Поет") [15, с. 43].

У цьому зовсім нетиповому сні, який бачать неживі предмети, проглядаються образи біблійних персонажів. Сакральність образу Христової ризи, на якій спав воїн, нагадає нам євангельський епізод розп'яття Ісуса та розподіл воїнами одержави вмираючого месії

шляхом жеребкування. А споконвічний сон про вбитого птаха, який "крякав" у Понтія Пилата, на звуковому та образному рівнях попереджає про небезпеку і злодіяння персонажів.

Сон – це надважливий атрибут романтиків. Це інша форма буття, своєрідна форма нескінченного. В. Мацапура підкреслює, що Гоголь продовжив традицію романтиків, звернувшись до феномену сну. Ніч у творах Гоголя – це царина інфернального світу та ворожих людині злих сил. Завдяки використаним мотивам сну письменник у такий спосіб відокремлює ірреальний світ від реального [9, с. 31]. У такій функції цей мотив зустрічається у "Ночі перед Різдрвом". Оніричний простір у даному випадку розширюється. Сон Вакули – це межа, яка відокремлює один епізод життя героя від іншого. Отже, сни можуть стосуватися як минулого, так і майбутнього. Найчастіше сновидіння дають інформацію про ймовірне майбутнє: вони попереджають, повідомляють про те, що може статися. Сни "з минулого" нагадують про невирішені проблеми, підштовхують до прийняття рішень, необхідних для нормалізації життя.

Сни поділяють також на попереджувальні, пророчі (віщі), повторювані, кошмарні і сни про минуле життя. *Сни-передження* стосуються майбутнього і сняться набагато частіше, ніж інші сни. Попереджувальний сон говорить про майбутню подію. В цьому випадку є можливість запобігти неприємній події. Якщо віщий сон може пророкувати як небезпеку, так і щастя, то попереджувальні сни найчастіше говорять про можливі неприємності. Сни Катерини у гоголівській "Страшній помсті" мають містичний характер. Вони викликають жах. А також виконують важливу композиційну функцію: попереджають героїню про небезпеку. У "Петербурзьких повістях" мотив сну характеризується сприйняттям бажаного за дійсне [9, с. 32].

Кошмарний сон свідчить про те, що людина перебуває у владі якихось страхів і тривоги. Якщо наснився такий сон, це означає, що настав час вирішувати ці проблеми. Сон Івана Федоровича Шпоньки є індикатором його підсвідомого стану – страху перед одруженням. Страшний сон героя "сповнений замаскованих натяків, які доставили б кілька щасливих хвилин Фрейдю, якби він читав Гоголя" [13, с. 137]. Р. Назіров зазначає, що "біда" лише в тому, що це не несвідомі еротичні символи, а цілком свідомі і досить ризикована гра Гоголя, коли письменник використовує символи карнавального сміху [13, с. 137].

Особливо напруженої роботи письменника вимагає зображення *снів наяву*. В цьому контексті Н. Фенько акцентує увагу на майстерності Гоголя, в якого складно взаємодіють сновидіння й дійсність у його повісті "Невський проспект" [20, с. 9]. На "ефект уяв-

ного пробудження" в "Невському проспекті" і "Портреті" звертає увагу Р. Назіров. У цих творах Гоголь блискуче розробив цей ефект, завдяки якому він "вставляє" одне сновидіння в інше. Дослідник порівнює такий прийом з фігурками матрьошки [13, с. 137–138]. У контексті всієї міфопоетичної системи і багаторівневої структури тексту, що стосується долі і загибелі Піскарьова, Д. Нечаєнко абсолютно по-іншому прочитус його сні. "Сновидения сделали его жизнью <...> он, можно сказать, спал наяву и бодрствовал во сне", – характеризує свого протагоніста письменник [4, т. III, с. 28]. Називаючи свого персонажа "странным явлением", "столько же принадлежащим к гражданам Петербурга, сколько лицо, являющееся нам в сновидении, принадлежит к существенному миру", Гоголь акцентує увагу на ефемерній сюрреалістичності всього, що відбувається навколо. Гоголь уперше відкрито демонструє головний "козир" своєї поетики фантастичного, основний системоутворюючий принцип – міфопоетизацію відображуваного життя [14].

Власне, сновидіння Піскарьова – це цілісний оніричний цикл із шести знаково неоднорідних снів, семантично пов'язаних між собою, а також з міфопоетичною структурою оповідання. Цей цикл відтворює структуру середньовічної італійської поезії. Перший сон, названий Нечаєнком "бал у цариці" – це казково-піднесена оповідь про невдалого петербурзького "мрійника". Другий, третій і четвертий сні удостоєні авторських ремарок: "чепуха"; "какой-то пошлый, гадкий сон"; "глупое сновидение" [14]. Перший сон Піскарьова починається після символічної мізансцени, "німою сценою": " – Та барыня, – произнёс с учтивым поклоном лакей, – у которой вы изволили за несколько часов пред сим быть, приказала просить вас к себе и прислала за вами карету. "Пискарёв стоял в безмолвном удивлении..." [4, т. III, с. 23]. Д. Нечаєнко звертає увагу на те, що у першому сні травестується класичний сюжет "Попелюшки" Ш. Перро. Але у французького казкаря на бал в королівський палац вирушає в кареті Попелюшка, а в повісті Гоголя разом із "лакеєм в богатой ливрее" карета везе на бал замазуру Піскарьова. Забувши переодягнутися, простодушний петербурзький "мрійник" приїхав у забрудненому сюртуці. Таким чином тут травестується казковий сюжет. У п'ятому сні Піскарьова (після прийому опіуму) Д. Нечаєнко вбачає античну буколічну ідилію в інтер'єрі "деревенского светлого домика". Шостий сон петербурзького живописця, де прекрасна незнайомка "була вже його дружиною", є картиною містичного шлюбу зачарованої мареннями романтика зі своїм платонічним ідеалом [14, с. 137–138].

Різнопланове залучення сновидінь у структуру оповіді Гоголя і Осьмачки втілюється за допомогою вживання відповідних дієслів, що характеризують стан між реальністю та уявою ("сниться, бачиться", використанням "мов", "немов", "ніби": "Він [Гордій] звівся з колін, *неначе* непритомний, і почув, *мов кризь сон...*" [18, с. 125]; "Від такої кривди, від такої наруги село гуло, *мов* стривожений вулик" [18, с. 42]; "Місяць був прив'язаний до хреста тонесенькою павутиною, яку, спускаючися з нього на церкву, протяг нічний павук, щоб не полетів він в чорну неміреність ночі легесенькою, *мов* гаряче повітря, золоту бульбашкою" [18, с. 52]; "А коні, *мов* скажені, рушили з місця шляхом, що йде проз Макіївський байрачок" [18, с. 85]; "Зникну, *мов* видих цигаркового диму з рота могого наймита" [18, с. 111]; "... і виглядає щохвилини у мене з серця самота, / і наче в мертвої людини навіки зціплені вуста, / якій *не сниться* ані сосна на скандінавських берегах, / ані збентежена і млосна на Нілі пальма у пісках" [15, с. 259]; "... бо з ліжка він [Свирид] дивився так очима, / *немов* колись Шевченкова Причинна" [16, с. 27].

У барокових текстах сні виконують **різні функції**, але найчастіше – пророчу. Такі застереження близькі до снів, які використовуються у Біблії.

Оніричний світ в Осьмачки показовий у цьому плані. Сновидіння відіграють особливу роль у житті його персонажів. Саме через призму оніричного містичним чином герої попереджаються про неминучі біди. У повісті "Старший боярин" Горпині Корецькій наснився страшний сон ніби вона розпалила піч, а звідти рушив дим не у вивід, а у вікно, та лягав на стежку. Маркура Пупань роздмухував той дим так, що як торкнеться якогось дерева – воно відразу спалахувало "високим та стрімким полум'ям", з якого вилітав чорний крук. Птах сідав на Прикупову могилу, а Маркура вигукував: "Оце такі будуть чорні й ягоди цього літа" [18, с. 71–72]. Верх могили "відділився" і став летіти до Пупаня в образі чорного коня Ремеза. Лановий схопив жінку і погрожував "довести її до краю". У "народному соннику" бачити уві сні крука означає підступність та смерть. Горпина сама озвучує функцію цього сновидіння: "Він може вішувати якісь події і для нашого двору недобрі" [18, с. 72]. Корецька навіть відчула необхідність конче висвятити подвір'я, аби було не запізно.

Вибудовування оніричного часопростору впливає на емоційно-чуттєве поле героїв. У героїні після такого сну з'являється тривога. Цей пророчий сон ілюструє деформоване, гротескне зображення Пупаня, який із хтивого ланового перетворюється на справжнього демона. Цей сон додає до міфічного пласта інформативні речі:

Корецька розповідає історію свого життя та про знуцання діда над жінками. Цим і пояснюється його пекельний образ у сновидінні тітки Горпини. Сон пов'язаний із головним сюжетом, адже розгортання основних подій повісті знаходиться у постпозиції до сну.

Подібні тривоги від сну-попередження переживає мати з Осьмаччиної поеми "Поет" –

"... аж вийшли невеличкі два півні
у попелі на припічок із печі.
Один чорніший, ніж на сатані
осмалені вогнем пекельним плечі,
а другий білий, білий, наче сніг <...>
І чорний замахав крильми на двері
та й заспівав аж в комин загуло,
а потім, ще раз крила чорнопері рознявши,
канув глухо у кагло..."

Жінка розуміє, що сон пророкує негаразди у їхній родині: "Це проти горя, чорної напасти, що має з нашим статися двором"... [16, с. 80–81].

Повернення героя зі світу сновидінь у світ реальності становить для письменника, особливо романтика, катастрофу [9, с. 35]. "Боже, какой сон! И зачем было просыпаться? <...> О, как отвратительна действительность! Что она против мечты?" [4, т. III, с. 23]. Мрії героя можуть здійснитися лише уві сні, адже мрію не можна поєднати з дійсністю [9, с. 36].

Овсієві Брусу із "Ротонди душоубців" напередодні його смерті сниться вода в Оникієвому яру, по якій пливе зачинена шафа з ліками. Раптом на колодку сідає дика качка і, махаючи крилами, кричить. Потім почувся постріл рушниці і все опинилося в густому диму. Коли розвиднілося – не було вже ні шафи, ні птаха. Образ скриньки, що плаває нагадав нам знаменитий біблійний ковчег. Перед потопом Ной зібрав всіх тварин по парі, щоб врятувати популяцію. Коли потоп закінчився, до ковчегу прилетіла голубка із гілкою в дзьобі, сповіщаючи у такий спосіб про кінець всесвітньої повені. Брусові ліки для тварин – це єдиний порятунок села від вимирання та голоду, адже місцеві мешканці годувалися від землі й худоби. Овсій Брус ретельно переховував ліки і в житті, доки влада не відібрала їх у нього. Птахи в Україні завжди були вісниками весни, добра, здоров'я і щастя. Проте в національній традиції птахів поділяли на чистих (святих і добрих) та нечистих. Качка належить саме до останньої групи. За народними уявленнями, птахи є образами душ [3, с. 400]. Качка у переказах належить до первовічних птахів. У багатьох міфах серед космічного

моря плавають двоє каченят, чорне і біле, – це Бог і диявол. Особливо вагомою в даному контексті оніричного є теза про те, що качка завжди служить вищому єству: навіть її пасивне плавання приносить світові добро [3, с. 408]. Таким чином, сон символізував бажання Бруса врятувати все живе, зробити людству добро, але підступним пострілом все було зруйновано. Сон став пересторогою для персонажа та своєрідним попередженням про початок кінця.

Образ качки (гоголя) наявний і в повісті "Тарас Бульба": "Немалая река Днестр, и много на ней заводьев, речных густых камышей, отмелей и глубоководных мест; блестит речное зеркало, оглашенное звонким ячаньем лебедей, и гордый гоголь быстро несется по нем, и много куликов, краснозобых курухтанов и всяких иных птиц в тростниках и на прибрежьях..." [4, т. II, с. 172]. Історія про Тараса Бульбу закінчилася, і починається відіння про річку. Віртуальна картина, витворена в уяві Гоголя, близька до сновидіння. А образи птахів уособлюють людські душі померлих. Служіння качки "вищому єству" завжди символізує добро і поступ.

Відіння є своєрідним зсувом у баченні героя. Це нав'язані вищими силами зорові чи слухові образи, що не пов'язані з реальним світом, вони постають перед "духовним зором" людини у містичному стані або сні [5]. Це духовно-психологічне явище пов'язане в першу чергу з непереборним потягом людини до істини і пізнання і, як пише сучасний український філософ С. Кримський, – з бажанням "подолати кінченість свого існування, намагнитити його вічністю" [6, с. 75]. У медієвістиці навіть існував окремий жанр відіння, в якому змальовувався потойбічний світ: блаженне життя благочестивих людей, пекельні муки грішників. Відіння відзначалися повчальністю та злободенністю. "Ясновидець", якому уві сні з'являлися картини загробного життя, зустрічав у раю чи в пеклі своїх сучасників і чув "голос з неба", який провіщав, що чекає кожного за його вчинки. Це вселяло в принижених і знедолених надію, що їхні утискувачі будуть покарані. Відіння дозволяли також пропагувати різні погляди і думки, виступати проти політичних і особистих ворогів. Найдовершеніше втілення знаходимо у "Божественній комедії" Данте [19].

Як написано в Біблії, Бог неодноразово промовляв до людей через відіння – з Йосипом, Соломоном, Ісаєю, Єзекіїлем, Даниїлом, Петром, Павлом і багатьма іншими. Пророк Йоїл передбачив збільшення кількості видінь, і це було підтверджено апостолом Петром у другому розділі книги Дії Апостолів. Важливо зауважити, що різниця між відінням і сном полягає в тому, що відіння дається людині, коли вона не спить.

Головний герой повісті "Старший боярин" бачить дивні видива вночі. Спочатку він чує звуки розбитого скла на церковній дзвінниці, а потім бачить там босу дівчину з розпущеним волоссям у довгій білій сорочці, яка сміялася до нього: "Ху!.. Яка страшна мара!", – промовляє Лундик і тікає. Все закінчується із кукуріканням перших півнів.

Нерадьку із "Плану до двору" дід розповідає історію про зустріч із дивним "чорним чоловіком" у червоних постолах та попівській рясі. Чоловік показує йому казан, у якому вариться "якесь вариво похоче на смолу", і говорить про те, що "не той важний, хто сотворив небо, а той, хто ним порядкує" [17, с. 88]. Потім чорний чоловік кидав у казан жарину, і як тільки вона "пуцьнула" в казан – засіяла вечірня зірка. І так доти, поки все небо не вкрилося зорями: "Ну, чия сила? Моя, чи того, що сотворив небо?", – мовив чоловік [17, с. 88]. Коли дід відповідав, що сила все ж таки Божа, чорний чоловік зірвав зі своєї голови кільце з ярма та покотив до яру. Тієї миті мара зникає, але герой ще довго чує страшний регіт "видива": "Маєш ти щастя, що вдався небоязкий!" [17, с. 89]. Це оповідання "стало обсягом його [Нерадькової] душі, на стінах якого височіли картини дідового видовища. І хлопцеві духовні очі уже не могли нічого бачити, тільки їх..." [17, с. 89].

О. Калашник говорить про сні як про "прозріння, що звичайно є інтуїтивним пізнанням, великою мірою формували і формують уявлення людей про світ поза видимою реальністю (існування Абсолюту, Діви Марії, раю, пекла, чистилища, духів, демонів)" [5]. Після снів та видінь часто у героїв можна відслідкувати Преображення. Персонажі змінюються, змінюється і їхній світогляд. Перед героями відкриваються нові горизонти сподівань. Наприклад, після нічного "видива" Гордія Лундика (повість "Старший боярин"), герой умить "преображається". У нього з'являються нові думки, нові страхи та нові бажання, яких не було раніше.

За типом мислення і світобачення письменника розрізняють *сон-художній прийом* і *сон-концепцію*. Усвідомлюючи всю умовність такої класифікації, Н. Фенько розрізняє картину сну як засіб осмислення людини й світу. В літературі XIX століття, заснованій на реалістичному пізнанні дійсності, в більшості випадків картини сну виступають як художній прийом, за допомогою якого автори через внутрішній світ героїв осмислюють закони світобудови. Сон-концепція – це завжди частина загальної концепції твору. Такий сон утвердив себе в потоці модерністичного типу мислення [20, с. 12].

Сон – це основний формотворчий елемент сюжету Осьмаччиної "Ротонди душогубців". Якщо у "Записках божевільного" Гоголя відіння – це своєрідна локація художнього простору, то в "Ротонді"

вся історія прибирає оформлення марення й видіння. Повість "Ротонда душоубців" – це фінал, який увінчує функцію оніричного буття і відбиває внутрішню хворобливість авторського "Я". Фізіологічні особливості письменника відображені в його творчості. Герой Осьмачки, як і сам митець, знаходиться у полоні галюцинацій та фантазмагоричних перевтілень.

Міфотеми сюжету сновидінь виступають як певні архетипи людської поведінки, породжені загальним міфостворюючим підґрунтям підсвідомих ментальних структур. Моделлю поведінки автора сновидінь, моделлю його свідомості стає при цьому не світ речей, а його думка, трансформована на рівень підсвідомо сформованої символіки. Код індивідуального міфотворення, втілений в оніричному просторі мовою символів сновидінь, є однією з форм міфологічного наративу [10, с. 15]. Звернімо увагу, що автор використовує сновидіння не лише як засіб утечі персонажів від хаотичної реальності. Навпаки, сні стають способом пізнати цю чужу дійсність, передбачити, чим вона загрожує гармонійному, цілісному існуванню як окремої особистості, так і суспільству в цілому. Конфлікт із дійсністю в щоденному житті продовжується у снах персонажів, коли підсвідомість методом сублімації створює різноманітні агресивні образи, яким треба протистояти. У видіннях герої відчувають наближення неминучого [8, с. 3].

Опис сновидіння, як літературного прийому, ефективний у випадках, коли заплутаний або фантастичний сюжет пропонується увазі читача без пояснення змісту, і лише наприкінці автором додається, що дія відбувалася уві сні. Цим прийомом користується Гоголь в повісті "Травнева ніч, або Утоплена". Інколи автор використовує опис сну, коли бажає підкреслити якісь душевні якості свого героя. Особливого значення набуває опис сновидіння для зображення ірраціонального, потойбічного світу. В церковній писемності в такому випадку сон набуває форми *видіння* [9].

Барокові письменники часто послуговуються зіставленням "життя – це сон", що є своєрідною спробою абсолютизації і життя, і сну. На сторінках творів Гоголя і Осьмачки одночасно "функціонують" два світи: реальний світ та світ сновидінь. Вони непомітно перетікають один в одній: реальний у сновидний і навпаки. Завдяки введенню оніричної площини митці розкривають універсальні закони буття, а концепція оніричного відображає загальні ідейно-естетичні тенденції у творчості цих письменників. Звернення до оніричного відбувається тоді, коли неможливо збагнути характер подій розумом. Існуюча дійсність не піддається раціональному осягненню. Сама епоха, в якій жив і творив митець, стає каталізатором творення

сновидінь. Саме тоді відбувається випадіння до ірреального, де виявляється воля і суб'єктивізм автора без усіляких меж.

У бароковій традиції відбулася естетизація сприйняття оніричного. Для Гоголя більш характерним є містичне з елементами поганських уявлень. Площина сну стала постійним фоном розгортання сюжету, додатковим художнім планом. Застосовуючи прийоми сновидінь, письменники намагалися відійти від реальності та висловити свої тривоги й страхи шляхом не прямого повіствування, а залученням снів та видінь.

Таким чином, на прикладі творів Гоголя й Осьмачки ми простежили важливість художніх сновидінь для ідейно-композиційної організації тексту. Сни стають засобом розкриття психології не лише окремої особистості, але й усїєї епохи. Відтак картини оніричного організують також художній часопростір, передають індивідуальні особливості авторського мислення.

Література

1. Аристотель. О сновидениях / Аристотель ; пер. О. А. Чулкова // АКАДЕМИЯ. Материалы и исследования по истории платонизма. СПб. : СПбГУ, 2005. – Вып. 6. – С. 423–432.

2. Бовсунівська Т. Достовірність онірокритуки та її постмодерні стратегії / Т. Бовсунівська // Сучасні літературознавчі студії. Онірична парадигма світової літератури : збірник наукових праць / гол. ред. В. І. Фесенко. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2004. – Вип. І. – С. 14–22.

3. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 663 с.

4. Гоголь Н. В. Полное собрание починений : в 14 т. / Н. В. Гоголь – М. – Л. : Издательство АН СССР, 1937–1940. Т. 1–3.

5. Калашник О. Видіння як одкровення у візіонерській поезії [Електронний ресурс] / О. Калашник. – Режим доступу : <http://litmisto.org.ua/?p=19991>. – Назва з екрана.

6. Кримський С. Б. Пізнання як трансцендентація софійності / С. Б. Кримський // Запити філософських смислів. – К., 2003.

7. Лазаренко Т. Оніричні елементи в новелістиці сучасних індіанських письменниць США / Т. Лазаренко // Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка. Серія "Іноземна філологія". – 2010. – № 43. – С. 56–58.

8. Магалевиц Г. М. Функціональна роль сну у прозі Миколи Хвильового [Електронний ресурс] / Г. М. Магалевиц. – Режим доступу : http://www.philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visnyk_989/content/magalevich.pdf3. – Назва з екрана.

9. Мацапура В. И. Функции сна и поэтика сновидений в художественной прозе Н. В. Гоголя / В. И. Мацапура // Поэтика творів М. Гоголя. Гоголівські читання в Полтаві – Тов. АСМІ. – 2009. – С. 29–39.

10. Мейзерська Т. С. Проблеми індивідуальної міфології: Міфотворчість Т. Шевченка / Т. С. Мейзерська. – Одеса : Астропринт, 1997. – 31 с.

11. Михед П. В. Приватизация Гоголя? (Возвращаясь к "русско-украинскому вопросу") / П. В. Михед // Вопросы литературы. – 2003. – № 3. – С. 94–112.

12. Мочернюк Н. Д. Сновидіння в поезиці романтизму: часо-просторова специфіка : автореф. дис. ... канд. філ. наук : спец. 10.01.06 "Теорія літератури" / Мочернюк Н. Д. – Т., 2005. – 19 с.

13. Назиров Р. Г. Поэтика сновидений. Творческие принципы Достоевского / Р. Г. Назиров ; под ред. Л. Г. Барага. – Саратов : Издательство Саратовского университета, 1982. – 159 с.

14. Нечаенко Д. А. Сон, заветных исполненный знаков : Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и худож. лит. / Д. А. Нечаенко. – М. : Юрид. лит., 1991. – 304 с.

15. Осьмачка Т. Поезії / Тодось Осьмачка ; упоряд. та прим. Р. Л. Світайло, передм. М. Г. Жулинського. – К. : Рад. письменник, 1991. – 252 с. – (Б-ка поета).

16. Осьмачка Т. Из-под світу : поетичні твори / Т. Осьмачка. – Нью-Йорк : Українська вільна академія наук у США, 1954. – 317 с.

17. Осьмачка Теодосій. План до двору / Теодосій Осьмачка. – Торонто : Вид-во Укр. Канадійського Леґіону, 1951. – 184 с.

18. Осьмачка Тодось. Поезії. Повісті: Старший боярин; Ротонда душогубців / Тодось Осьмачка. – К. : Наук. думка, 2002. – 424 с.

19. Рубанова Г. Л. Південнослов'янський героїчний епос / Г. Л. Рубанова, В. А. Моторний // Історія зарубіжної літератури: Середні віки та Відродження. – Львів : Вища школа, 1982. – 440 с. – С. 9–140.

20. Фенько Н. М. Естетичні функції картин сновидень у художніх творах українських письменників другої половини XIX–XX століть : автореф. дис. ... канд. філ. наук : спец. 10.01.01 "Українська література" / Фенько Н. М. – Дніпропетровськ, 1999. – 19 с.

21. Фрейд З. Вступ до психоаналізу / З. Фрейд. – К., 1998. – 709 с.

22. Фрейд З. Бред и сны в "Градиве" В. Иенсена // Классический психоанализ и художественная литература / сост. и общ. ред. В. Лейбина. – СПб., 2002. – С. 16–35.

23. Юнг К.-Г. Функции снов. Анализ снов / Карл-Густав Юнг // Психология сновидений. – Мн. : Харвест, 2003. – С. 103–122.

Є. Є. Прохоренко

Трансформація сюжету гоголівського "Вія" в українській літературі 20–30-х рр. ХХ ст.

У статті розглядається трансформація сюжету гоголівського "Вія" у творах представників української літератури 20–30-х рр. ХХ ст., зокрема Л. Улагая-Красовського, Остапа Вишні та В. Пачовського. Драматичні переробки "Вія" цього часу, опираючись на попередній досвід М. Кропивницького, набули необарокових шат, що дозволили їм висвітлити злободенні проблеми тогочасної радянської доби. Цікавість до відомого сюжету Гоголя також можна пояснити відчуттям українськими митцями 20-х рр. ХХ ст. екзистенційного страху, загрози втрати віри та передчуттям фізичного винищення нації "новим Вієм ХХ ст." – "червоним терором".

Ключові слова: трансформація сюжету, "Вій", необароко, вертеп.

В статье рассматривается трансформация сюжета гоголевского "Вия" в произведениях представителей украинской литературы 20–30-х гг. ХХ в. (Л. Улагая-Красовского, Остапа Вишни и В. Пачовского). Драматургическое переосмысление "Вия" того времени, опираясь на предыдущий опыт М. Кропивницкого, приобрело необарочную форму, которая позволила поднять злободневные проблемы советского времени того периода. Интерес к известному сюжету Гоголя также можно объяснить ощущением украинскими писателями 20-х гг. ХХ в. экзистенциального страха, угрозы потери веры и предчувствием физического уничтожения нации "новым Виём ХХ вв." – "красным террором".

Ключевые слова: трансформация сюжета, "Вий", необарокко, вертеп.

This paper deals with transformation of Gogol's "Viy" in the creative works of representatives of Ukrainian literature of the 20–30's of XXth century (L. Ulahay-Krasowsky, Ostap Vyshnya and V. Pachowsky). The dramaturgic transformations of "Viy" of that time, based on previous experience of M. Kropivnitsky, have Baroque form that allows to discuss painful problems of Soviet era. Interest of Ukrainian artists of the 20's of the XXth century to the famous Gogol's story also can be explained by feeling of fear, threat of losing faith and presentiment of physical destruction of Ukrainian nation by the "new Viy of XX th century" – the "Red terror".

Key words: transformation of plot, "Viy", neo-Baroque, vertep.

В українській літературі 20–30-х рр. ХХ ст. поруч із "епідемією "Ревізора"" (Н. Колосова) спостерігалось поживалення інтересу до сюжету "Вія" Гоголя. Так, у середині 20-х рр. були створені однойменні драматичні переробки гоголівського твору Л. Улагая-Красовським та Остапом Вишнею [1, с. 8]. Ці п'єси довгий час не потрапляли до об'єктиву уваги науковців то через тавро "формалізму" у театральній критиці 50–60-х рр., то взагалі через "барокобоязкість" радянського літературознавства, оскільки обидві мають виразні необарокові риси. І лише в останні роки з'явилися поодинокі розвідки, присвячені розглядові саме цих двох творів, в основу яких ліг гоголівський сюжет [6; 9].

Л. Синявська, досліджуючи гротескню умовність авангардної п'єси Л. Улагая-Красовського "Вій", прийшла до висновку, що у творі українського драматурга від Гоголя залишилася лише схема, послідовність подій, хоча основними сюжетними лініями та посталями дійових осіб вона тісно пов'язана з гоголівською повістю [6]. Така думка корелює з тезою О. Білецького, висловленою в передмові до видання твору 1926 р.: "У п'єсі Улагая-Красовського ми маємо майже ті ж самі постаті, що й у Гоголя. Але в його гротесковій фантазії залишилася від Гоголя сама схема" [8, с. 5]. Дослідниця, порівнявши включення гоголівського сюжету до нового твору Л. Улагая-Красовського з "текстом у тексті" (за Ю. Лотманом), слушно вказала на інтертекстуальність і дифузію жанру п'єси, яка містить елементи вертепного дійства, комедії, містерії, лялькової вистави, бурлескного інтермецо. Хоча Л. Синявська зазначила вагоме місце п'єси Л. Улагая-Красовського серед інсценізацій гоголівської повісті іншими авторами, чомусь дивним видається той факт, що вона жодним словом не згадала однойменну п'єсу Остапа Вишні, яка у 20-х рр. ХХ ст. мала великий резонанс в українському театральному житті [6].

І. Чужинова, вважаючи переробку Л. Улагая-Красовського неважкою спробою, значно слабшою в художньому плані за Вишневу, робить акцент саме на розгляді п'єси "Вій" в авторській переробці "Гоголя Жовтневої революції" та її театральній постановці Театром імені Франка [9]. У випадку інсценізації твору Остапа Вишні, на думку дослідниці, театр "робив рішучий крок у бік конструктивізму, "театру атракціонів", близького до циркового гротеску і буфонати. Однак із принциповим застосуванням цих прийомів у межах класичного сюжету" [9, с. 42].

Нас же цікавить фактично те саме питання, що й О. Білецького в 1926 р. у передмові до видання "Вія" Л. Улагая-Красовського:

"Але для чого-ж було розворушувати заново стару, майже класичну, тему й у відновленому вигляді переносити її знову на театральний кін? <...> що, властиво, бажав автор сказати глядачеві наших днів своєю переробкою – і навіть не переробкою, а цілковитою переобробкою знайомого всім сюжету?" [8, с. 3]. Та більше, чому таке звернення до відомого гоголівського сюжету виникає майже одночасно одразу в декількох українських письменників 20–30-х рр. ХХ ст.?

Незважаючи на багато спільних художніх деталей в обох п'єсах, відкидаємо можливість плагіату чи контрафакції, спираючись на підтвержені документально завіряння видавництва "Рух" у тому, що п'єса Л. Улагая-Красовського була подана до друку ще за п'ять місяців до появи вистави за твором Остапа Вишні на сцені Харківської держдрами (хоча І. Чужинова робить припущення щодо ймовірного знайомства Г. Юри як керівника театру з рукописом Л. Улагая-Красовського [9, с. 45]). Питання лишається відкритим: "Чому, наприклад, вийшло так, що не було, не було, а тут раптом і з'явилося аж два "Вії"? Чи нема між їхніми появами якоїсь залежності – і, власне, якої?" [8, с. 94].

Одна з причин звернення українських митців 20–30-х рр. ХХ ст. до сюжету гоголівського "Вія" криється в запиті післяреволюційного часу на нову актуальну драматургію і відповідно на переклад класичних творів мовою тогочасних реалій, зрозумілу глядачеві навіть у сільських театрах. Класичний сюжет був перероблений із використанням образів і принципів агіттеатру [9, с. 48].

Л. Улагай-Красовський та Остап Вишня, чії п'єси були стилізовані під барокову вертепну драму з інтермедіями, виконувану бурсаками, але на сучасний 20-м рр. ХХ ст. лад, безперечно мали попередника в трансформації зовнішньої форми гоголівської повісті, досвід якого вони просто не могли обійти увагою. Корифей українського театру М. Кропивницький ще 1914 р. у театрі М. Садовського поставив свою драматичну переробку "Вія" Гоголя і був першим, хто вписав у гоголівський сюжет розігрування бурсаками інтермедій, "реанімувавши" традиції барокової шкільної драми. На те, що саме М. Кропивницький "наштовхнув" обох письменників на "перелицювання" гоголівського сюжету в необарокових традиціях вказували і О. Білецький у передмові до "Вія" Л. Улагая-Красовського [8, с. 5], і підзаголовок до п'єси Остапа Вишні – "Музичний гротеск на 4 дії. З співами, з танцями, з горілкою і з чим хочете (За Гоголем і Кропивницьким)". Пряма вказівка на джерела є і в самому тексті Вишні: "Ой, боже-ж мій, боже мій!.. Куди нас затаскали? У пивну?! Ой,

боже-ж мій, боже мій! Як-же мені не плакати? Як згадаю про Садовського... Отам була постановка!.. А тут – "свежі раки" <...> Хіба не боляче? Ну написав Гоголь! Ну, переробив Кропивницький!.. Ну, ставили нас усі... Ну й не займай більше! А то – на тобі: якась іще Вишня партачить... Юра по пивних тягає... Ой, боже-ж мій, боже мій!" [1, с. 47–48]. М. Кропивницький, швидше за все, стилізуючи прозовий твір під вертепну драму, відштовхувався від тексту повісті Гоголя: "В торжественные дни и праздники семинаристы и бурсаки отправлялись по домам с вертепами. Иногда разыгрывали комедию..." [3, с. 179].

Трансформація "Вія" Остапом Вишнею полягала в осучасненні гоголівського сюжету на основі драматичної переробки М. Кропивницького шляхом уведення до п'єси нових радянських персонажів, декорацій і сцен. Поруч із гоголівськими (Хома, Халява, Горобець, сотник, панночка, Вій) у п'єсі Остапа Вишні постають традиційні барокові (Янгол, Адам, Єва, Бог, Смерть) та радянські (Громадянка Ундервуд, Голова комісії по чистці, Ларьок і Церабкоп, глядачі сучасного театру, непмани) дійові особи. "Вій" Остапа Вишні дотримується гоголівської сюжетної канви, але вона осучаснюється радянськими реаліями: так, наприклад, Тиберій, звертаючись до баби з проханням пустити на ночівлю, співає: "А я! Глянь, бабо, молодець, ритор Тиберій Горобець. І фокстрота вмію (при танцюює). Ех, зробіть-би Вам, бабусю, омолодження по Штейнаху... Проїшлись-би оце, як у Державній Академічній Пролетарській Столичній, імені тов. Луначарського, опері" [1, с. 25]. Через зміну кінцевої точки подорожі Хоми – на Марс – був доданий вставний епізод розмови з Марсіянином (продубльований в усмішці "Так само"). В тогочасних постановках п'єси для демонстрації польоту відьми на Хомі використовувалися засоби кінематографу. Також додалися сцени з "чортячим кодлом" акторів з вистави "Лісова пісня", а також діалогом двох "непманів" у пивній "Нова Баварія" тощо.

Уведені в основний текст п'єси Остапа Вишні інтермедії – це "калейдоскоп гострих фейлетонних тем середини 1920-х рр." [9, с. 48]. Письменник осучаснив інтермедії М. Кропивницького та скористався досвідом театральних переробок своїх усмішок. Так, перша суто радянська інтермедія "Вія" Остапа Вишні друкувалася окремою усмішкою під назвою "Українізація" і, власне, висміювала процес українізації: "Ми вам чистку "савецьку" покажемо, й як від тої чистки врятуватися, розкажемо" [1]. Друга інтермедія Остапа Вишні – це зразок переробки традиційної барокової інтермедії про гріхопадіння Єви на радянський лад, яка хоч і апелює до біблійного старозавітно-

го сюжету, водночас виводить читача на злободенну проблему абортів: "Через гріх той в муках чорта Робимо тепер аборти" [1, с. 7]; "Як побачила, що гола, Бо не було Синдшвейпрому – прикривалась лопухом. Товариство-же "Геть сором" Появилосся не скоро..." [1, с. 11]; "В поті будете орати, В муках діточок рожати, На торгівлю патент брати, Через біржу працювати, По доходний платитимеш, Сільхозналог носитимеш, Щоб скрисить долі гірку – купуватимеш в "Ларьку", гратимете в Укрдрамі, Трясця вашій дурній мамі..." [1, с. 13]. Наступна інтермедія Остапа Вишні – перелицьована в радянські шати барокова інтермедія "Коза", яка пародіює конкурентну боротьбу двох радянських установ Ларьку і Церабокпу: "Наркомзем козу веде – Превражая коза не йде... Він її – палюгою, Вона його – дриг ногою! Він їй інструкцію, Вона йому обструкцію" [1, с. 42].

Одна з головних проблем гоголівського твору – проблема віри в Бога – позірно трансформується Остапом Вишнею в антирелігійну пропаганду, глибше – в проблему втрати онтологічної основи українського буття в умовах становлення атеїстичного світогляду в радянському суспільстві. Так, представниця "чортячого кодла" констатує: "Вірити в нас перестають. Одного комсомольця хотіла залоскотати, а він мені: "Ти опіум для народа". Я до нього з піснями-хвилями, із сміхом-дзвіночком, а він мені: "Яку ви, товаришко, главу Капітала дочитуєте?"" [1, с. 36], а Хома, прийшовши на відчит покійниці п'яним і узрівши чорта на бороді, говорить: "От дурень – забув захопити "Історію матеріалізму"... Йї-же один чорт, що я читатиму, а воно-б оце підчитав, бо кажуть, що й нам політ-перевірка буде <...> Провчивсь у бурсі й подякувавши одинадцять літ привселюдно заявляю, що релігія – "опіум для народу" і я її зрікаюся і прошу прийняти мене в лави трудящого люду" [1, с. 56].

Фінал "Вія" Остапа Вишні контрастує з гоголівським, що піддає сумніву антирелігійну спрямованість п'єси: головний герой рятується саме після слів "Да воскреснет бог, і розточаться вразі його!...". Здавалося б, герой врятований чудом віри, але сам автор спростовує цю версію в однойменній театральній усмішці: "Вій" у франківців відрізнятиметься від Гоголевого "Вія". Романтика і фантастика Гоголевого "Вія" розбивається об фантастику Остапа Вишні, що наблизив "Вія" до сучасності, пересипав його "фантастикою" нашої повсякденності, з "марсіанами" з одного боку, і "Новою Баварією" й "Базаром" – з другого... Коли Гоголь базував свого знаменитого "Вія" на людських забобонах, на вірі людській у відьом та чортів, то Остап Вишня, залишаючи тих чортів у п'єсі, пояснює їх не забобонами, а... надмірною дозою звичайнісінької горілки... "До-

пився до чортів – від того й фантастика..."" [2, с. 443–444]. Інтерпретувати проблему віри в той час, не замаскувавши її в бароково-псевдоатеїстичне вбрання, було просто небезпечно. Барокова вертикаль верху/низу перевертається: місце бога займає партія. Відсутність абсолюту Бога в радянській атеїстичній свідомості підкреслюється вигуком відьми-панночки в Остапа Вишні: "Рятуйте, хто в Вія вірує" [59, с. 37]. Що ж то за Вій нових радянських часів, перед яким український народ відчував екзистенційний страх, загрозу втрати віри та фізичної смерті?

На нашу думку, важливий аспект актуалізації "Вія" в 20-ті рр. ХХ ст. – це прихована за авангардно-бароковими шатами феноменологія українського буття, невід'ємною складовою якого є страх [4]. О. Білецький зазначав: "Фантастичні подоби "Вія" стали виявом та втіленням того невимовного жаху життя, що від нього ніде нема порятунку <...> Страхи Гоголя перестали бути страшливими. Але подоби Гоголівської повісти не втратили ще й досі своєї вигадливості та зовнішньої цікавості" [8, с. 4–5]. У випадку Гоголя, на думку критика, страх був пов'язаний із соціально-економічним катаклізмом ХІХ ст., а саме розладом кріпацько-поміщицького господарства дрібноземельної шляхти, вихідцем з якої й був письменник. У випадку Л. Улагая-Красовського та Остапа Вишні, на нашу думку, страх був зумовлений новими реаліями радянського атеїстичного буття українського народу та передчуттям національної катастрофи в умовах тоталітарної системи. Український народ відчував екзистенційний страх перед "Вієм" нових часів. Підтвердженням тому ще один варіант трансформації гоголівського сюжету 1920-х рр. В. Пачовським, який, звертаючись до образу "Вія" в поемі "Золоті ворота", гротескно змалював жахливі реалії комуністичного терору, що навис над Україною. За "Виясненням деяких персонажів і імен, вжитих в епосі": "Вій, Червоний Вій – символ Червоної Москви" [5]. Тридцять дев'ять пісень частини поеми "Пекло України" – "Осикий кіл" – резонує з фінальною сценою "Вія" Гоголя, тільки замість міфологічних страховиськ перед читачем постають страхітливі реалії "червоного терору".

Трансформація гоголівського сюжету "Вія" гармонійно вписалася у вертепну модель (свідченням тому – оживлення ляльок у п'єсі Л. Улагая-Красовського і двоповерхова конструкція, використана в інсценізації твору Остапа Вишні), що дозволило водночас зберегти самобутні національні традиції давнього українського театру та помістити сюжет і персонажів Гоголя в новий радянський часопростір 20-х рр. ХХ ст. Різдвяне лялькове дійство увійшло в

художню свідомість початку ХХ ст. як засіб модернізації форми та змісту, як можливість збереження національних релігійно-обрядових традицій і стильових домінант нереалістичного типу творчості, що дозволило водночас зберегти традиції давнього українського театру і вписати сюжет і персонажів Гоголя у новий радянський часопростір 20-х рр. ХХ ст., де "минуле переплітається з сучасним" [1, с. 3]. У цей період спостерігаємо в українській літературі актуалізацію інтересу до вертепу як питомо національного культурного явища: розвідки О. Кисіля, Є. Марковського тощо; звернення до традицій вертепу Лесем Курбасом; дискусія 1924 р. на сторінках газети "Література. Наука. Мистецтво" про можливості відродження і використання вертепу, в якій Ю. Смолич зазначав, що "вертеп легко зробити засобом пропаганди різних проблем, висунутих революцією – політичних, релігійних, етичних, національних, нових форм сім'ї, єднання села з містом, індустріалізації й урбанізації його" [Цит. за: 7, с. 150].

Звернення до барокових традицій у 20-х рр. ХХ ст. було покликане подолати страх перед дійсністю, адже бароко – це "ворог страху", воно утрирує жахи, а гоголівський "Вій" – шедевр барокового художнього безстрашшя (В. Турбін). Фактично українські письменники того часу намагалися через використання необарокових форм вийти з під впливу ідеологічного тиску, що ставав усе нестерпнішим.

Література

1. Вишня Остап. Вій. Музичний гротеск на 4 дії. 3 співами, з танцями, з горілкою і з чим хочете / Остап Вишня. – Х. : Державне видавництво України, 1926. – 57 с.

2. Вишня Остап. Твори : в 4 т. / Остап Вишня ; редкол.: І. О. Дзевєрін (голова) та ін. – К. : Дніпро, 1988.

Т. 1. Усмішки, фейлетони, гуморески, 1919–1925 / авт. передм. Ю. І. Цєков ; підгот. тексти, упоряд. і склав приміт. І. В. Зуб. – С. 443–445.

3. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь ; АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952.

4. Т. 2. Миргород / ред. Н. Л. Мещеряков. – 1937. – С. 175–218.

5. Ковальчук О. Г. Гоголь: буття і страх : монографія / О. Г. Ковальчук. – Ніжин, 2009. – 127 с.

6. Пачовський В. Зібрані твори / Василь Пачовський // Зібрані твори / Василь Пачовський. – Філадельфія ; Нью-Йорк ; Торонто : Об'єднання українських письменників "Слово", 1984–1985.

7. Т. 2 : Золоті ворота. – 1985. – 419 с.

8. Синявська Л. І. Гротескна умовність авангардної п'єси Л. Улагая-Красовського "Вій" / Л. І. Синявська // Літературознавчі студії. – К. : Київський національний університет імені Т. Шевченка, 2009. – Вип. 25. – С. 239–243.

9. Сулима М. М. Вертеп у стильових шуканнях української літератури на зламних етапах її розвитку / М. М. Сулима // Проблеми літературознавства і художнього перекладу : збірник праць і матеріалів. – Львів, 1997. – С. 147–154.

10. Улагай-Красовський Л. Вій. Фантастичне видовище на 4 дії з інтродукцією / Л. Улагай-Красовський ; вст. ст. О. Білецький. – Х. : Рух, 1926. – 96 с. (Театральна бібліотека, ч. 62).

11. Чужинова І. Комедія перехідного періоду : ("Вій" Остапа Вишні і Гната Юри) / Ірина Чужинова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : збірник наукових праць / Міністерство культури України, КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого ; ред. кол.: О. І. Дзевєрін (голова), Р. Я. Пилипчук (наук. ред.) та ін. – К., 2012. – Вип. 11. – С. 8–19.

Т. А. Шеховцова

**Автор, герой, интертекст в пьесе А. Гаврилова
"Играем Гоголя"**

*Жизнь всего только повод для литературы.
Э. Ионеско "Король умирает"*

У статті запропоновано аналіз п'єси А. Гаврилова "Граємо Гоголя" крізь призму проблеми "автор та герой". Показано, що концептуальною основою п'єси є постулати сучасної теорії автора, які осмислено в світлі інваріантних для письменника проблем – можливості / неможливості комунікації, екзистенційної самотності, трагедії митця, меж ілюзії і реальності, життя і мистецтва, буття і небуття.

Ключові слова: автор, герой, смерть автора, комунікація, Гоголь.

В статье предложен анализ пьесы А. Гаврилова "Играем Гоголя" сквозь призму проблемы "автор и герой". Показано, что концептуальной основой пьесы являются ключевые постулаты современной теории автора, осмысляемые в свете инвариантных для писателя проблем – возможности / невозможности коммуникации, экзистенциального одиночества, трагедии художника, грани иллюзии и реальности, жизни и искусства, бытия и небытия. Ключевые слова: автор, герой, смерть автора, коммуникация, Гоголь.

In the article the analysis of the drama by A. Gavrillov Play Gogol is offered through the prism of problem "author and hero". It is shown, that conceptual basis of the play are key postulates of the modern theory of the author comprehended in the light of invariant problems for the writer – possibility/impossibility of communications, existential loneliness, tragedy of the artist, borders of illusion and reality, life and art, being and non-being.

Key words: author, hero, death of the author, communications, Gogol.

П'єса російського письменника А. Гаврилова "Играем Гоголя" була опублікована в 2011 році в журналі "Вестник Европы" і вошла в авторський збірник "Вопль впередсмотрящего" [1]. В небагаточисленних критических отзывах отмечалось, что жанр пьесы "доведен до строгого абсолюта и одновременно пластичен", "ее можно назвать и поэмой, и литературоведческим эссе" [1, с. 4], "при всех внешних признаках постмодерна <...> Неоклассицизм в строгих, но

новых формах, с глубинными дальними отзвуками многих литературных слоев прошлого и позапрошлого веков" [2]. Для уяснения художественной концепции пьесы представляется продуктивным проанализировать ее сквозь призму проблемы "автор и герой", привлекая при этом наиболее значимые для Гаврилова интертекстуальные отсылки.

Подобный подход подсказан уже составом действующих лиц: это Гоголь и его герои – Чичиков, Хлестаков и Поприщин, в драматургическом действии и дискурсе вполне равноправные. Содержательной основой пьесы служат биография, эпистолярный и творчество Гоголя, выполняющие роль текста в тексте. Как заметил в одном из интервью сам Гаврилов, "70 процентов пьесы – тексты и документы о творчестве и жизни Гоголя, остальное – мои фантазии" [3]. Кристаллической же решеткой драмы, определяющей опорные моменты ее семантической структуры, можно считать основные постулаты современной теории автора. В "Играем Гоголя" художественно репрезентированы, порой в иронически сниженном виде, проблема целостности героя, его свободы, отношений героя и автора, автора и текста, автора и читателя (зрителя), функционирования автора как героя, смерти автора, своего и чужого слова и т. п. На эту основу наслаиваются инвариантные для Гаврилова проблемы – возможности / невозможности коммуникации, экзистенциального одиночества, трагедии художника, границ иллюзии и реальности, жизни и искусства, бытия и небытия.

Уже вступительная ремарка и первая сцена пьесы вводят в коммуникативную ситуацию, помимо четырех действующих лиц, зрителей и воображаемого автора. Непосредственно к зрителям обращаются актеры, которые рассаживаются на стульях лицами в зал, не замечая друг друга. Автор же присутствует имплицитно, как составитель некоей анкеты, на вопросы которой по очереди отвечают персонажи (именование, возраст, род занятий, место рождения, социальное происхождение, семейный статус, место проживания, материальное положение, круг интересов, гастрономические пристрастия и т. д.). Вопросы анкеты не произносятся, так что в качестве вопрошающего вполне можно представить себе некую высшую силу – если не автора, то Бога (в прозе Гаврилова героям не раз приходится внимать голосу свыше, как в цикле рассказов "Услышал я голос"). Вспомним, что Гоголь в "Авторской исповеди" говорит о необходимости для писателя услышать тот "средний голос, который недаром называют гласом народа и гласом Божиим" [4, с. 430].

В равномерном и несколько монотонном чередовании ответов и пауз, отделяющих один пункт "анкеты" от другого, выделяются не-

ожиданные информационные зияния: Поприщин не может назвать ни своих родителей, ни собственного имени-отчества, ни названия департамента, Хлестаков также не представляет, чем занимается по службе. Они знают о себе только то, что сказал о них автор. Эта "недоволенность" [5] компенсируется "самостоятельным" существованием героев, вышедших за пределы, отведенные им первоначальным автором.

Проблема недоволенности, недосозданности сближает "Играем Гоголя" с пьесой Л. Пиранделло "Шесть персонажей в поисках автора", где также действуют "живые" воплощения вымышленных героев. В обоих случаях персонажи начинают жить своей жизнью, и это становится главным подтверждением их "целостности" и "воплощенности" (вспомним тезис Бахтина о способности автора "собрать всего героя" и "восполнить до целого" [6, с. 18]). У Пиранделло читаем: "когда персонаж родился – он тотчас получает такую независимость даже от своего автора, что легко может быть примыслен кем угодно к ситуации, в которую автор и не думал его ставить" [7]. Пьеса Гаврилова служит яркой иллюстрацией подобной возможности.

Поворот к диалогу между автором и героями знаменует тема творчества, одновременно их объединяющая и разъединяющая. Гоголь сетует на трудности со вторым томом своего знаменитого романа: "Мои герои пока еще мертвы" [1, с. 279], и персонажи начинают интересоваться вопросами своего грядущего бытия. Превращаясь из говорящих механизмов в живых людей и в актеров, Хлестаков, Чичиков и Поприщин то передразнивают друг друга, то пародируют автора, а Гоголь в ответ рассказывает, как он играл роль ревизора-инкогнито, чтобы без проволочек добраться до Москвы. Упрочению диалога способствует общая память, общие знания героев: их кругозор определяется рамками всего творчества писателя, а не только одним текстом, поэтому Хлестаков знает о спекуляции мертвыми душами, Чичиков – о мнимом ревизоре, Поприщин, завидуя Чичикову, упоминает и тройку, и "фрак брусничного цвета с искрой". Однако, выходя за пределы своего сюжета, герои не становятся ближе автору, не разделяют духовных исканий своего создателя: так, Хлестаков советует Гоголю писать "что-нибудь легкое, забавное, смешное", Чичиков остается глух к гоголевским нравоучениям, руководствуясь лишь "соображениями коначного выигрыша" [1, с. 279, 290].

Недостаток понимания оборачивается то и дело возникающими разрывами коммуникации. Причиной этих коммуникативных сбоев становится нарушение постулатов нормального общения [8],

например, принципа семантической связности (автор говорит о творческом кризисе, Чичиков – о пропавшей у него жареной курице), принципа тождества ("Поприщин. <...> Из кареты выходит она. <...> Вся в белом. Неземная. Чичиков <...> Нет ее. Где она?" [1, с. 280]). Поприщин имеет в виду предмет своей страсти, Чичиков – все ту же курицу). Пьеса Гаврилова ориентирована на традиции абсурдистской драмы, и имя Гоголя, как одного из предшественников театра абсурда, к этому вполне располагает.

Развивая одну из своих излюбленных тем – тему сложности или невозможности коммуникации – писатель использует разные формы аномального общения: односторонний диалог (ответы на несуществующие вопросы или реплики, обращенные к собеседнику, но не получающие ответа), абсурдистский диалог глухих (когда каждый из героев ведет свою линию), псевдиалог (персонажи формально реагируют на реплики собеседника, но не вникают в их суть), круговой диалог по принципу испорченного телефона. Эти формы могут совмещаться, например: "Гоголь (Чичикову). Быстро все превращается в человеке, не успеешь оглянуться, как уже вырос внутри страшный червь. Чичиков (Хлестакову). Какой-то страшный червь вырос внутри. Хлестаков (Поприщину). Червь очень страшный вырос внутри. Поприщин. В Испании этого нет" [1, с. 287–288].

По мере продвижения к финалу одиночество творца становится все более очевидным. Перед нами Гоголь самого драматического периода своей жизни – периода "Выбранных мест" и духовно-творческого кризиса, непонятый не только современниками, но и собственными героями. В свою очередь, персонажи также становятся жертвами авторского равнодушия. По мере того, как гоголевская рефлексия и самобичевание усиливаются, автор все более погружается в свои переживания, оставаясь безразличен к страданиям героев. Его реплика "Сердце не должно возмущаться страстями земными" [1, с. 291], предшествующая горячим жалобам Поприщина на уготованную ему судьбу, подкрепляет аналогию между отношениями автора и героя, с одной стороны, и Бога и человека, с другой. Герой "Записок сумасшедшего", как и надлежит "безумцу бедному", поднимается на бунт против автора-Творца. К оскорбленному Поприщину присоединяется Чичиков: "За детство мое мне обидно... И происхождение мое, как вы изволили выразиться, темно, и детство какое-то кислое, мутное... и в школе я выгляжу у вас каким-то уж совсем подлецом..." [1, с. 293]. Таким образом, герои оказываются не только "обужены", но и "обижены" автором.

Утомленный перебранками героев и сознанием собственного несовершенства Гоголь ложится на пол и укрывается плащом. Человек в плаще для Гаврилова – интертекстуальный и автоинтертекстуальный образ. В повести "Вопль впередсмотрящего" образ "человека в плаще" и связанный с ним мотив экзистенциального одиночества героя восходят к "Лагуне" И. Бродского, где этот образ становится символом несуществования, аннигиляции личности: "Совершенный никто, человек в плаще..." [9, с. 318]. С другой стороны, в мире Бродского плащ – атрибут, придающий "как бы несуществующему человеку черты физической бытийственности, вещи, оставляющей след от "Я" в бытии" [10, с. 377], укореняющий его хотя бы в настоящем: "Тело в плаще обживает сферы / Где у Софии, Надежды, Веры / И Любви нет грядущего, но всегда / Есть настоящее..." [9, с. 320].

В поэме Бродского "Шествие" человек в плаще (им может быть и читатель, и автор) способен войти в мир оживших персонажей: "И в улицу шагни, накинув плащ, / И, втягивая голову меж плеч, / Ты попытайся разобрать их речь" ("Шествие") [11, с. 121]. В "Вопле впередсмотрящего" это образ вечного странника: "Он был в белом плаще. Он сказал, что еще придет", "Белый плащ, без головного убора, ушел в сторону холма", "И ушел в туманную даль, но вернулся" ("Вопль впередсмотрящего") [1, с. 38, 48, 116]. В пьесе Гаврилова плащ отделяет Гоголя не только от героев и мира, знаменуя уход в себя, но и от жизни, обозначая границу бытия и небытия.

Выразив свои претензии автору, герои обнаруживают, что он умер, и вкладчину собирают деньги ему на похороны. Этот поступок выявляет неисчерпаемость, незавершенность персонажей, которые, совсем по Бахтину, были больше своей судьбы и меньше своей человечности [12, с. 424]. Хлестаков жертвует ужином в ресторане, Поприщин – новой шинелью, Чичиков поступается жизненными принципами: "Никогда ни на что не жертвовал, но сегодня особый случай" [1, с. 295]. В духе гоголевской поэтики эти нравственные метаморфозы предваряет немая сцена: под звуки похоронной музыки герои в скорбных позах замирают над телом своего автора. Затем каждый из них сообщает зрителям о смерти великого русского писателя, называет себя и навсегда покидает сцену, как музыканты в "Прощальной симфонии" Гайдна. Тот же прием использован и в "Шествии" Бродского, где процессия героев движется по улицам призрачного города, каждый из них произносит свой романс-монолог и исчезает, то есть возвращается в небытие. Заключительная самопрезентация персонажей ("Коллежский

регистратор, главный герой пьесы "Ревизор" Иван Александрович Хлестаков", "Коммерсант, главный герой "Мертвых душ" Павел Иванович Чичиков" и т. д.) становится последней попыткой воплощения и самоутверждения, напоминающей знаменитую просьбу Бобчинского: "как поедете в Петербург, скажите всем там <...> живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский" [13, с. 63]. Окончательно лишившись автора, герои пытаются словесно запечатлеть свое присутствие в мире и социуме.

Следующая за уходом персонажей пауза, в отличие от всех предыдущих пауз-пустот, знаменующих коммуникационные и информационные разрывы, вводит в условный драматургический хронотоп приметы живой жизни (в пределах гоголевского кругозора): "Длинная пауза, во время которой с улицы могут слышаться цоканье копыт, грохот колес, звон колокольчиков, крики извозчиков, звон колоколов, вой ветра, соловьиные трели, обрывки речи русской, французской, немецкой, итальянской, украинской, обрывки оперных арий и песен разных народов" [1, с. 296]. Словно откликаясь на эти звуки, Гоголь оживает, и его общение с собственными героями получает реальную мотивировку: "Да, сон, приснилось" [1, с. 297]. Мотивы сна / пробуждения отсылают к известной легенде о летаргическом сне писателя, обозначая зыбкость границы между жизнью и смертью, иллюзией и реальностью. В одном из римских писем 1837 года тема счастливого пробуждения возникает в связи с итальянскими впечатлениями: "Я родился здесь. Россия, Петербург, снега, подлецы, департамент, кафедра, театр – все это мне снилось. Я проснулся опять на родине" [14, с. 129].

Финал пьесы являет собой гавриловскую версию "Авторской исповеди" Гоголя. Напомним, что оригинал был представлен автором как "исповедь человека, который провел несколько лет внутри себя" [4, с. 435]. Центральными мотивами становятся мотивы странничества / паломничества, возвращения / обновления, смерти / воскресения, которые варьируются в разных контекстах: то в биографическом, то в литературном. В обращении с материалом Гаврилов следует "принципу Дюрренматта" (образцом для "Играем Гоголя" стала, по признанию самого автора, пьеса "Играем Стриндберга" [15]). Дюрренматт, как известно, после попыток обработать "Пляску смерти" Стриндберга путем сокращений, перестановок и дополнений, в конце концов переписал ее, пародируя исходный материал: "Из стриндберговской буржуазной трагедии брака писатель создал комедию о буржуазной трагедии брака" [16, с. 15]. Гаврилов также снижает трагический пафос позднего Гоголя: едва

воскресший от смертного сна писатель жадно ест вчерашние макароны, в его монологе, насыщенном биографическими деталями и автоцитатами, неожиданно возникают чеховские реминисценции: "цветущие сады... <...> белый дом с мезонином... <...> степь... бескрайняя степь..." [1, с. 297]. Размыкание времени и пространства возвращает Гоголя к роли героя и выводит на контакт с Создателем, окончательно утверждая аналогию Автор-Творец: "Долго лежишь и смотришь в бескрайнее небо... и вдруг чувствуешь, что есть кто-то, кто все видит и знает о тебе все..." [1, с. 297]. Бог предстает как всеведущий автор, возвышающийся над героями.

В исповедальном монологе Гоголя опять возникают "Чичиков, Поприщин, Хлестаков, другие – ни от кого из них я не отказываюсь, все они – это я, но мне уже нужны другие герои... Но где они? Кто они?" [1, с. 297]. В таком ракурсе вся пьеса может рассматриваться как автокоммуникация (я – я вместо я – они) и констатация абсолютного одиночества.

Ситуация "автор в поисках героев" разрешается трагически: "новые мои герои никак не оживают, мертвы". Восходящая к "Авторской исповеди" проблема невоплощенности героев, отсутствия адекватного художественного пространства для их саморазвития мыслится как одна из причин творческой драмы Гоголя. Смерть героев знаменует смерть автора, представленную как сознательный выбор: "Наверное, нужно умереть, чтобы снова воскреснуть" [1, с. 299].

В финале Гоголь вновь уравнивается с персонажами: он покидает сцену так же, как герои, и сопровождается такой же авторской ремаркой ("Кланяется, уходит"). На сцене остаются только пустой стол и стулья, как в первом эпизоде. "Стульевая" рамка напоминает об одной из знаменитых драм театра абсурда, где действуют люди-невидимки, а на сцене толпятся только пустые стулья. Как писал Э. Ионеско, комментируя свою пьесу, "стулья, на которых никто не сидит, – это абсолютная пустота", "тема пьесы <...> сами стулья, т. е. отсутствие людей, <...> отсутствие Бога, отсутствие смысла, нереальность мира, метафизическая пустота. Тема пьесы – небытие..." [17, с. 415]. Заметим, что пустой стол – тоже трагический знак, в русской традиции сидеть за пустым столом – плохая примета, это может привести к ссоре или к недостатку в чем-либо, что и происходит с гавриловскими героями. Стол же, на котором лежало лишь тело покойника, также становится символом смерти.

Завершая итоговый монолог, Гоголь перечисляет маршруты своих странствий и ставит последнюю точку: "Москва-конечная,

конец". Финал путешествия оборачивается концом и жизни, и пьесы. Однако эта концовка интертекстуально размыкается: заключительная фраза отсылает и к Москве чеховских трех сестер, которой никогда не стать конечной станцией, и к поэме В. Ерофеева "Москва-Петушки", где смерть автора-героя намечает необходимую для рассказывания дистанцию – "из прекрасного далека" [18, с. 175]. Гоголь умирает как автор, чтобы воскреснуть как герой и как текст. Тем самым Гаврилов подчеркивает игровую природу пьесы и потенциальную незавершенность текста, обретающего новую жизнь в читательских прочтениях, сценических интерпретациях и интертекстуальных переосмыслениях.

Литература

1. Гаврилов А. Вопль впередсмотрящего: Повесть. Рассказы. Пьеса / А. Гаврилов. – М. : Колибри, 2011. – 304 с.
2. Боровиков С. Анатолий Гаврилов. "Вопль впередсмотрящего" [Электронный ресурс] / Сергей Боровиков. – Режим доступа: http://www.natsbest.ru/borovikov12_gavrilov.html. – Назва з екрана.
3. Кобзарь Б. Яблоко, стакан водки и рубль [Электронный ресурс] / Борис Кобзарь. – Режим доступа: <http://www.kuzrab.ru/rubriki/kultura/yabloko-stakan-vodki-i-rubl/>. – Назва з екрана.
4. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 8 т. / Н. В. Гоголь. – 1984. Т. 7 – М. : Правда, 1984. – 528 с.
5. Корчагин К. Анатолий Гаврилов. Вопль впередсмотрящего. Рецензия [Электронный ресурс] / Кирилл Корчагин. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/literature/events/details/30226/?expand=yes#expand>. – Назва з екрана.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
7. Пиранделло Л. Шесть персонажей в поисках автора [Электронный ресурс] / Луиджи Пиранделло ; пер. Н. Томашевского. – М. : Искусство, 1960. – Режим доступа: <http://www.lib-drama.narod.ru/pirandello/sei.html>. – Назва з екрана.
8. Ревзина О. Г. Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием) / О. Г. Ревзина, И. И. Ревзин // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. – 1971. – Вып. 274 : Тр. по знаковым системам V. – С. 232–254.
9. Бродский И. Сочинения : в 4 т. / И. Бродский. – СПб. : Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. – 1994. – 479 с.

10. Ранчин А. "На пиру Мнемозины" : Интертексты Бродского / Андрей Ранчин. – М. : Новое литературное обозрение, 2001. – 464 с.
11. Бродский И. Сочинения : в 4 т. / Иосиф Бродский. – СПб. : Пушкинский фонд, 1992.
Т. 1. – 1992. – 479 с.
12. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1986. – 543 с.
13. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 8 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Правда, 1984.
Т. 4. – 1984. – 431 с.
14. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 8 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Правда, 1984. – 399 с.
Т. 8. – 1984. – 399 с.
15. Визель М. Одинокий вопль человека [Электронный ресурс] / Михаил Визель // Эксперт. – № 38 (771). – 26 сентября 2011. – Режим доступа:
<http://expert.ru/expert/2011/38/odinokij-vopl-cheloveka/>. – Назва з екрана.
16. IX Всесоюзная конференция по изучению истории, экономики, литературы и языка скандинавских стран и Финляндии : тез. докл. Часть II. – Тарту, 1982. – 152 с.
17. Ионеско Э. Между жизнью и сновидением : Пьесы. Роман. Эссе / Э. Ионеско ; пер. с фр. сост. и предисл. М. Яснова. – СПб. : Симпозиум, 1999. – 464 с.
18. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм : очерки исторической поэтики / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – 317 с.

Типологія дитячих персонажів в оповіданнях Івана Франка

У статті розглядається парадигма типів дитячих персонажів прозового циклу Івана Франка про дітей та школу. Головна увага приділяється типам "дивної" дитини, дитини-учня та злочинця-підлітка.

Ключові слова: психологізм, автобіографізм, "дивна" дитина, дитина-учень, злочинець-підліток.

В статье рассматривается парадигма типажей детских персонажей прозаического цикла Ивана Франко о детях и школе. Главное внимание уделяется типам "странного" ребенка, ребенка-ученика и преступника-подростка.

Ключевые слова: психологизм, автобиографизм, "странный" ребенок, ребенок-ученик, преступник-подросток.

The article considers the paradigm of types of child's personages of prosaic cycle about children and school of Ivan Franco. Main attention is spared to the types of "strange" child, child-student and criminal-teenager.

Key words: psychologyzm, autobiographyzm, "strange" child, child-student, criminal-teenager.

Українській літературі кінця XIX ст. притаманне не тільки тематичне і жанрове оновлення, а й збагачення всієї системи поетики, пошук нових форм, засобів і прийомів зображення багатовимірного внутрішнього світу особистості. Людинознавчі проблеми творчості І. Франка тривалий час витіснялися на периферію літературознавчих досліджень накинутими письменникові догматичними ідеологемами, хоч осердям його масштабного світоосягнення є душа людини. Таємниці авторового проникнення в її глибини значною мірою залишаються нез'ясованими. Це спричинилося, серед іншого, побутуванням застиглою уявленням про внутрішній світ людини, звуженістю, однолінійністю психологічних підходів до тлумачення текстів письменника.

Тим часом антропоцентричність творчого універсуму І. Франка, психологізм як істотну рису його обдарування було помічено вже першими дослідниками його творчості, зокрема С. Єфремовим [5]. Показовими стали також висновки І. Денисюка [4] щодо наявності двох форм психологічного аналізу – екстервентної та інтервентної – у малій прозі І. Франка. Дослідження останнього десятиліття позначені

застосуванням нових методологічних підходів до творчості письменника, які так чи так зачіпають проблеми літературного психологізму. Більш відкрито ця проблема заявлена у дослідженнях Л. Каневської "Психологізм романів Івана Франка середини 80-х–90-х років" [6], А. Швець "Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму та характертворення у прозі Івана Франка" [17], В. Чобанюка "Психологізм оповідання Івана Франка "Терен у нозі" [14], Т. Мейзерської "Проблема психологізму і концепція образу у творчості І. Я. Франка" [7] та інших.

Проектуючи погляд на дитячі оповідання Івана Франка, точніше, на оповідання "про дітей та школу", як їх називає О. Білецький [1] у контексті своєї класифікації прози митця, ми можемо помітити тут значне поживлення літературно-критичної думки. Так, на особливу увагу заслуговують статті М. Гольберга [2], М. Гуменного та В. Гуменної [3; 8; 15; 16]. Узагальнюючи дослідження попередників і акцентуючи увагу на типології дитячих персонажів, спробуємо розглянути парадигму запропонованих письменником типів.

Тип "дивної" дитини. І. Франко досконало знав дитячу психологію, як митець тонко відчував дитячу душу, цікавився дитячим мовленням, полюбляв моделювати на сторінках дитячих оповідань внутрішній світ. Письменник-психолог відкрив у красному письменстві таємницю п'ятирічного віку, який, за твердженням сучасних учених, є особливою віхою в житті людини. Більшість дітей-персонажів Івана Франка перебувають у цій віковій категорії. Вони ніби знаходяться на певній межі, перехід через яку символічно уособлює прощання із дитинством і входження у світ соціальний. Саме тому з точки зору "соціальної людини" ці діти "дивно" себе поводять. Така дитина здебільшого перебуває за межами свого адаптованого домашнього середовища, бо знаходить власний маленький простір, відкритий і вільний, з яким вона дуже швидко асимілюється. Таким простором є звичайний природний ареал: чи то ліс (як-от у "Мавці" та "Під оборогом"), чи річка та луг ("Малий Мирон", "Грицева шкільна наука"), чи звичайний сільський садок ("Микитичів дуб"). Дитину, яка постійно перебуває в ситуації пізнання, вабить цей новий незвіданий обшир, повен таємниць, інтриг, які вона хоче відкрити, побачити й пережити сама. Їй достатньо дитині бодай раз відчутти магнетизм природи – вона довіку стає її полонянником, приймає перше життєве причастя на лоні своєї другої матері-природи.

Саме так трапляється з Гандзунею – п'ятирічною героїнею новели "Мавка". Еквівалентом поетичної душі дівчинки стає ліс, чарівна сила й магнетична енергія якого переймають Гандзуню ще з наро-

дження. Річний цикл життя лісу адекватний духовному й фізичному зростанню дівчинки. Вона здатна відчувати його силу навіть дистанційно – перебуваючи в хаті, інтуїтивно вбирати енергію лісу, причому сприймати її кількома рецепторами одночасно: "А там, у лісі, так гарно, тихо, зелено. Тепло!" [10, с. 253]. Лісова пісня, зіткана з різних таємничих нот, які то "щемлять у серці", то "рвуть думку з собою", то "будять бажання жити" [10, с. 254], абсорбує дитячі переживання, а натомість плодить талант і дарує їй відчуття іншого виміру – надзвичайну силу уяви, фантазії, повсякчасне відчуття "лісу і його тайників". Ця "темна пахуча безвість", "безмежний непрозорий простір" [10, с. 254] – модель маленького зеленого світу Гандзуні, в якому відбувається духовна комунікація дитини з уявним, фантастичним, проте таким видимим і реальним для неї світом лісових духів та мавок. Це світ добрий, тотожний дитячому еству, витворений яскравою й поетичною уявою, врешті світ, з яким дівчинка остаточно зпилася воєдино. "Дитяча уява день і ніч блукала по лісі, знаходила в його голосах відгомін своїх дрібнесеньких, а проте для неї таких важних і величних радощів і терпінь" [10, с. 254].

Табу ходити в ліс самій, бо там живуть мавки, стає для Гандзуні не так заборонаю, як радше інтригою, що збуджує цікавість дитини й навіть переходить у сферу позасвідомих станів, коли дитяча фантазія повністю вивільняється у сновидіннях, починає продуктивніше генерувати різнобарв'я асоціативних образів: "їй недарма снилися мавки вже кілька ночей, співали, сміялися так голосно-голосно, гойдалися на гілках та все кликали її до себе, в ліс..." [10, с. 254]. Так казки й розповіді дорослих про лісових духів та мавок знаходять своє продовження, навіть нову інтерпретацію в асоціативній поезиці дитячих сновидінь, де ці навіяні образи транспоновано у вигляді певних символів й імітованої комунікації Гандзуні зі світом "лісових духів". Цікаво, що цей міфічний світ, такий страшний і недоступний для дорослих, у сприйманні дитини є бажаним, очікуваним. З ним Гандзуню єднає "вузька стежка до лісу" – своєрідний символічний місток між двома контрастними просторами – хатою з її страшними "дідами", "кусіками" й казковим, надреальним (у сприйнятті дитини) світом, де "гомонить вічна лісова пісня" [38, с. 256]. Тому, полишивши реальний, буденний простір, дівчинка немовби переселяється в цей фантазмагоричний світ, живе за його законами, асимілюється з його мешканцями й починає своє загравання з мавками. Гандзуня – людська дитина – тепер боронить мавок від тих самих людей: "Любі мавочки, вони, певно, прийшли за мною сюди! Та й що не боялися! Адже якби їх люди спіймали, то забрали б їх у торбу, аякже!..

Дали б тій поганій кусі ці в торбу! Але ні, вона не дала би мавок, вони такі добрі. Такі гарні!.." [10, с. 256].

Загадкова смерть дівчинки, що наприкінці новели виглядає цілком реалістично й трагічно, сприймається радше як переселення її в цей містичний світ духів, у якому Гандзуня, здавалося, вже перебуває цілком: "Вона лежала, обнявши міцно березу заков'язлими ручками. Отворені очі не блищали вже, тільки на устах застив розкішний усміх; видно, Гандзя тільки що перестала бавитися з мавкою" [10, с. 256].

На основі аналізу цієї новели слід увиразнити функцію підзаголовка ("Літня казочка"). Позаяк у ньому відображено не жанровизначальний момент (у своїй основі "Мавка" – не казка, а новела), а внутрішньо-психологічний ракурс твору, крізь який розкриваються особливості дитячої рецепції: Гандзуня сприймає й відчуває ліс як казку, як безмежне зелене царство, а себе ототожнює з його надреальним міфічним світом.

На аналогічному дитячому світосприйнятті вибудовано Франкове оповідання "Під оборогом". Як і в новелі "Мавка", життєдайним джерелом для малого Мирона стає ліс, відвідини якого – обов'язковий, навіть сакральний щонедільний ритуал: "Для нього нема більшого щастя, як самотою блукати по лісі – рано, в неділю, коли там нема ані живої душі. Се його церква" [11, с. 334]. Хлопчик має дивовижну здатність душею й тілом відчувати й переживати настрої кожної лісової травинки, наче зливаючись з їх особливим, тільки йому доступним світом: "Він слухає шуму дубів, тремтить разом із осиковим листочком на тонкій гілляці, відчуває розкіш кожної квітки <...>, то знов любить містичною дрожжю, яка проходить його, коли загляне в Глибоку Дебру... Всі ті неясні почуття, з яких у людській душі зароджується релігія, переходять малого Мирона в лісі в часі таких самотніх проходів, і вони творять ту дивну принаду, той чар, яким ліс оповиває його душу" [11, с. 335].

Тут підмічено унікальний психофізичний процес: перцептивні, невиразні відчуття дитини переходять в іншу, сказати б, вищу духовну сферу, формують, засновану на релігійних началах, дитячу самосвідомість. "Переживання природи у сприйнятті Мирона супроводиться своєрідною градацією слухових вражень, які викликають, збуджують у дитини певні зорові асоціації й відповідно сприяють перенесенню дитячої уваги на нові зорові картини – відбувається специфічне явище синестезії, одночасного відчуття природного ритму" [15, с. 54]. Так "на людські слова перетворена музика самого лісу" [11, с. 335] своїм рефренним "Рани! Рани! Рани!" асоціюється в уяві Мирона зі сценами "важкого довголітнього конання серед могутньої хвилі лісового життя" [11, с. 335]. Розвинена фантазія дитини малює страшні картини

лісового "армагедону": живе розпечене тіло старого дуба. Покалічені берези, гори вистріляних тварин і мертвий від черв'якової пошесті смерековий ліс. Ці самонавіяні сцени загибелі власне його, Миронового, світу спричиняють у дитячій душі "одне з тих потрясінь, які в первісному людстві мусили бути дуже часті і дуже сильні і вилилися в почуттях релігійного жаху перед невідомим у природі..." [11, с. 335].

Наступний звуковий образ – відгомін грому з-над Ділу – породжує в душі дитини почуття іншого плану: інтригу й зачудування, навіває новий зоровий образ, також виплеканий унікальною дитячою фантазією. Просторовою точкою Миронових спостережень стає оборіг, з якого, наче з оптичного приладу, хлопчині вдається побачити цілу панораму світу, природної стихії, уособленням якої стає фантазмагорична голова грізної почвари. Сюжет твору поступово втрачає свою подієвість, дія переноситься за межі звичайних реальних вимірів й акумулюється в казковому світі дитячої фантазії, розкриває її глибоку асоціативну здатність. Внутрішній світ Мирона увиразнює експресивна градація настрою дитини – від інтригуючої цікавості. Удаваній сцени жартівливих передразнень та загравань з чудернацькою істотою до майже афектованого стану жаху перед велетенською головою. Психічна природа страху у малого Мирона теж специфічна, це не типовий страх безпорадної дитини. Яка, опинившись на самоті зі страшною грозовою стихією, чекає порятунку. Цей страх навіяний дитячим прозрінням – перебуваючи у своєму уявному світі, Мирон водночас відчуває духовну спорідненість зі світом реальним – родиною, громадою. І ця спорідненість аж ніяк не є для нього евентуальною, вона накладає на свідомість дитини міцно вкорінену й генотипно успадковану ментальність хлібороба, для якого загибель урожаю тотожна власній смерті. Саме ця думка, оживлена "голосом дзвонів, якими дзвонено на тривогу, на прогнання граду" [11, с. 335], викликає в Мирона афектовані реакції: "... його дитяче серце зупиняється, в голові шумить, у очах бігають огняні іскри, і він, сам себе не тямлячи, в якімось припадку екзальтації, істерії, божевілля. Простягає обі руки поза острішок обороту й щосили кричить: – Не смій! Не смій! Тут тобі не місце!" [11, с. 335]. Дитина вступає в імітований двобій з велетнем, для Мирона ж ця боротьба справжня, від неї залежить доля всього річного врожаю. І як багато означає оте тріумфальне дитяче: "А видиш! Я дужчий від тебе! Ти таки послухав мене!" [11, с. 336].

В оповіданні "Малий Мирон" увагу зацентровано на моменті дитячого пізнання, властиво, самопізнання п'ятирічної дитини, яка осмислює світ, його явища й себе в ньому. Тому малого Мирона аж ніяк не можна назвати пересічною дитиною, а радше "дивною" дитиною (за

характеристикою оповідача), великим мрійником і вигадником, інтелектуально-аналітичні задатки якого істотно випереджують вік. А те, що вони позначені чималою дозою трохи викривленої, проте надзвичайно плідної дитячої уяви, – завжди викликає роздратування й іронію дорослих.

Маленький світ п'ятирічного хлопчика – це "зелені цвітасті луки" й "невеличка супокійна гірська річечка", принадами яких Мирон тішився ще змалку. Особливістю створеного в оповіданні пейзажу є його безпосередня психологічна функціональність. Пейзаж як певний аналог дитячого мікрокосму за допомогою надчутливої дитячої перцепції стає своєрідним життєдайним джерелом, біля витоків якого дитина пізнає світ. Незбагненні природні явища породжують у свідомості малого Мирона цікаві евристичні моменти. Фізичні закони природи набувають нових, власне, дитячих експлікацій, переломлених через унікальну здатність творчої уяви хлопчика, і кожне з цих "відкриттів" аналітично обґрунтоване. І саме в цьому оригінальному, заснованому на відповідних вікових особливостях моменті пізнання, психологічно неоднорідних мисленнєвих процесах, у яких інтенсивність думок випереджає їхню артикуляцію, розкривається неповторність внутрішнього світу дитини, а звинувачення Мирона в його невмінні "мислити як люди" сприймається радше як констатація непересячності дитини, її яскравої індивідуальності й феноменальності.

Проте розвиток цих духовно-інтелектуальних задатків не завжди залежить тільки від самої дитини. Як своєрідний соціально-психологічний вислід проблеми формування особистості, звучать авторські рефлексії, які прогнозують незавидну долю такої талановитої дитини. А тому запитання про майбутній талан малого Мирона: "Що з нього буде? Який цвіт розвіється з того пупінка?" [11, с. 237], – так і залишаються на рівні риторичних.

Тип злочинця-підлітка. Окремою проблемою у Франковій прозі постає проблема дитячої злочинності. І дуже часто письменник звертає увагу на проблемні дитячі типи, намагаючись зрозуміти причину їхнього поганого виховання, схильності до вуличного життя і злочинських учинків. Франкові оповідання про дітей мають виразне виховне спрямування, автор показує формування дитячої особистості та роль у цьому школи, сім'ї, вулиці, суспільства загалом. І дуже часто письменник звертає увагу на проблемні дитячі типи, намагаючись зрозуміти їхнього поганого виховання, схильності до вуличного життя і злочинських учинків. Відтак у його творчості простежується тип злочинця-підлітка, найяскравіше втілений у малолітніх персонажах з оповідання "Яндруси" – українського автоперекладу першого розділу

повісті "Lelum і Polelum". Головними героями оповідання є вуличні хлопчачи Начко та Владко, характери яких розкриваються в середовищі подібної їм компанії "яндрусів", яку Франко здебільшого не індивідуалізує, називаючи збірним поняттям "галаслива голота", "нетерпелива галайстра", "бахурня". "Підростки в віці по десять літ" [12, с. 125], Начко та Владко, – душа цієї вуличної компанії, її авторитетні лідери, що відзначилися не лише своїм умінням веселити аудиторію ровесників, а й здатністю "упоратися" в чужих садах і городах, та ще й, уникнувши погоні, вернути з багатою здобиччю. Власне, ці близнюки репрезентують своєрідну вікову психологію підлітків-волоцюг, об'єднаних міським простором львівської вулиці, що стала для них не лише місцем розваг, а й середовищем виживання, досягнення зрілості, врешті, етапом життєвого становлення.

Львівська вулиця – це також свого роду школа, де тон і словар для всіх однаковий і обов'язковий [12, с. 126].

Ця солідарність "яндрусів" простежується в усіх виявах дитячої поведінки: у мовленні, психології, соціальному статусі, а також у способі життя, який дуже суперечить і морально-етичним, і правовим нормам. Щоб улаштувати такий собі замиський відпочинок у лісі. Хлопчачи оббирають людські городи й сади. Саме за такий вчинок Начко і Владко потрапляють до рук господаря, а згодом у поліцію. Але в цьому творі Франко акцентує увагу не так на злочинстві підлітків, як намагається заглибитись у їхню психологію. Побачити в них "репрезентантів певної суспільної верстви, певного людського типу" [12, с. 127]. В окремих моментах письменник навіть робить спробу асимілюватися з цим дитячим товариством, яке, опинившись на лоні природи, виявляє зовсім інші риси своєї вдачі. Відбувається дивна психологічна трансформація підлітків: щойно буди простими злодіями-шибенниками, діти немовби розчиняються у світі природи, оголюючи свою істинну добру та щирі сутність. Авторіві вдається побачити світ природи крізь суб'єктивну призму дитячої перцепції: "Боже, як чудово довкола! Тиша, сонечко гріє лагідно, хиллячися вже до заходу. Старі дуби стоять, простягаючи вгору свої могутні рамена і гріються до сонця. Лише задумана береза над яром посумніла і, мов золоті сльози, без вітру ронить додолу свої пожовклі листочки: кап, кап, кап!" [12, с. 126].

Чи ж може хто ще так, як дитина, побачити природу. Відчути її дихання, схопити настрої передосіннього лісу?! Природа мовби облагороджує цих підлітків, робить добрішими й водночас змінює їхнє психологічне обличчя: "Се вже не згряя львівських вуличників і шанталавців, аспірантів до криміналу та шпиталів, подення сус-

пільності, – се купка добрих, тихих дітей, що бажують пестоців і любові, здібні до всього, що добре й великодушне..." [12, с. 127].

Психологічну мотивацію поведінки вуличних хлопчаків, особливо Владка й Начка, подано в широкому соціальному зрізі. Відповідальність за хибне виховання та голодне безпритульне життя цих міських волоцюг письменник покладає на суспільність, що "як була, так і лишилась байдужна на долю того подення, як була, так і буде вдесятеро прудкіша до помсти і кари, ніж до любові, пробачення та материнської дбайливості" [12, с. 127].

Чи ж не це саме ще раз доводить своїм ставленням до близнюків-сиріт опікунка Войцехова, "щоденна встанована" якої – побиття дітей, жорстокий господар з Вільки, поліцейний наглядач і, зрештою, вся вулична громада, яка з ворожістю супроводжує нещасних дітей до поліції. Адресуючи дорослій аудиторії своє звинувачення в байдужому ставленні до долі вуличних дітей, Франко не так виправдовує їхні вчинки, як радше закликає суспільність до милосердного ставлення й належного, гуманного виховання. Письменник вірить у добру й щирю природу дитини, її здатність до самоосмислення й каяття. У цьому переконують і персонажі оповідання. Владко і Начко відчують власну провину. Соромляться свого вчинку, та все-таки дитячий страх тут бере гору: "... на дні дівочих душ клубилося темне почуття вини, але свідомість не осмілювалася зірвати з неї остатню заслону" [12, с. 127].

Проблему моральної відповідальності батька за долю свого позашлюбного сина Франко порушує в оповіданні "Odi profanum vulgus". Сферою психологічної обсервації у творі є свідомість "заграничного політика" – пана Вінкентія, яка проходить випробування задекларованого ним світоглядного імперативу: "Ненавиджу низьку юрбу і погорджую нею" [40, с. 84]. Саме ця життєва настанова примушує Вінкентія зректись рідного сина, полишивши його на виховання у сільській "мамки". Проте все життя "той хлопчик там на селі стояв перед його душею, як мара... Він (Вінкентій. – О. К.) не бачив його ніколи, не цікавився ним, ненавидів його як гріх, як помилку, як пригадку чогось страшного, глупого і безглузлого" [12, с. 85].

Поэзаяк присутність позашлюбного сина не узгоджувалася ні з кар'єристичними, ні з особистісними планами "заграничного політика", то, щоб компенсувати власну моральну провину перед дитиною й заспокоїти своє нечисте сумління, пан Вінкентій "кожного першого" посилав "п'ятку" бабі Василісі. Але одного разу доля все-таки звела двох рідних по крові, проте таких далеких і духовно чужих людей – батька й сина. Відбувається зворушлива ситуація першого побачення: інфантильна психіка підлітка ніяк не зреагувала на знайомство з

рідною людиною, не спрацював навіть біологічний інстинкт. Остаточно атрофується батьківське чуття й у "заграничного політика": "побачивши Петруся. Він не міг сумніватися. Се його син! А проте він поводився з ним, як з ворогом, як з чимось чужим, ненависним. Не міг інакше!" [12, с. 87].

Намагаючись викреслити зі свого життя цю сторінку "ганьби, сорому і погорди", а рівночасно й знищити в уяві її уособлення – образ Петруся, "заграничний політик" усе-таки не може уникнути присутності цієї дитини у своєму житті. Він кожен раз майже впритул зустрічається з Петрусем, чує про нього, проте не здатен пересилити власної амбітності, щоб ступити крок до зближення. А Петрусеві, який "вирушив здобувати світ", не залишалося нічого іншого, як потрапити в затишній вир міського життя, ставши вуличним злодієм. У підтексті твору прочитується риторичне запитання: хто все-таки з персонажів оповідання є злочинцем *de facto*, а хто – *de jure*? І чи ж не злочинною є байдужість батька, який допустив, що дитина стала на злочинський шлях і, зрештою, загинула? Проблему вини суспільства в долі безпритульних дітей, порушену в оповіданні "Яндруси", Франко в новому творі конкретизує, актуалізує, насичує трагізмом.

Прикметною є характеротворна техніка в розкритті психології Петруся. Внутрішній світ одинадцятирічного хлопчика, його зовнішність, поведінку, етапи біографії експоновано крізь рецепцію пана Вінкентія. Розкриттю Петрусевого характеру сприяє двічі повторювана у творі символічна деталь – свідоцтво про успішність, яке засвідчує, що "Петро Гарасимів учащав три роки до сільської школи і скінчив її з дуже добрим поступом" [12, с. 79]. Ця деталь трапляється в переломних, найбільш родієвих моментах дитячої біографії. Зі свідоцтвом про успішність Петрусь вирушає "у світ". Це єдиний офіційний документ й водночас найдорожча для школяра річ, з якою він ніколи не розлучається. Дбайливо, "в окремій шматині завинене", шкільне посвідчення стало своєрідною візитівкою в життя, символом сумлінності, дитячих сподівань на продовження навчання.

Далі, в іншому епізоді оповідання, це знайдене на місці злочину свідоцтво стає речовим доказом, що ідентифікує особу злочинця і засвідчує "перехід" хлопця немовби в іншу соціальну категорію – стан безпритульного волоцюги-злодія. З появою цієї деталі в епізоді розпізнання слідів злочину перекреслюються всі попередні здобутки Петруся-школяра. Прикметно, що цей *corpusdelicti* подано через рецепцію пограбованого власника, того-таки пана Вінкентія, який усе ще змушує свідомість не вірити у формально доведену участь "свого" Петруся у злочині.

Коли ця прикметна деталь, удруге згадана в тексті, функціонує як доказ злочину, письменник звертає увагу на запис у свідощві, зумисне деталізуючи його: під час навчання в одно класовій школі Петро Гарасимів "проявив дуже добру пам'ять, цікавість, пильність і взірцеву обичайність" [12, с. 90]. Така психологічна конституція перспективного школяра явно суперечить обраному ним життєвому ремеслу. Тому порушена письменником проблема психологічної мотивації злочинної поведінки дитини набуває тут інших осмислень. Автор констатує ситуацію безвиході підлітка, змушеного в такий спосіб забезпечувати собі існування.

Тип дитини-учня. Івана Франка дуже вабила тема пізнання. Власне, вона в різних варіаціях знаходила своє втілення у багатогранній творчості митця. Звичайно ж, не оминула і оповідань про дітей та школу. Базовим щодо реалізації типу дитини учня, його стосунків з учителем ми вважаємо оповідання "Борис Граб".

Перед сучасним читачем "Борис Граб" постає як окремий самостійний твір. Поміж тим у первісному своєму вигляді оповідання було частиною повісті "Не спитавши броду", яку І. Франко не завершив. Окремі фрагменти її автор розвинув і на їхній основі створив кілька оповідань, в тому числі і "Бориса Граба". Варто звернути увагу на перше речення оповідання, в якому йдеться про долю юного героя після того, як він закінчив гімназію: "Батько бажав, щоби син, скінчивши гімназію, йшов до духовної семінарії, але Борис уперся і пішов на медицину" [11, с. 177].

Другий герой оповідання – вчитель Міхонський – також виступав у повісті "Не спитавши броду", де було подано його біографію.

У "Борисі Грабі" йдеться про те, як книга, читання формували характер головного героя, його світогляд. Відтак, оповідання потрібно розглядати у контексті творів про виховання особистості, які існували у світовій літературі.

Основним чинником виховання у творі І. Франка постає книга. По суті, в оповіданні йдеться про формування читацьких смаків, про спрямування читача на глибоке сприйняття творів світової літератури. Талановитий педагог Міхонський поступово, методично вчить Бориса Граба сприймати художній твір як цілісність, у якій всі компоненти органічно пов'язані між собою й кожний з них виконує свою функцію, відіграє свою роль у створенні художнього світу. І. Франко наділяє Міхонського такими поглядами, які далеко випереджають літературознавчу науку його часу і суголосні сучасній теорії інтерпретації художнього твору.

Водночас І. Франко вкладає в уста свого героя і такі формулювання, до яких наука дійде вже на наступних етапах свого розвитку.

Це, зокрема, положення про те, що основне завдання інтерпретації художнього твору полягає у тому, щоб ліквідувати дистанцію між ним і сприймачем, дати змогу тому хто сприймає, привласнити твір, зробити його частиною власного світу.

Один із принципів Міхонського може бути сформульований французькою приказкою: "Читати – це означає перечитувати".

Забігаючи дещо наперед, зазначу таке. Після розмов з Міхонським і повторного прочитання "Одіссеї" Борис робить такий висновок: "Мені представляється "Одіссея" як дім. Отсі малюнки з життя, то фундамент, то зруб, а там-ті чудесні пригоди – то гарні та мальовані оздоби, ганки, галерейки" [11, с. 154].

Для Міхонського осягнення твору – тривалий і навіть нескінченний процес. Кожне нове прочитання відкриває у ньому нові грані. Міхонський утверджує необхідність активного ставлення до твору. Водночас він постійно наголошує, що у діалозі між твором і тим, хто сприймає, вирішальну роль відіграє твір.

Вчитель говорить Борису Грабу: "Ти досі студював "Одіссею" планіметрично, як одну площу, на якій стоїш і сам". Такому студюванню Міхонський протиставляє підхід стереометричний, що полягає у тому, щоб осягнути твір "не як площу, а як річ відрубну, заокруглену в собі, як окремий світ, наділений власним рухом, власним життям" [11, с. 184]. Наступним етапом є вивчення його структури і її компонентів. Звернімо увагу на те, що Міхонський вживає слово структура. Говорить вчитель і про значення вивчення творчого процесу. Йдеться про те, що ми тепер називаємо творчою історією або процесом становлення художньої цілісності.

Як я вже зазначав, Міхонський порушує питання про діалогічні взаємини між твором і тим, хто сприймає. Перед вдумливим читачем твір ставить безліч питань. Характер відповідей на них може бути різний. Тут Міхонський виділяє такий момент: "Головна річ: правильно поставити питання і дати на нього відповідь, згідно зі звисними нам фактами" [11, с. 186]. Тут же Міхонський додає: "Інші будуть мати більше фактів, або розумітимуть наші факти не так, як ми, і відповідь їх буде інша" [11, с. 186].

Велику увагу, як я вже зазначав, приділяє Міхонський проблемі: взаємин між літературою й історією. Він вчить Бориса "розуміти всякий твір людського духу на основі того часу й тих живих людських взаємин, яких він був витвором і виразом" [11, с. 186]. Що ж до історії, підкреслював вчитель, її треба "розуміти аналітично, із свідоцтв та настроїв тогочасних людей, а не з готових шаблонних конструкцій шкільних підручників" [6, с. 186].

Та програма вивчення художніх творів, яку Міхонський розгорнув у бесідах зі своїм учнем, якщо можна так сказати, синтезує положення кількох літературознавчих шкіл, зокрема біографічної і культурно-історичної. По-перше, йдеться про вивчення біографії письменника і психології його творчості. По-друге, вчитель говорить про розуміння історичної основи твору, його зв'язків з епохою, із соціальним і культурним середовищем. По-третє, Міхонський наголошує на необхідності пильної уваги до художньої своєрідності твору, до його форми.

Як педагог, Міхонський був прихильником принципів виховання гармонійно розвиненої особистості. Велику увагу він приділяв моральному вихованню своїх учнів. Моральність розумів "далеко ширше й гуманніше, ніж її розуміють звичайно гімназійні вчителі та шкільні регуляміни" [6, с. 189].

Для Міхонського, як я вже зазначав, книга була важливим засобом виховання. Він не нав'язував учневі свою думку, а намагався активізувати його мислення, пробудити його думку. Учитель вступав у діалог з учнем, вів з ним дискусії про прочитані твори. Далі "з-поза артистичних і поетичних дискусій вису-валися уваги про саме людське життя, про сучасні заходи і змагання людського духу, про сучасну науку історичну, природничу і суспільну" [11, с. 188]. Часто Міхонський ставив питання, на які Борис Граб неодмінно мусив шукати відповідь.

Виховуючи читача, формуючи його естетичні смаки, Міхонський сприяв формуванню Бориса Граба як громадянина, як людини із широким баченням минулого та сучасності і високими моральними принципами.

Таким чином, психологічний дискурс творчості Івана Франка виявляється достатньо продуктивним підходом до осмислення творчості письменника загалом та дитячих оповідань зокрема, адже здатен поєднати й аналітичну складову рецепції тексту, і відчуття його емоційний потенціал.

Література

1. Білецький О. Художня проза І. Франка / О. Білецький // Білецький О. Зібрання праць : у п'яти томах. К. : Наукова думка, 1965.

Т. 2. – С. 433–436.

2. Гольберг М. Оповідання Івана Франка "Борис Граб". До проблеми: Іван Франко про читача і читання / Марк Гольберг // Українське літературознавство. – 2010. – Вип. 72. – С. 43–51.

3. Гуменний М. До проблеми авторської особистості в дитячих оповіданнях І. Франка / М. Гуменний, В. Гуменна // УМЛШ. – 2000. – № 3. – С. 62–64.

4. Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. / Іван Денисюк. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005.

Т. 2 : Франкознавчі дослідження. – 2005. – 528 с.

5. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – 688 с.

6. Каневська Л. В. Психологізм романів Івана Франка середини 80-х–90-х років : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. Наук : спец. 10.01.01. / Каневська Л. В. ; НАН України ; Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2004. – 20 с.

7. Мейзерська Т. Проблема психологізму і концепція образу у творчості І. Я. Франка / Т. Мейзерська // Діалог душ. – Одеса, 2001. – С. 73–78.

8. Тихолоз Н. "... Ведені люблячою рукою мами...": Виховні ідеали Ольги Франко / Н. Тихолоз // Дзвін. – 2009. – № 8. – С. 101–114.

9. Франко І. Літературно-критичні статті / І. Франко. – К. : Держвидав УРСР, 1950. – 150 с.

10. Франко І. Зібрання творів : у 20-ти т. / Іван Франко. – К. : Держлітвидав, 1950–1956.

Т. 1 : Автобіографічні матеріали. Оповідання. – 1955. – 434 с.

11. Франко І. Зібрання творів : у 20 т. / Іван Франко. – К. : Держлітвидав, 1950–1956.

Т. 2 : Оповідання. – 1950. – 434 с.

12. Франко І. Зібрання творів : у 20 т. / Іван Франко. – К. : Держлітвидав, 1950–1956.

Т. 3 : Оповідання. – 1950. – 492 с.

13. Франко І. Зібрання творів : у 20 т. / Іван Франко. – К. : Держлітвидав, 1950–1956.

Т. 4 : Оповідання. – 1955. – 452 с.

14. Чобанюк В. Психологізм оповідання Івана Франка "Терен у нозі" / В. Чобанюк // Вісник. – Івано-Франківськ, 2003. – Вип. 8. – С. 43–46.

15. Швець А. Модель дитячого світу у прозі Івана Франка / Алла Швець // Дивослово. – 2005. – № 9. – С. 53–57.

16. Швець А. Образно-поетичний світ оповідання І. Франка "Під оборогом" / Алла Швець // Укр. мова й літ. в шк., гімназіях, ліцеях, колегіумах. – 2006. – № 1. – С. 150–153.

17. Швець А. І. Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму та характеротворення у прозі Івана Франка : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Швець Алла. – Львів, 2002. – 20 с.

Міфо-фольклорна своєрідність архетипного образу місяця в поезії А. Малишка та В. Симоненка

Наукова розвідка присвячена дослідженню інтерпретації архетипного образу місяця в поетичній творчості А. Малишка та В. Симоненка на основі міфоаналізу. Розглядаються міфопоетичні та фольклорні особливості символу місяця, його трансформація в ліриці обох поетів. Аналізується специфіка індивідуально-авторського міфотворення та робиться спроба порівняти міфомислення та світоглядні позиції обох письменників. Визначається роль міфологеми місяця в художній творчості А. Малишка та В. Симоненка.
Ключові слова: архетипний образ, міфологема, образ місяця, символ, міфопоетика, світобачення.

Научная статья посвящена исследованию интерпретации архетипного образа луны в поэтическом творчестве А. Малышка и В. Симоненко на основе мифоанализа. Рассматриваются мифопоэтические и фольклорные особенности символа луны, его трансформация в лирике обоих поэтов. Анализируется специфика индивидуально-авторского мифотворчества и делается попытка сравнить мифомышление и мировоззренческие позиции писателей. Определяется роль мифологеми луны в художественном творчестве А. Малышка и В. Симоненка.
Ключевые слова: архетипический образ, мифологема, образ луны, символ, мифопоэтика, мировоззрение.

Scientific exploration is devoted to research of interpretation of archetypal image of the moon in poetic creativity of A. Malyshko and V. Symonenko based on analysis of myth. Mithopoetic and folklore features of moon symbol and its transformation in the lyrics of both poets are considered. The specific of individual author creation of myth is analyzed and we attempted to compare the myth-thinking and outlook of both writers. The role of mythologem of Moon in literary creativity of A. Malyshko and V. Symonenko is determined.

Both poets' art works bespeak their dramatic love with the beauty of the nocturnal nature and astral bodies. The lunar image in their works is rather symbolic and is denoted by folksong themes. Through saturating the lunar image with mythological elements, the reality in the author's subjective perception is subject to brand new distinct subsistence rules that govern intentional directivity for the artistic mythogenesis.

The Moon's mythologem in poetic works by A. Malyshko and V. Symonenko reflects mythological discourse both on the national and general cultural level, separately implementing particular author's world-

view. Using relevant mythopoetic tools in depicting the lunar image, such as allusion, allegory, metaphor, etc., Ukrainian poets saturate it with various mythological meanings.

Key words: archetypal image, mythologema, image of the moon, symbol, myth poetics, outlook.

Незалежно від функції, яку виконує міф у певному літературному творі, його наявність та вплив на підсвідомість читача незаперечні, особливо якщо йдеться про відтворення етноментальних духовних орієнтирів, що стосуються кожного носія цієї ментальності. У такому разі народні уявлення постають основою для пояснення світобудови в межах даної етної групи. Оскільки міф несе у собі різні погляди на світоустрій, державний лад, історичний розвиток, поєднуючи погляди різних народів та епох, то світова міфологія утворює собою складну систему міфологічних образів та сюжетів, народних вірувань та уявлень, звичаїв та обрядів.

Первісні уявлення людини обов'язково пов'язані із творенням та початком світу, життя, релігії, культури тощо. Сучасний індивідуум отримує ці знання через міфологію, оскільки, як зауважує М. Еліаде, міф "переказує сакральну історію, розповідає про події, які відбулися в минулі часи... Це завжди розповідь про певне "творення", нам повідомляється, яким чином щось відбулося, і в міфі ми стоїмо біля витоків існування цього "чогось" [1, с. 12]. А також за допомогою міфів прадавні народи намагалися пояснити незрозумілі природні та непояснювані космічні явища, міжособистісні стосунки та власні відчуття. Це саме можна сказати й про фольклор, у якому абсорбуються архаїчні язичницькі уявлення та міфологічне світобачення рідного народу.

Міфологічне спрямування поетичної творчості Андрія Малишка та Василя Симоненка в українській літературознавчій науці наразі вивчалось лише частково, проте в традиційному руслі художній доробок обох письменників мав досить широке висвітлення в наукових розвідках. Так, ґрунтовними дослідженнями літературної діяльності А. Малишка є праці М. Богуцького, Н. Гаєвської, Л. Дем'янівської, О. Килимника, Ю. Кобилецького, А. Костенка, С. Крижанівського, М. Тихонова, Д. Шлапака та ін. Творчість В. Симоненка детально вивчали Л. Кузьільна, Л. Погрібний, П. Ротач, М. Сом, А. Ткаченко та ін. Фольклорно-міфологічні особливості творів обох поетів у літературознавстві висвітлювалися фрагментарно. Окремі символи в ліриці А. Малишка аналізували В. Дячков, О. Пустовіт; кольорову палітру його поезій досліджував А. Іншаков, фольклористичні концепти його пісень – Г. Литвиненко, опозицію "смерть –

вічність" у його художній спадщині – О. Векуа. Космізм творчості В. Симоненка вивчав О. Каленченко, багатомірність семантики в любовній ліриці розглядав А. Печарський, осяяння в художній концепції поета описував В. Марко, альтернативну модель суспільства в сатиричних творах автора досліджувала Н. Романова тощо. Відповідно архетипний образ місяця у віршах обох поетів в українському літературознавстві не був об'єктом вивчення, а також не проводилася спроба порівняти міфомислення обох митців, що й зумовлює актуальність нашої розвідки.

Метою нашої статті є виявлення та аналіз архетипного образу місяця в поетичних творах А. Малишка та В. Симоненка, визначення міфо-фольклорних особливостей його зображення.

Таким чином, окреслимо завдання нашого дослідження: оприятити образ місяця в поезіях А. Малишка та В. Симоненка; з'ясувати специфіку його інтерпретації відповідно до фольклористичної та міфологічної традиції; розкрити роль лунарного образу в індивідуально-авторському міфотворенні; порівняти своєрідність світоглядних позицій обох поетів.

Метафоричність, що пронизує всю творчість Андрія Малишка та Василя Симоненка, втілюється і в зображенні архетипного образу місяця, в якому віддзеркалюються архаїчні погляди на світоустрій. Так, у поезії А. Малишка "Будуть зорі так само горіти на обрії..." зі збірки "Ярославна" нічне світило уособлюється в образі звіздаря, що доглядає за небом та зорями: *"Будуть зорі так само горіти на обрії, / Буде місяць-звіздар синє небо полоту (...)"* [2, с.170]. Така прозопопея окреслює уявлення про функції небесних світил та визначає небо як власність та володіння місяця. Окрім того, небесний простір наділений властивостями полярно протилежної йому землі, що прослідковується у діях лунарного образу – прополюванні неба. Таке амбівалентне значення небесного простору розкриває багатофункціональність нічних світил і, зрештою, надає їм казковості та фантастичності.

Міфологічний нарратив А. Малишка опирається на широкий спектр символічних перекодувань, понятійне ядро яких лежить в основі прадавнього слов'янського світобачення й утворює комплекс складних підтекстів. Так, у вірші "Хліб" зі збірки "Полудень віку" розкриваються смислові зв'язки між міфологемами місяця, землі та хліба, інтегруючою ланкою між якими виступає образ людини: *"На місяць, ніччю горобиною, / Зійде людина в синій млі / І покладе його хлібиною, / Як дар від матері землі"* [2, с.303]. Звеличення хліба, що прослідковується в кожному рядку цієї поезії, в наведеній вище строфі змінюється на поклоніння місяцю, в дар якому людина

приносить хліб від матері-землі. Символіка архетипного образу хліба тісно пов'язана із вшануванням небесних світил українським народом. "Він є символом життя, то йому поклоняються так само, як і життєдайному Сонцю, адже сонячна енергія приходить у людську кров через життєдайний Хліб. Людина молиться Богу, Вшановує Небо і Землю, Сонце і Місяць, благаючи їх про багатий хлібний урожай, бо тільки на хлібові – щоденному і насущному – тримається видимий світ Божого буття, тобто людське життя" [3, с. 357–358]. Окрім того, сходження людини на місяць переплітається із біблійною легендою про Каїна та Авеля (про братовбивство). "Щоб люди каялись за такий гріх, Бог поставив цих братів на місяці" [4, с. 4]. Проте митець акцентує увагу саме на аксіологічному аспекті, інтенціонально трансформуючи лунарний образ в об'єкт духовних цінностей людини.

Аксіологічний характер носить нічне світило і в поетичному творі А. Малишка "Я сльоза. Поети кажуть: чиста...": *"Хліб і шлях, двобій із чорним димом, / Та вітри, та місяць угорі – / То мої одвічні побратими, / Посестрами – ночі й матері"* [2, с. 476]. Використання автором такої стилістичної фігури, як полісиндетон, для перелічення всіх образів, котрі становлять цінність для ліричного героя, реалізує авторський задум передати пантеїстичне заглиблення людини в навколишнє середовище та поставити природні стихії на один щабель із людиною, яка тут позиціонує себе частиною природи, розчиняючись у ній. Оскільки полісиндетон також є засобом стилізації під фольклор, можемо сміливо констатувати наближеність цієї поезії до народнопісенних зразків.

Взаємоперетікання людського та астрального світу відбувається й у вірші В. Симоненка "Ніби краплі жовті, в темну воду...". Тут небесні світила трансформуються в предметні реалії, що супроводжують буття людини, не втрачаючи при цьому своєї значущості: *"Ніби краплі жовті, в темну воду / Стигли зорі падають вночі. / Ти ідеш крізь синю прохолоду, / Підійнявши місяць на плечі"* [5, с. 57]. Асонанс літери "і" тут слугує не тільки емоційно-експресивним та ритмічним засобом, а також виконує змістову та композиційну функції, стилістично виділяючи вищенаведену метафоричну картину в канві всього твору. Місяць на плечі людини – це створений автором міфологічний образ, завдяки якому відбувається нівелювання вертикального простору, контрапунктні координати якого (земля-небо) взаємодіють в одній горизонтальній площині та рівнозначні одна одній.

Наближення нічного світила до людини спостерігаємо і в поезії В. Симоненка "Дума про щастя", де астральний образ взаємодіє із

земною дійсністю та побутовим середовищем: *"Місяць хоче, / мабуть, погрітись – / суне в шибку / свій блідий диск. / Заглядає, цікавий, / у миску: / що ви з'їли таке смішне, / що од вашого / реготу й писку / тягне в хату / із неба мене?"* [6, с. 200]. Саме в цій ідилічній сцені митцем описано філософську категорію щастя, яке виникає зі звичайних речей і полягає у власному сприйнятті цих речей як цінностей, яке розповсюджується на оточуюче середовище і навіть на небесні світила. Місяць спускається на землю також заради щастя, радощів, тепла, що мають аксіологічне значення та є основою життя. Таке розуміння основних цінностей життя досягається й глибокою ліричністю цього твору, написаного найбільш мелодійним віршовим розміром – ямбом, який сприяє сугестивному вираженню думок митця. Це наближає поезію до української народної пісні, покликаної відображати пориви людської душі.

Місяць як відбивач сонячного світла є астрономічним об'єктом, що сам не випромінює ні світла, ні тепла. Наприклад, у В. Симоненка нічне світило прагне погрітися в людській хаті, а в А. Малишка місяць отримує тепло від вогнища на моріжках: *"Усе червоне: листя й небеса, / Сухе багаття і рясна роса / На моріжках сивеньких край дороги. / Червона осінь сіла спочивать, / І місяць гріє руки від багать, / Червоним золотом укривши перелогі"* [2, с. 385] ("Від помідорів рожевіє лан..."). Червоний колір, що ним наділила осінь все довкола, стосується й лунарного образу, на що вказує метафоричний зворот *"червоним золотом укривши перелогі"*. Семантика цього кольору в інтерпретації А. Малишка лише частково відповідає традиційній його символіці, що пов'язана зі стихією вогню. Проте, позначаючи нічний пейзаж червоною барвою, митець повністю відходить від сакраментального значення цього кольору, що у світоглядному континуумі слов'ян асоціюється виключно із денною порою доби та палюче-спекотним сонцем [3, с. 424].

Те ж саме спостерігаємо і в поезії В. Симоненка *"Я не люблю зими – вона така убога..."*, де лунарний образ означений білим кольором, який у свою чергу також співвідноситься із ранком та сонцем [3, с. 423]. Однак епітет *білий* для нічного світила тут цілком виправданий порою року, як і в вірші А. Малишка. Наділяючи місяць білим забарвленням, В. Симоненко акцентує увагу на суворості та безбарвності зимового пейзажу: *"Я не люблю зими – вона така убога, / Одноманітна, барвами скупа, / І місяць білий – круглий, як лупа, / Втопає в царстві мертвого й німого"* [5, с. 62]. Останній рядок з наведеного прикладу не має нічого спільного з потойбіччям, а лише характеризує природу взимку, оскільки це пора року, *"коли вся природа вмирає або засинає, а все живе та рухоме,*

захищаючись від холодів і зберігаючи тепло для весняного воскресіння, замикається в собі, відгороджується від замороженого доквілля" [3, с. 422].

Варто звернути увагу, що в усіх творах В. Симоненка місяць зображений обов'язково круглим, тобто повним. У попередньому прикладі він *круглий, як лупа*, а в поезії "Осінній вечір морозом дихав..." він *немов п'ятак* [6, с. 47], що також указує на його округлу форму. У вірші "Осінній дисонанс" форма нічного світила уявляється через асоціативне порівняння його із головою людини: *"Небо, скуйовджене і розколисане, / Дрантя спустило на темні бори. / Сонного місяця сива лисина / Полум'ям сизим горить"* [5, с. 97]. У давнину було прийнято називати місяць лисим старим дідусем [7, с. 277], а тому метафора *сонного місяця сива лисина* сприймається як закономірна для лунарного образу й визначає його форму – знову ж таки округлу. За допомогою оксиморону *сива лисина* автор показує небесне світило старим, що також можна співвіднести із місячною фазою, коли місяць старіє, спадає, проте цей факт не заперечує округлості цього астрального образу. Місячне світло тут подається у вигляді сизого полум'я, що також виступає оксимороном, оскільки сизий колір – це колір холоду. Метою такого зображення можливо є акцент на холодній порі року – осені.

Повний місяць восени змальовується й А. Малишком у поетичному творі "Осіннє" зі збірки "З книги життя", проте пейзажна картина тут різко контрастує із описом В. Симоненка, наведеного вище. *"Стоять озера світлої краси, / Сади в росі земним багатством повні. / Гарячий місяць сяє напідповні, / Пливе, як човен, знявши ларуси"* [2, с. 72]. На противагу попередньому прикладу тут місячне сяйво постає гарячим, а не холодним, а навколишня природа – світла, спокійна, прекрасна замість темного, скуйовдженого і схвильованого неба.

Як відомо, місяць уповні сприяє хорошому врожаю та "розбуджує на землі зерна життя" [7, с. 306]. Саме таким ми бачимо нічне світило в сонеті А. Малишка "Заводять пісню з клекотом розлуки..." зі збірки "Рута": *"Підводяться, і молодіють очі, / І гречка біла пролива меду / На борозни, на хати, на сади / Під круглим місяцем, ополуночі"* [2, с. 384]. Отож, місяць має благотворний вплив не тільки на природу, а й на саму людину, натхненну батьківським краєм до великих справ заради блага рідної країни.

Таке ж значення має нічне світило і в сонеті "Під круглим місяцем, ополуночі..." зі спільного циклу "Сонети обухівської дороги", що починається з того самого рядка, яким закінчується попередній вірш. *"Під круелим місяцем, ополуночі / Горить, нуртує плетиво доріг, / Не*

спить земля, і тільки сад приліг, / Вслухаючись у шепоти дівочі (...)" [2, с. 384]. Стилістичний прийом анадіпложису, використаний автором у сегментах тексту різних творів, свідчить про тематичну та ідейну співзвучність обох поезій, мета яких відобразити єдність людини із рідною землею та безмежну любов до неї.

Отже, особливістю поетики Андрія Малишка та Василя Симоненка є метафоричність, міфологічність та фольклорність, які проявляються на всіх рівнях поетичної творчості. Архетипний образ місяця в обох письменників подається в нерозривній єдності з людиною, з природою, з побутом тощо. Таке трактування лунарного образу обумовлене фольклорним спрямуванням їх поезій, про що свідчить використання митцями різноманітних стилістичних засобів та прийомів, характерних для народнопісенної творчості. Місяць у А. Малишка та В. Симоненка зображується відповідно до пір року: осіннє нічне світило червоне, а зимове – біле. Віддаючи перевагу повному місяцю, обидва автори відтворюють цей образ через найрізноманітніші метафори та порівняння.

Дослідження міфологеми місяця як складової частини міфологічного дискурсу поетичної творчості А. Малишка та В. Симоненка сприяло розкриттю авторських світоглядних позицій, а тому вважаємо доцільним та необхідним аналіз інших міфологем у їхньому художньому доробку, що складе повне уявлення про авторську картину світу.

Література

1. Элиадэ М. Аспекти мифа / М. Элиадэ ; пер. с фр. В. Большакова. – М., 1996. – 240 с.
2. Малишко А. Далекі орбіти: Вибрані твори / А. С. Малишко ; вступ. ст. В. О. Базилевського. – К. : Криниця, 2004. – 608 с.
3. Багнюк А. Л. Символи українства: Художньо-інформаційний довідник / А. Л. Багнюк. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. – 512 с.
4. Таланчук О. Духовний світ українського народу / О. Таланчук. – К. : Фотовідеосервіс, 1992. – 65 с.
5. Симоненко В. На схрещених мечях / В. А. Симоненко ; передм. О. Гончара ; упорядкув., післямова, комент. В. Костюченка. – К. : Унів. вид-во "Пульсари", 2004. – 384 с.
6. Симоненко В. Ти знаєш, що ти – людина: Вірші, сонети, поеми, казки, байки / В. А. Симоненко ; передм. В. Гончаренко. – К. : Наукова думка, 2001. – 296 с.
7. Войтович В. Українська міфологія / В. М. Войтович. – Вид. 2-ге, стереотип. – К. : Либідь, 2005. – 664 с.

Palimpsest of traditional plot of Romeo and Juliet in the play by A. Krym "AUTUMN IN VERONA"

У цій статті автор досліджує традиційний літературний сюжет В. Шекспіра про Ромео та Джульєтту, що постає як палімпсест у п'єсі "Осінь у Вероні" сучасного українського драматурга Анатолія Крима. Розглядаються рівні деконструкції традиційних образів та сюжетів, особливості постмодерної поетики: інтертекстуальність, іронічність та пародійність, гра.

Ключові слова: традиційні сюжети та образи, інтертекстуальність, Текст, деконструкція, гра.

В этой статье автор исследует традиционный литературный сюжет В. Шекспира о Ромео и Джульетте, который предстал как палимпсест в пьесе "Осень в Вероне" современного украинского драматурга Анатолия Крима. Рассматриваются уровни деконструкции традиционных образов и сюжетов, особенности постмодерной поэтики: интертекстуальность, ироничность и пародийность, игра.

Ключевые слова: традиционные сюжеты и образы, интертекстуальность, Текст, деконструкция, игра.

In this paper the author explores the traditional literary plot of Shakespeare about Romeo and Juliet that appears as a palimpsest in the play "Autumn in Verona" by modern Ukrainian playwright A.Krym. The level of construction of traditional images and stories, features of postmodern poetics, intertextuality, irony and parody, game are considered.

Key words: traditional stories and images, intertextuality, text, deconstruction, game.

Classification and typology of traditional stories and images in domestic and foreign literature have been addressed by the following scientists: V. Antofiichuk, K. Buslaieva, A. Bushmin, A. Volkov, Lotman, A. Niamtsu, I. Nusinov, V. Papushyna, A. Turhan, O. Chervinska.

According to the etymological features they distinguish several groups of "traditional stories and images" – TPI, such as mythology, religion, folklore, legendary, literary, and historical. This differentiation is rather arbitrary, as indicated by most researchers [3]. In our study we will use principle of possible belonging or inscribing the analyzed creative work into one of the abovementioned categories – traditional literary plots.

The aim of the paper is to find out the peculiarities of the plot in the drama of Anatolii Krym "Autumn in Verona." This involves solving the following tasks:

- to identify the ways of traditional stories and images transformation by modern drama;
- to consider the intertextual connections;
- to define methods peculiar to postmodern poetics.

Thus, the play by A. Krym "Autumn in Verona" has been chosen for the analysis. Contemporary playwright builds the architectonics of the play using TPI (literary) of "Romeo and Juliet" (by W. Shakespeare). During the past several hundred years, story of Romeo and Juliet has been associated by the average reader with one single name – William Shakespeare. However, the history of suicide for love similarly appears in Ovid's poem "Metamorphoses". This is the story of the lovers Pyramus and Thisbe who lived in Babylon. Italian writer Luigi de Porto creates novel "Discovered story of two noble lovers and their death in Verona in the times of the senior Bartolomeo della Scala" where Shakespeare's version can be seen (the events take place in Verona, the main characters are Romeo and Juliet from two warring families – the Montagues and Capulets, there is Earl Lodrone – Juliet's fiance) (1524); Matteo Bandello (1554). In 1562 Arthur Brooke wrote the poem "The tragic story of Romeus and Juliet", and only in 1591–1596, this story attracted the attention of W. Shakespeare.

Chronotope of a "modernized" tragedy of Romeo and Juliet is not as remote as the events occur only thirty years after writing the text of true love. An alternative reality proposed by the playwright and an indication of the deconstruction of reality (absence of reality, another sign – simulacrum by J. Baudrillard) [1], in order to conform to the model / proto plot are pretty impressive. The problem is deepened by communicative gap between the text of the play by "a famous Englishman" and the actual heroes of Verona. As it turns out, the prototypes are too different from the literary original. So "real" Romeo is a farmer and Juliet is a grocer's daughter, now married, leading ordinary married life.

They have a couple of children: a daughter Julia and son Mario. However, they are forced to ignore such trivial extension of a story of unfortunate lovers sung by poets, besides that, the profit from visiting Verona, a tragic place, by supporters of lyrics and therefore eternal love is pretty high. All the benefits from this not very fair deal fit into the pocket of the owner of the city and citizens – the Duke, who established fairly strict rules.

Thus, the real characters of text and Romeo and Juliet are representatives of different social groups, accordingly with very different ideological and ethical requirements as it may appear at first sight. The text of the play switches from literary and mythical fascination by fate of the unfortunate lovers into real everyday evil for residents of Verona, forced to continuously pretend and play the described events for travelers. Verona – is a prison for the town residents, because their apparent freedom is strictly limited by the scope of the Text and orders of the Duke. After all, it was "a quiet, peaceful town, they staffed sausage, made soap. And now the boys vainly hurt each other, girls run to a monastery, and Duke earns money on this!" [2, p. 61]. So Romeo and Juliet tell tourists about themselves, but as the servants of the magnates who took these names after their death.

The whole town turned into a theatrical play, regardless of the main statement of the owner, that he does not like the theater, and requires truthfulness in the reflection of this remarkable history. This harmonizes with the beliefs of Gilles Deleuze as for the postmodernism discourse in which the category of being arises from the outside "as a boundary between the world of things and the world of sentences which simultaneously unites and separates them" [4, p. 63].

Pretense, simulation, and game overshadowed the real life. Caught between the vice of socioeconomic conventions, Verona residents are forced to obey the text. Postmodern dominance of the text as the main determinant was the basis for the creation of the story of modern drama "Autumn in Verona".

Thus, all the twists and turns in the life of real Gentlemen of Verona caused by the text which appeared from the pen of the great Englishman. It hangs over their actions, deeds and even dreams as the sword of Damocles. A commoner who pretends common and honors the memory of himself – is absurd and tragicomic part. Such life is something like a serving military duty; because those who try to run out of the city are considered the deserters, and face the death penalty. Eventually everything serves for the good of commerce; a counterpart of mass culture is being created here – proximity of true love ideal, possibility to be there and act like Them.

Interestingly, the name of the author is not mentioned in the drama. We can see only "great Englishman", "genius", "sir William" – for the compatriots and "shabby Englishman", "hedge writer", and "paper-stainer" – for the residents of Verona. Padre Lorenzo is also the author of this sad history, from his lips Englishman heard it for the first time, and as it turned out, added a lot and fantasized it. In addition, he is

dedicated in the secrecy of confession, a priest, whom reconciled laymen open the deepest revelation of their own souls to. There is certain ambivalence in the image of Lorenzo: he is a spiritual mentor and servant of the Lord; guide or comediator who daily balances between fiction and truth; faithful servant of the Duke or actor in the play, which is played by the whole Verona.

Everyone coming to the town gets into a magic circle of the text, events, places, and emotions presented by it, and cannot differentiate between truth and myth. We appeal to the suggestions by Gilles Deleuze as for the projection of virtual reality, which allow for existence of the world of culture, which is a set of texts. The consciousness of a single individual is lost here as well as his behavior, activity, an ability to function in time and space, be here and now [5, p. 208].

A reader is also present in the plot of the drama. He knows everything in deed and not in name. It's a collective image represented by a group of tourists: first Englishman, second Englishman, a Lady who sometimes express antipodal thoughts about the text itself and everything they saw during the excursion. From the very first line the author points to the gap in the perception of events by Englishmen-readers-excursionists and Italians-prototypes-residents. For some of them the story of Romeo and Juliet is a "chronics", for others it's a "comedy", not even mentioning a mismatch between shaggy houses and luxurious "palaces" described in the play. This is motivated by the order of Duke to "stop time" in order to preserve authentic text. So when in real life during a duel (by Julia's hand) Tybald dies and Mario stabs Mercutio, so that he did not disclose the secret of Verona, the lady is indignant not at the fact of the death of children, but because they actually "had no feelings for Juliet" [2, p.79]. We should also recall another episode of "text conformity". When a young man in love appealing to Juliet's feelings strives to trigger at least some emotions pointing to evidence of reciprocity of feelings such as walks around the fountain. This points to the use of another traditional plot motif, i.e. a story about Fountain Amur, a magic tree looking into which everyone could see the girl of his choice in case she responded to his feelings. If she didn't, he would see another man in the tree. Let's suppose that during their walks in the fountain of Verona they could see the reflections of themselves.

Interesting in this aspect is the episode with a surprise visit by Larry to Romeo and Juliet, when there are tourists there. A wealthy man, the owner of the farm, mill and sausage factory offers a truly interesting, according to him, story of his own life. Having become a widower early, he stood out, brought up three daughters and successfully bestowed

them in marriage, dividing among them his fortune, and now he travels and visits them one by one. It is quite clear allusion to the play of the same great Englishman – the tragic fate of King Lear and his ungrateful daughters, but "happy stories are not interesting, and not suitable for the theater" [2, p.75].

Standing out among tourists there is Patrick – a young man for whom the history of ill-fated love turned into the sense of life. In his mind mysteriously interwoven are books, prophetic dreams and visions, which miraculously materialized when dealing with very real Italian beauty – Julia (daughter of Romeo and Juliet). A. Krym saturates his own text with citations formulas from the prototext of Shakespeare. Patrick wants to feel and comprehend the entire palette of emotions, similar to the one that the characters in the text felt. Falling in love with Julia, he continues to speak words of Romeo, deliberately keeping this game, despite the ironic remarks of the girl and outright mockery of the majesty of the text. Even after learning the truth, Patrick has the haunting dreams of eternal love.

There is another intertextual reference to the lord, who pretends to be the commoner to convince darling in true feelings. Also Patrick pretends to be the son of a baker, and only after the death of Romeo and Juliet he tells his beloved Julia that he is actually Earl of Kent. Thus, such a plot twist indicates the typological similarity with the tale of Charles Perrault "Cinderella". Still the gypsy's divination about the marriage of Julia with a wealthy and noble man have come true.

Consciously he adopts Duke's rules – continues the myth of the eternal love of Romeo and Juliet. He voluntarily renounced his title, his own life and the homeland for love. Now it's his life which is a game, because real Juliet finally appears.

In the time-space the modern play presents a cycle, so that the beginning of the narrative and dramatic action takes place near the fountain, it is that very place which Lorenzo begins his tour from; Julie-Juliet and Patrick-Romeo come back here so the city does not lose the right to the story of eternal love. At the same time in the Verona's chronotope there is clearly defined evil – England where the author comes from.

In the story of modern drama the main line of protoplot – an irreconcilable enmity of two families, the Montagues and Capulets, that actually caused the death of lovers, preventing their combination in marriage, is missing. Now heroes oppose external factors – the text that condemned them to death, and Duke, who forces them to make money from it. Although the truth-lies, love-hate, death-life opposition goes on, it is transferred into another plane.

The text appears as an absolute evil requiring an endless number of victims during all thirty years. It's like fate, an inevitable tragedy which should eventually end. Text again interferes with the life of Romeo and Juliet; she copies Romeo's letters from the play. Thoughts of others appear as a reflection of your own feelings when you're in this word, and the word is in you. The word itself becomes the embodiment of love, divine revelation of the highest grace, because for the residents of Verona this text is in second place after the Holy Scriptures.

Romeo's love is real, but it is not filled with such demanding verses as in the text. Juliet retained in her soul integrity of a 14 year-old girl with only and pure love for a simple country boy. Years of marriage, all the hardships, his drinking and constant quarrels and disputes seemed to have destroyed even the hint of any feeling. However, she is only to imagine her life without her beloved as it becomes meaningless. This plot of A. Krym indicates its typological similarity with the play by Voloshyna "Another parable about love. Elsa. "

The tragedy 30 years late, and Text still got his way. The text refers to the tomb of Juliet. In fact, the whole city is a crypt, in which its inhabitants were buried while alive to support the veracity of the illusion of the tragic death of Romeo and Juliet.

Deconstruction of traditional literary scene of Romeo and Juliet suggested by Krym was fully realized in the postmodern poetics as a game without a happy ending. Game style of presentation in the play of contemporary playwright is rich in irony and parody in relation to romantic and tragic mood of Shakespeare prototype.

Text is the main principle of the modern play plot that is presented through direct quotations, associations and concept of the tragic love of Romeo and Juliet – doomed to death because of the grandeur of their own feelings.

References

1. Bodriar J. Symuliakry i symuliatsiia [Simulacra and simulation] / J. Bodriar translated by V. Khovkhun. – K. : Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy", 2004. – 230 s.
2. Krym A. Osen v Verone : trahicomediia / A. I. Krym // Zaveshchaniie tsepomudriennoho babnika : komedii. – K. : Ukrainskyi pismennyk, 2005. – S. 157–202.
3. Nyamtu A. Myth – RITUAL – ARCHETYPE The transformation of literary tradition (patterns and originality) Visnyk of Lviv University. Series "Philology". – 2004. – Issue. 33. – Section 2 P. 3–8.
4. Deleuz G. Logique Ae Senc / G. Deleuz. – Paris, 1969.
5. Philosophies de la modernite. – Paris, 2002.

Transformation of woman's consciousness in the play of A. Krym "Quartet for Two"

У статті досліджуються психологічні аспекти людських взаємин подружньої сфери на матеріалі п'єси А. Крима "Квартет для двох". Автор розглядає процес трансформації особистості в умовах постколоніального сімейного устрою, з'ясовує особливості внутрішньосімейної взаємодії героїв у сюжеті п'єси, розглядає транзакційний аналіз художніх образів твору.

Ключові слова: психологізм, сюжет, транзакційний аналіз, "гра у грі".

В статье исследуются психологические аспекты человеческих взаимоотношений супружеской сферы на материале пьесы А. Крыма "Квартет для двоих". Автор рассматривает процесс трансформации личности в условиях постколониального семейного устройства, выясняет особенности внутрисемейного взаимодействия героев в сюжете пьесы, рассматривает транзакционный анализ художественных образов произведения.

Ключевые слова: психологизм, сюжет, транзакционный анализ, "игра в игре".

The article explores the psychological aspects of human relations of matrimonial sphere on the basis of A. Krym's play "Quartet for two". The author considers the process of transformation of an individual under conditions of postcolonial family structure, defines the peculiarities of interfamilial interference of characters in the play's plot, and studies a transactional analysis of artistic images of the opus.

Key words: psychologism, transactional analysis, plot, "game in game".

The primary function of the XXIst century's literature, and in particular of dramaturgy, is reflecting social processes related to human existence and activities and so drawing attention to important social or personal problems. One of such issues nowadays, though not less important and pressing in all times, is the question of married couples' relationships. And these have undergone essential changes in the last decades on both mental and social and economic or status levels. The most intimate area of human relationships – the marital one has, according to Giddens, rejected former subordination to established normativity and became an important factor of interpersonal cooperation.

Ukrainian literary criticism and in particular dramaturgy of the past century touched upon the issue of marital relationships and represented these as an ideal, which is especially witnessed by O. Kolomiets in the play "Wild Angel". V. Vynnychenko was the first one who openly addressed the problems inside families in his works. In his play "Black Panther and White Bear" the playwright showed a conflict of an outstanding Ukrainian family of that time. He raised the question of inner imbalance which still remains a vital one up to now.

Among domestic literary scholars there are a lot of those who used gender approach to the analysis of literary works. They are: V. Aheieva, A. Blazhko, T. Hundorova, V. Humeniuk, N. Zborovska, I. Koshova, L. Moroz, S. Oliinyk, S. Pavlychko, V. Panchenko, T. Syvachenko, N. Chukhym.

A problem of sexuality in other spheres of knowledge has been addressed by domestic as well as foreign scientists. The notion of psychoanalysis has been studied by A. Adler, E. Berne, J. Lacan, Z. Freud, K. Horney, and C. Jung. Sexology is touched upon A. Kinsey, V. Krystal, U. Masters, and V. Johnson. Social aspects of sexuality have been considered by D. Gaynyon, E. Giddens, S. Holod, V. Kahan, I. Kon, and A. Tiomkina.

The play of A. Krym "Quartet for Two" is one of the brightest responses of contemporary Ukrainian dramaturgy to this raised problem of marital relationships, which is the reason for topicality of our scientific research.

The aim of the article is to trace the personal transformation process under conditions of post-colonial family order.

The aim envisages solving of the following tasks:

- finding out the peculiarities of intra-familial relationships of the characters in the plot of the play;
- to determine the reasons of the husband's and wife's loss of social and moral guides;
- conducting a transactional analysis of the artistic characters of the work.

A. Krym recreates in his play "Quartette for Two" the style of relations in the typical soviet family who live together for 30 years. Once sincerely in love either with music or with Yevhen the main character Olena faithfully performs the role of composer's wife. He is a successful artist of the beginning of the epoch of social realism, a member of the Composers' Society, a conservatory teacher. The Fate was on his side: gifted him with a music talent, with young, wise and faithful wife, creative recognition. But Yevhen cannot calmly rest on his laurels because he doesn't want to

accept the thought that the time has called on new heroes. He cannot leave an obtrusive idea of creating "great" and "genius" work so that "Mozart and Beethoven would turn in their graves" [3, s. 316–317]. The husband compensates his professional non-implementation with periodic betrayals. And the wife who once devoted her life to the "great talent", patiently tolerates any of her husband's creative whims. But the husband's next "Muse search" forced the wife to take unexpected actions. In reply to the presence in their apartment of a young student the wife calls out Vadym, a young man from escort agency. Developing the plot in this way the playwright creates the first climax in the play. The wife's deed effected Eugen as a shock therapy forcing him to look at himself "from the side". The situation, amazingly directed by Olena, became the reflection of Eugen's behavior. A. Krym forces a reader-spectator to think of the things hiding behind the typical marriage problems which didn't manage to finally destroy a family during the relatively long period of time. So Olena's deed is only on the outside the banal revenge behind which hide more substantial problems.

Olena lived with Yevhen by the complicated rules of the patriarchal family, which satisfied her husband: the absolute surrender of his will and service "brilliant" work. A wife who sincerely loved him once realized all the Yevhen's primitive and brutal attitude towards her, but put up with husband's creative torments, forgave ineffective, but regular "searching for his muse" and helped to survive his crisis moments that occasionally last decades. A party song that was successfully established on the peak of creativity opened the door to Yevhen to Composers' Society, and then – and to their institutional home. But welfare does not increase happiness: he loses his composer's creativity, and his wife, who has become his servant, dissolved in her own loneliness. The only one way to protest is an expression of inner irony. Partly sharp, but still balanced criticism Olena directs not to any changes, neither to the husband's conscious nor their relationship. This is a short-term catharsis caused by a inner compromise combination on her position simultaneously as a woman and wife and protest.

The feeling of Olena's loneliness emphasizes not only because of inner dissatisfaction and ignoring of her personal needs but also because trying to justify her husband's shameful actions which he doesn't even try to hide. The consciously chosen role of a caring mother for a husband becomes the reason of the loss of her feminine identity. Not having felt the joy of maternity which confirms the complete serving her husband's interests, Olena concentrates all her instinctive need to give love and care for somebody entirely on Yevhen even after realizing his pathetic essence.

The provided household and faithfulness to her romantic choice make the wife to maintain the status of an ideal family.

However, Yevhen lives being deeply convinced that there is somebody to take care of him. He understands well that he "broke Olena's life" and "disdained the feelings" but it all was done for the sake of a great purpose. "I feel an incredible creative potency, I'm torn by music but... the life! Dead space! It sucks in, weights down, I suffocate!... I have to get out of crowd I need freedom, flight, I want to forget my age... I want to feel myself as a conservatory student again..." [3, s. 308], – the composer comments on his state. Creative wave is emphasized by the presence of a young student, that he doesn't have anything "carnal" with and Olena in his opinion is deeply mistaken believing him to be "filthy elderly Don Juan". "The time will come and you will realize what all these sacrifices where for" [3, s. 312] – Yevhen justifies his deed.

The Soviet Union's ideology always separated men from any domestic activities, imposing a family model with shifted division of responsibilities even in the ABC book. A woman not only accepted her minor role but didn't even reflect on her other purposes, that is to look at herself through man's eyes. As the time passes Olena's sincere sacrifice becomes not enough for Yevhen. He considers that "a woman in such age isn't able to love. The limit is out" [3, s. 326] and so the search of the creative inspiration outside the family is not his fault. So the husband replaces the responsibility for his actions on the wife. The tag of pseudo-genius creates in Yevhen a callous consumer to whom everybody owes something: the wife – a sacrifice, lovers – creative spark, and the Composers' Society – admirers. A. Krym has skilfully rendered all variety of value-conscious notions of his hero, who enters a new epoch with postcolonial tail of deeds and reflections. The talented composer in reality is only a good copycat. "there are no classics left, we are the last ones" [3, s. 316], – Yevhen emphasizes his majesty and importance in the eyes of his young student and in order to keep her beside him imitates terminal illness and kills pain in his heart with vitamins (ascorbic acid).

Hardened by the periodic creative tricks Olena without any resistance agrees with Eugen's demand. The woman already knowing the end of a well-known scenario begins to "divide a territory" for a temporary "comfortable" life for three of them. But the acquaintance with Zhenya in whom the composer's wife "suddenly recognized herself", "young enrapt fool with ideas about a family life as sweet soap opera" [3, s. 351], moved Olena to act differently. Calling out Vadym, a young man from agency, the woman ends the game by Eugen's rules, sets her own rules and gets the wanted result fast. This indicates the scenario of

transactional psychological game according to E. Bern's "Alcoholic" [1, s. 157]. By this the analytical psychologist means a behavior directed on accomplishment of any benefit. The main point of this game is to lead a normal life by manipulating close people in order to receive a reward. Eugen's periodic "Muse search" is a typical behavior of an alcoholic but for the composer a rewards are sexual intercourses outside the family. The receiving of his wife's sympathy and forgiveness gives him the right to keep on playing. But immediately when Olena refuses to behave as usual the scenario stops working and Eugen is "out of game".

The fact that the "game-in-game" approach is used in the development of the plot enables the playwright to deepen psychological collisions between the play's characters. The climaxes are followed by succeeding buildups of several games. Having consciously determined Vadym's role for the sake of saving Zhenya, which is an effective use by the playwright of the "theatre-in-theatre" approach (dramatic game), at the same time Olena subconsciously exits the psychological game ("Alcoholic") and starts the next one – "Come on, fight", throwing together the two men. By admitting that during her marriage with Eugen she learned two important for a woman lessons – "to be a queen in a guest room" and "a cook in a kitchen", Olena confirms her subconscious participation in "Cornered housewife" game [1, s. 145]. The need in learning the third lesson – "to be a whore in bed" – is the game's failure and so the exit through the oversaturation of other roles.

The playwright opposes Olena's character with Eugen's not only by the act of revenge for the sake of saving a young student but also with offhanded accents he hints at her difference: intellectuality, tolerance, education, decency. These very traits of character don't let her femininity, which not only was not noticed but also was not needed by Eugen, to be destroyed. A young man from the agency activates his genetic memory because of communicating with Olena. Only on a subconscious level, he could inherit the ideal image of a woman. The specifics of his work contrasts with the high ideals of femininity. "In my profession you look at the woman as ... as a waiter looks at a client. Just to pleasure him and get tips" [3, s. 353]. A job of "young, handsome, with knowledge of languages, stunning manners and everything what a woman wants to see in a man [3, s. 352] – is a challenge to a society with its post-colonial need for distorted manifestation of sexuality.

Olena and Vadym are in two realities – real and fictional. In this way the playwright lets you track and feel the subtle movements of the heroes' souls who unconsciously and unexpectedly overcome their own path of rebirth. Re-thinking of the essence – is the need to return to other

reference points, the initial interaction between male and female. And at this point their age difference is not significant. Olena's hesitation about the relationship length confirms its integrity and the rejection – "I do not want to cripple your life" [3, s. 354]; in a moment the woman doubts – "maybe... Only I will call" [3, s. 356]. Therefore she voices her readiness for a possible meeting with Vadim through the irresistible desire to meet and communicate with him. State of her rebirth, that overcomes age limits, exists on the level of interaction of male and female origin. The playwright offers no answers, but the reader is left with an incredibly uplifting feeling from the expected clash of contradictions.

The climax of the play is accompanied not only atypical behavior for Olena, but a verbal counterattack. Being in a state of complete catharsis, Olena says everything that kept insidedozen of years. In the long struggle of the conscious and the unconscious wins first, confirming the thesis of "suppression" and "release" of unconscious (by Freud). Having discussed painful and pushed to the margins of consciousness memories, Olena runs the mechanism of irreversibility. Yevhen asks her – "When will you come back?" – she answers – "I do not know. Believe me, I really do not know. Maybe in an hour or maybe never" [3, s. 358].

Play "Quartet for Two" – it's not just problem of a married couple with an artificial opponent-antagonist, but it also demonstrates the changes in values between generations because of "gender identity problem" [2]. As a follower of the totalitarian system of interpersonal relationships, Yevhen could attract girls into sexual relationships with lies, false fabrications about the greatness of his talent and deadly disease.

As a consumer, he believed that two hits, that were done during his lifetime, the connoisseurs of which in Olena's opinion, "died a bit faster than dinosaurs" [3, s. 348], he is worth of lifetime prominence.

This experimental panel house where the members of the Composers' Union lived had a project failure – lack of soundproofing. The house "was specially built for composers, so that they could steal each other's melodies" – spoke ironically Olena. Elite house did not fit for comfort living. House as well as families who lived there only kept the external shape. Social and family order founded by Soviet system was condemned to produce in the papier-mache style. A. Krym in the play "Quartet for Two" concentrates not only at the remnants of the Soviet system with its clear failures of the patriarchal order. In the play subtext we read that the elderly couple can meet critical changes and take off the burden of social zombieing is never late.

References

1. Bern E. Transaktsyonnyi analiz v psikhoterapii / Erik Bern. – M. : Eksmo, 2009. – 416 s.
2. Giddens E. Transformatsiya intimnosti. Seksualnost, ljubov, erotizm v sovremennukh obshchestvakh [Электронный ресурс] / E. Giddens. – Режим доступа:
<http://yanko.lib.ru/books/sociology/giddens-transformation.htm#Тос171625539>. Назва з екрана.
3. Крм А. Zaveshchanie tselomudrennoho babnika / Anatolii Krym. – K. : Ukr. pysmennyk, 2011. – 448 s.

Месіанізм і маскультура: художня рецепція "розбитого покоління" в романі Дж. Д. Селінджера "Ловець у житі"

Стаття присвячена художній рецепції "розбитого покоління" в романі Дж. Д. Селінджера "Ловець у житі". Автор статті вбачає в романі художнє спростування "бітництва" як явища масової культури.

Ключові слова: Дж. Д. Селінджер, "розбите покоління".

Статья посвящена художественной рецепции "разбитого поколения" в романе Дж. Д. Сэллинджера "Ловец во ржи". Автор статьи усматривает в романе художественное опровержение "битничества" как явления массовой культуры.

Ключевые слова: Дж. Д. Селинджер, "разбитое поколение".

The article focuses on the "beat generation's" fiction reception in J. D. Salinger's novel "The Catcher in the Rye". It proves the writer's attitude to the "beat generation" as a mass cultural phenomenon.

Key words: J. D. Salinger, "beat generation".

*Я бачив найкращих людей мого покоління,
зруйнованих шалом...
Гінзберг А. "Плач"*

Тривалий час роман Дж. Д. Селінджера "Ловець у житі" сприймається як бренд американської літератури нонконформізму, чим пояснюється кількість його перевидань за радянських часів, і як літературний маніфест контркультури, що й досі зумовлює його надзвичайну популярність серед молоді. Тож і ставлення Селінджера до "розбитого покоління" одразу після появи російського перекладу "Ловця" (під загальновідомою назвою "Над прірвою у житі") стало, до певної міри, "загальним місцем". Попри розбіжності в оцінках роман Селінджера "Ловець у житі" традиційно розглядався вітчизняними літературознавцями як своєрідна декларація "бітництва". Ще на початку 60-х рр. ХХ століття суголосність літератури "розбитого покоління" з творчістю Селінджера, зазначена М. Мендельсоном [1], поширила уявлення про Селінджера як про духовного наставника бітників. Пізніше Т. Л. Морозова [2], а згодом В. І. Бернацька [3] визнали типологічну спорідненість Голдена Колфілда з героями бітників.

Наразі вітчизняні та російські науковці не змінюють тональності щодо "Ловця у житі", вбачаючи у творі "исповедание веры целого

покоління, ... художественний документ, увековечивший и свое время, и некий тип сознания" [4], "наочний зразок нонконформістської свідомості, що формувалася у надрах масової культури і з часом вилилася в рух хіпі" [5, с. 4], "один з варіантів культурної самоідентифікації" [6] чи визначення ціннісних орієнтирів представників першого покоління, народженого масовою культурою [7, с. 118]. Однак сучасна літературознавча думка, зорієнтована на інші соціальні запити, не виявляє особливої цікавості до рецепції "розбитого покоління" у творі.

Роман "Ловець у житі" потребує окремого дослідження у відповідному соціокультурному контексті, зважаючи на його знаковість для Селінджера. Відомо, що робота над романом тривала майже десятиліття, упродовж якого Селінджер потроху оговтувався від набутого на війні нервового розладу, а Америка успішно розбудувала нову соціальну модель масового суспільства, спричинивши появу контркультури "розбитого покоління". З оприлюдненням "Ловця" у липні 1951 р. байдужий до критики Селінджер прискіпливо вивчав відгуки про роман і невдовзі з невідомої причини усамітнився в будинку на узліссі поблизу містечка Корніш штату Нью-Гемпшир, здійснивши мрію свого героя.

У творчій біографії Селінджера, нещодавно виданій його співвітчизником К. Славенські, загадкова поведінка письменника пояснюється його критичним ставленням до покоління "бітників", що вбачали у ньому свого "гуру": "Эти творческие бунтари сделали из Сэлинджера своего рода икону, хотя сам писатель отзывался о них с насмешкой. Для него все они были действительно "бродяжки-дервиши, помешанные на Дхарме", "всякие битники, немьтики и нытики", и, что хуже всего, он видел в них "дзеноубийц". И все-таки всем было ясно, что именно Сэлинджер стоял у истоков многих сдвигов в общественных настроениях. Поэтому положение его было двусмысленно, ведь он говорил о пустопорожности тех, кто поднял на щит его имя, в то время как именно им был обязан новым пониманием и новым благоговейным отношением к своим произведениям" [8].

Гадаю, концепція "Ловця у житі" як "авторського міфу", що її висловлює І. М. Гольтер [6], насамперед визначається не нонконформістським змістом, а **самопародійним** характером роману, що зумовлює автобіографічний¹ і соціокультурний виміри Селінджерового

¹К. Славенські доречно зауважує, що починаючи роман, письменник був не набагато старший за свого героя.

міфу². *Сповідь нонконформіста*, запропонована Селінджером читачеві, – це оксиморон: герой або удає з себе бунтівника, або й не думає сповідатися. "Маска" героя, що традиційно розглядається дослідниками як форма захисту від світу, так само, як ім'я Голдена Колфілда, семантично пов'язане з протилежними топосами "поля" і "прізви"³, є певним "оголенням прийому", до якого вдається Селінджер, аби відтворити "духовну біографію" "розбитого покоління".

Заголовок роману "The Catcher in the Rye" репрезентує авторську гру з читачем, натякаючи на *двоїстість природи "Ловця"*: як Месії – Ловця душ людських заради їхнього спасіння [Мт. 4. 18–19], чию місію бере на себе Голден, мріючи ловити дітей над прірвою⁴; і як кетчера – ловця м'яча у популярній серед американців бейсбольній грі, на що вказує успадкована Голденом бейсбольна рукавичка Аллі.

Відтоді принцип *подвійної (прихованої) гри* структурує сповідь Голдена, що позиціонує себе водночас і як "розбитого", і як "просвітленого"⁵. Голден відмовляється грати за правилами через те, що почувається поганим гравцем: через втрату спортивного спорядження *вибуває з гри* його команда, за неуспішність вибуває зі школи він сам: "Звичайно, якщо ти в команді спритних і дужих, то чого ж, можна й пограти, я не проти. Та коли ти на *другому* боці – на боці слабших, то яка ж тут у дідька гра?! Аніяка! Ні, це вже не гра!"⁶ [12, с. 17]. Місія Ловця дітей, що "граються" над прірвою [12, с. 154], від початку роману набуває ігрових обертонів, як спосіб не просто *лишитися в грі*, а бути *основним гравцем*. Перед втечею з Пенсі Голден *сходить* на Томсеновий пагорб, аби поглянути *згори* на футбольну гру, поки "мало не відморожує собі зад"⁷ [12, с. 14]. Зни-

² Дослідники вже звертали увагу на схильність Селінджера до самопародії у творі "Хелпворт 16, 1924" [9].

³ Holden Caulfield: "hold" – англ. "утримання, опора, охорона, захист, укриття", староангл. "глибока долина, виярок", у перен. знач. – "страшне місце", "важка ситуація"; "Caul" – англ. "водяна оболонка плода" або "сорочка у новонароджених", "field" – "поле, луг" [10, с. 31].

⁴ Докладніше про це йшлося у попередній праці автора [11, с. 170–174].

⁵ Поняття "beat generation", що на початку 1950-х увійшло у вжиток завдяки Джеку Керуаку, на нью-йоркському сленгу означало "пощарпаний життям", "поношений", "втомлений", "розбитий", "впалий у відчай"; за Керуаком – відтворювало "пульсацію, а не розбитість", як ритм у джазі, а пізніше пов'язувалося зі станом "просвітлення", "блаженства" – "beatitude".

⁶ Тут і далі в тексті роману курсив Дж. Д. Селінджера. – Л. О.

⁷ Знижена конотація топосу "поля" і "прізви" увиразнюється самовикриттям "ловця", що не міг устерегти вкрадені у школі власне пальто й *рукавиці* [12, с. 13].

жених конотацій набуває Голдена *гра атрибутами Ловця*. Червону мисливську шапку він вдягає задом наперед⁸ [12, с. 25, 29, 55], а зізнаючись Еклі у намірі "полювати на людей", бере її "на мушку"⁹ [12, с. 30]. Голден *бавиться* водою¹⁰, відкруючи і закручуючи кран у ванній кімнаті [12, с. 34]. Зрештою, у своєму *посланні* світові він *благословляє* дітей інвективною: "*Добраніч, кретини!*" [12, с. 55].

Шлях "Ловця", увиразнений Дж. Керуаком у культовому романі "бітників" "На дорозі" (1957), згодом став екзистенційною міфологією "розбитого покоління", що вбачало в дорозі вищу форму існування. Однак у романі Селінджера цей шлях набуває ознак *псевдопаломництва*, оскільки підсилює у героя відчуття наближення до прірви [11, с. 170]. "Вогні великого міста"¹¹, серед яких опиняється Голден *напередодні Різдва*, створюють атмосферу *карнавалу* – "*гри без правил*" у світі "великих можливостей". Семантичний код цього "дійства" прихований у розповіді Фібі про шкільну виставу "Різдвяний карнавал для американців", де їй належить зіграти "найбільшу роль": "Починається з того, що я лежу при смерті. На Святвечір приходять дух і питає, чи не соромно мені й те де. Сам знаєш. Мовляв, що зрадив батьківщину й те де." [12, с. 145]. Різдвяна містерія "*посвячення*" Голдена, що бере початок відтоді, як він "мало не врізав дуба" [12, с. 11], упродовж подорожі теж губиться в карнавальному видовищі. Його прагнення до *істини* обертається *дурисвітством*: Голден бреше вчителям, офіціантам, випадковим знайомим, приховує правду від батьків: "Другого такого брехуна, як я, світ іще не бачив" [12, с. 3]. Усупереч *покликанню "Ловця"* Голден "*клеїть дурня*": "Я на розум не багатий" [12, с. 23]; "Взагалі я бовдур бовдуrom" [12, с. 26]; "Я просто створений для публіки" [12, с. 35]; "Я й справді ненормальний" [12, с. 97]. На масовий запит він вигадує собі популярні імена [10, с. 33]: називається Рудольфом Шмітом чи Джимом Стілом; залежно від ситуації змінює свій вік: від 12 [12, с. 72] до 42 років [12, с. 138]; удає "супермена" з відомих кінострічок, що може запросто повернути вкрадені у школі рукавиці [12, с. 85] чи помститься сутенеру Морісу [12, с. 98].

⁸ Червоний колір шапки, що в християнській традиції символізує спокутну жертву і викликає аналогію з терновим вінком, у карнавальному контексті асоціюється з блазнівським ковпаком.

⁹ Образ Ловця травестується в шпигуна – типового героя маскультури.

¹⁰ Що в біблійному контексті символізує очищення.

¹¹ Так звалася видавництво Л. Ферлінгетті, де друкувалися твори "бітників".

Маючи намір зцілити *душу*, Голден виснажує власну *плоть*: палить до запаморочення, "набирається, як жаба мулу" [12, с. 135], абияк харчується¹, мокрий і напіводягнений *полює* на качок, так що мало не доводить себе до смерті. Життя Голдена в нічному Нью-Йорку, що зосереджується головним чином у Грінвіч-Вілліджу², презентує "бітницькі" засоби "розширення свідомості" як суспільну норму Америки сер. ХХ ст.: "В "Ерні" подавали всім, хто бодай навчився ходити... Нехай ти будеш хоч наркоман – один чорт нікому нема до тебе діла" [12, с. 135]³. Місто, огорнуте смородом перегару і "мільйонів п'ятдесяти" сигарет [12, с. 86], всіяне "харкотинням та недокурками" [12, с. 109] співвідноситься з образом "прірви", "безодні" (бібл. "Техом"), де губиться Голденове покоління.

Голден мріє "*ловити душі*", та спокушається "*тілом*": їхня вартість у романі показово однакова⁴, тому він змушений відшкодувати Санні власну "незайманість"⁵. "По-справжньому" Голден кохає Джейн Галлахер: "вона була єдина", кому він показав бейсбольну рукавицю Аплі [12, с. 75]. Проте постійно Голден "витрищається" на жінок, намагаючись когось "підчепити": "В *душі* я, певно, найбільший сексуальний маніяк у світі" [12, с. 63], – і щоразу телефонує "не тій" дівчині.

Голден шукає "*інший світ*", проте бачить його десь за обрієм – у *земному* вимірі: збирається піти в монастир [12, с. 133], поїхати до Китаю [12, с. 53], зрештою "твердо" вирішує рушити автостопом на

¹ Селінджер, що фанатично дотримувався здорового харчування, вдається вдається до самоіронії, називаючи героя Голден Вітамін Колфілд [12, с. 101].

² Грінвіч-Віллідж – це богемний район Нью-Йорка, звідки з сер. 40-х рр. бере початок "розбите покоління", відтоді він вважається осередком "біткультури".

³ Підлітки "дудлять" вино в шкільній каплиці [12, с. 86], дівчата в барі "жлуктять, як корови" дармову випивку [12, с. 73], вчитель Антоліні "натура був тонка, але пив, як слон" [12, с. 161], місіс Колфілд не випускає з рук цигарку і тому не дивується, що Фібі також "спробувала *один разочок*" [12, с. 157].

⁴ "По п'ять зелених за душу" бере Оссенбергер [12, с. 24], стільки ж коштують сексуальні послуги у Моріса [12, с. 24].

⁵ Селінджер обмежує Голдена сексуальним потягом, імовірно, через власну практику статевого утримання, що однак не завадила йому чотири рази брати шлюб. Та ознаки розпочатої "бітниками" і освоєної масовою культурою "сексуальної революції" репрезентовані оточенням Голдена: Уорд Стредлейтер спілкується з дівчатами винятково на задньому сидінні авто [12, с. 54]; Карл Льюїс знається на сексуальних збоченнях і опановує "східну філософію" з 40-річною скульпторкою з Грінвіч-Вілліджу [12, с. 131]; містера Кюдехі Голден підозрює в розбещенні Джейн [12, с. 77], а вчителя Антоліні – в нетрадиційній орієнтації [12, с. 169].

Захід [12, с. 174], куди торували стежки "бітники". Він зважається залишити Нью-Йорк на машині "хлопця з Грінвіч-Вілліджу", однак пропонує втечу не "справжній" Джейн, що ніколи не обходила його у грі, а Саллі Гейс – "королеві кривляк" [12, с. 108] з напрочуд гарненьким "писочком" і "попеням", котра живе за законами мегаполісу. Саллі, "шикарно" вдягнена в "чорне пальто і такий чорненький беретик"¹, так що Голденові "захотілося *одружитись*" [12, с. 114], уособлює "моду" на "бітництво", прийняття маскультурою його *зовнішньої* атрибутики. Саллі і Голденові радить "відпустити волосся", бо "їжачки" вже виходять з моди" [12, с. 115]. Зачіска Голдена і справді змінюється – у пародійний спосіб: після "омовіння" в умивальнику його "їжачок" обростає бурульками, що визирають з-під мисливської шапки, коли уночі він шукає ставок із качками [12, с. 139].

Сповідь Голдена дедалі глибше *увиразнює* його "розбитість" і водночас *викриває* його "гру". Селінджер пародіює "біт": матеріалізуючи метафору, він зображуючи свого героя як у прямому сенсі "побитого життям": Пенсі Голден залишає після бійки зі Стредлейтером [12, с. 48], у Нью-Йорку отримує стусани від Моріса [12, с. 97], Фібі попереджає, що "батько його вб'є!"²; сам Голден уявляє себе смертельно пораненим [12, с. 97], убитим [12, с. 128]; збирається "сісти верхи" на атомну бомбу [12, с. 128]³ і вчинити самогубство [12, с. 98]; випадково розбиває приховану для Фібі платівку з "Крихіткою Шерлі Бінз" [12, с. 138], та головне – *через свою "розбитість" він не може бути ані "Ловцем", ані кетчером*, бо його скалічена рука, котру він розбив об шибки в день смерті Аллі, досі болить і не стискається в кулак [12, с. 43].

Фізично Голден почувається дедалі гірше: страждає від постійної ядухи [12, с. 14], скаржитися на запаморочення [12, с. 180] і зізнається, що "відчуває себе жакливо *стомленим*" [12, с. 167]. Та його сприйняття власного оточення стає *самопародійним спросту-*

¹ Стиль наслідуваного "бітниками" відомого джазового виконавця Дізізі Гіллеспі передбачав довге волосся, чорне вбрання, светри з високим коміром і чорні окуляри.

² "Клята сімейка" Колфілдів відтворює не лише соціокультурний конфлікт "мовчазного" й "розбитого покоління", а й ситуацію в родині автора. Селінджер сам був позбавлений батькової підтримки за небажання вчитися у виші і продовжувати сімейну справу, тому образ батька в романі постає уособленням влади і тиску. Автобіографічні витоки має і проблема духовного самовизначення Голдена: його батьки, як і батьки Селінджера, мали різне віросповідання, "тому діти, – самоіронічно зазначає Голден, – вдались атеїстами".

³ Однією з передумов контркультури "розбитого покоління" була ядерна загроза.

ванням "стомлених": "А найгірше те, що цей шпанюк мав типовий голосок студентика аристократичного коледжу – такий уже стомлений та облудний, ну як у сноба... На щастя, він мав зустрітися з кагалом таких самих, як сам, кривляк... Я собі уявляв те кодло: сидять десь у барі ...- і критикують виставу, і книжки, й жінок, і голоси такі стомлені, снобістські. До сказу вони мене доводили" [12, с. 117].

Стан "*просвітленості*" Голдена в романі так само піддається сумніву за допомогою символіки води: вода, яку подають неповнолітньому Голдену в барі, не перетворюється на вино; вода в умивальнику, куди занурюється Голден, не стає Святим Іорданом; ходити "по воді" він може лише на ковзанах, і збагнути сенс світобудови – з'ясувати, куди відлітають качки, коли замерзає ставок, йому теж не вдається.

Втечу героя від світу Селінджер змальовує як "гру зі смертю", спричинену страхом смерті, яку перемагає Спаситель, і страхом поразки в житті, що її уособлює кетчер. В цьому сенсі двійником Голдена у романі є Джеймс Касл, чиє самогубство – у Голденовому светрі з високим коміром¹ – є інваріантом його долі. Застереження Голдена містером Антоліні: "Незрілій людині властиво те, що вона прагне благородно вмерти за свою справу, а зрілій – що вона прагне покірно жити задля своєї справи" [12, с. 166], – є Селінджеровим вираженням "біту", що був "радикальним експериментом над "я"", "досвідом фізичного самознищення, що унікальним чином проектувався на соціальну саможертвність" [13, с. 17].

"Ловець у житті", що завершувався початком нового шляху "Ловця", його Різдром [11, с. 174], мав бути певною "духовною практикою" "бітництва", натомість спричинив "Catcher Cult". У такий спосіб доля роману Селінджера повторила історію "розбитого покоління", чий дух месіанізму асимілювався у масовій культурі.

Література

1. Мендельсон М. "Битник" и его герои / М. Мендельсон // Литература и жизнь. – 1960. – 7 декабря.

2. Морозова Т. Л. Дж. Сэлинджер. Спасать или спасаться? / Т. Л. Морозова // Морозова Т. Л. Образ молодого американца в литературе США / Т. Л. Морозова. – М. : Высшая школа, 1969. – С. 57–69.

3. Бернацкая В. И. Дж. Д. Сэлинджер – автор цикла о Глассах / В. И. Бернацкая // Salinger J. D. Nine Stories. Franny and Zooey. Raise High the Roof Beam Carpenters. – М., 1982. – С. 5–23. – Режим доступу:

¹ Як уже йшлося, це один з атрибутів "розбитого покоління".

<http://www.epwr.ru/quotauthor/505/> – Назва з екрана.

4. Зверев А. М. Сэлинджер: тоска по неподдельности / А. М. Зверев // Сэлинджер Дж. Выше стропила, плотники / Дж. Д. Сэлинджер. – Харьков, 1999. – С. 455–471. – Режим доступу:

<http://www.ae-lib.org.ua/salinger/Texts/Zverev-Salinger.htm>. – Назва з екрана.

5. Денисова Т. З передісторії американського постмодернізму / Т. Денисова // Зарубіжна література. – 2004. – № 16(368). – С. 2–7.

6. Гольтер И. М. Роман Дж. Д. Сэлинджера "Над пропастью во ржи" как авторский миф / И. М. Гольтер // Режим доступу:

<http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/6089> – Назва з екрана.

7. Ільїнська Н. Ціннісні орієнтири молодого покоління у американській та українській прозі другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: типологічний аспект. Стаття перша / Н. Ільїнська // Південний архів. – Вип. 50. Серія "Філологічні науки". – 2011. – С. 116–124.

8. Славенски К. Дж. Д. Сэлинджер. Идя через рожь / К. Славенски. – Азбука-Аттикус, 2013 – 491 с. – Режим доступу:

http://www.e-reading.link/chapter.php/1020402/18/Slavenski_-_Dzh.D._Selindzher._Idya_cherez_rozh.html – Назва з екрана.

9. Борисенко А. О Сэлинджере, "с любовью и всякой мерзостью" / А. Борисенко // Иностранная литература. – 2001. – №10. – Режим доступу:

<http://magazines.russ.ru/inostran/2001/10/borisenko.html> – Назва з екрана.

10. Гольтер І. М. Поетика і символіка імен у романі Дж. Д. Селінджера "Над прірвою у житі" / І. М. Гольтер // Світова література на перехресті культур і цивілізацій : збірник наукових праць. – Вип. 3. – Симферополь : Кримський Архів, 2011. – С. 29–41.

11. Остапенко Л. М. "Ловець" – "Над прірвою": до проблеми рецепції роману Дж. Д. Селінджера / Л. М. Остапенко // Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. – Серія "Філологічні науки". – 2014. – Кн. 4. – С. 168–174.

12. Селінджер Дж. Д. Над прірвою у житі / Дж. Д. Селінджер ; пер. з англ. О. Логвиненко. – К. : Котигорошко, 1993.

13. Андрухович Ю. Америка. Відкриття № 1001. Замість передмови / Ю. Андрухович // День смерті пані День. Американська поезія 1950–60-х років у перекладах Ю. Андруховича. – Х. : Фоліо, 2006. – С. 7–32.

**Роман Йозефа Рота "Павутиння"
як "можливе майбутнє" веймарської Німеччини**

У статті розглядаються інтертекстуальні асоціації з загально-відомими історичними або літературними фактами сучасної Й. Роту епохи, зокрема Веймарської республіки. Зазначено, що суспільні амбіції визначають не тільки форму, а й зміст роману "Павутиння". У ньому автор уперше "вписує" тип кар'єриста в конкретний, сучасний йому контекст і унаочнює таким чином політичне значення опортунізму та жорстокого честолюбства. Ідея роману, без сумніву, виникає з просвітницького наміру автора показати загрозу Веймарської республіки. Обґрунтована теза, що безсумнівним є вплив на цей твір Рота роману Г. Манна "Вірнопідданий", п'єси Е. Толлера "Звільнений Вотан", оповідання М. фон Ебнер-Ешенбах "Зразковий учень", трагедії А. Цвейґа "Покликання Самуеля", вірша В. фон Гете "Вечірня пісня", антиклерикального роману Е. Каперна "У павутинні павука-хрестовика".

Ключові слова: інтертекст, інтеркультурний дискурс, модерністський текст, "нова об'єктивність", Йозеф Рот.

В статье рассматриваются интертекстуальные ассоциации с общеизвестными историческими или литературными фактами современной Й. Роту эпохи, в частности Веймарской республики. Отмечено, что общественные амбиции определяют не только форму, но и содержание романа "Паутина". В нем автор впервые "вписывает" тип карьериста в конкретный, современный ему контекст и таким образом показывает политическое значение оппортунизма и жестокого честолюбия. Идея романа, без сомнения, возникает с просветительского намерения автора показать угрозу Веймарской республики. Обоснован тезис, что на это произведение Й. Рота повлияли роман Г. Манна "Верноподданный", пьесы Е. Толлера "Освобожденный Вотан", рассказы М. фон Эбнер-Эшенбах "Образцовый ученик", трагедия А. Цвейга "Призвание Самуэля", стихотворение В. фон Гете "Вечерняя песня", антиклерикальный роман Э. Каперна "В паутине паука-крестовика".

Ключевые слова: интертекст, интеркультурный дискурс, модернистский текст, "новая объективность", Йозеф Рот.

The article considers the intertextual associations with well-known historical or literary facts of J. Roth's contemporary era, in particular

the Weimar Republic. It is noted that social ambitions determine not only the form but also the content of the novel "The Web". The author demonstrates for the first time the type of careerist in particular, the contemporary context and thus shows the political significance of opportunism and cruel ambition. The idea of the novel without a doubt arises from the educational intent of the author to show the threat of the Weimar Republic. Substantiated the thesis that this work of J. Roth was influenced by the novel of H. Mann "Man of Straw", the play of E. Toller "Wotan Unleashed" stories of M. von Ebner-Eschenbach "Exemplary student", the tragedy of A. Zweig "The Mission of Samuel", the poem of W. von Goethe "Evening Song", anticlerical novel of E. Kapern "The web of cross spider".

Key words: *intertext, intercultural discourse, modernist text, "new objectivity", Joseph Roth.*

Глобальний універсум текстів, у яких закодована історія, міфологія, філософія, культура людства створює такий метод прочитання одного тексту супроти іншого, що дає змогу висвітлити їхні спільні текстуальні та ідеологічні резонанси. Оскільки на зламі XIX–XX ст. було закладено нову парадигму в дискурсі письма, а історія інтелектуальних ідей знає чимало випадків повторення в різних модусах і різних форматах однієї й тієї самої ідеї, їх інтерпретаційна множинність засвідчила про певні кризові симптоми. Останні виявилися особливо характерними для межових культурних і літературних ситуацій – фундаментальних протиріч культурної свідомості Модерну в німецькомовному модерністському дискурсі. Яскравим представником таких "інтеркультурних" наративних стратегій виступає Йозеф Рот – уродженець австрійсько-російського пограниччя (йдеться про ракурс помежів'я двох імперій і, одночасно, зіткнення тут різних типів взаємного ментального картографування) – постать якого в сучасному українському літературознавстві залишається малодослідженою. Натомість, оскільки письменник був сучасником представників німецькомовної модерністської літератури, як-от: Вальтер Беньямін, Бертольд Брехт, Герман Гессе, Альфред Деблін, Франц Кафка, Томас і Генріх Манні, Ліон Фейхтванґер, Стефан Цвейґ та інших, творчість Й. Рота можна розглядати як важливий приклад інтертекстуальності та інтеркультурності його художнього світу, її "зануреність" у європейський культурний простір.

Окремі питання інтертекстуальності у творчості Йозефа Рота розглядаються переважно у працях німецькомовних дослідників творчості Й. Рота – Г. Бьонінґа, Г. Гервіґ та М. Кланської, а також у почасті у працях українських літературознавців Д. Затонського,

Т. Гавриліва, Г. Петросаняк і Т. Дзися. Українські та зарубіжні автори аналізують твори письменника через призму їх інтеграції в національну літературу (передусім австрійську та німецьку), як підтвердження продуктивності теорії "габсбурзького міфу" в літературі, визначення поетики його художніх творів, а також їх міжлітературну рецепцію. Тому, незважаючи на існуючий комплекс праць, які, в основному, присвячені життю і творчості Й. Рота, натепер відсутнє комплексне дослідження інтертекстуальної природи художнього світу цього письменника. Відтак важливим для розуміння духовно-естетичних тенденцій німецькомовної модерністської літератури є комплексна, концептуальна інтерпретація прозових творів Й. Рота в контексті інтертекстуальності як літературного прийому, детермінованого авторською стратегією.

Метою статті є інтерпретація прозових творів, окремих есе і статей Й. Рота в контексті інтертекстуальної та інтеркультурної дослідницької стратегії – на прикладі зв'язків його прози з естетичними ідеями, літературними течіями й творчістю окремих представників німецької та світової літератури, які відіграли помітну роль у її формуванні й художній артикуляції.

Оскільки на зламі XIX–XX ст. було закладено нову парадигму в дискурсі письма, а історія інтелектуальних ідей знає чимало випадків повторення в різних модусах і різних форматах однієї й тієї самої ідеї, їх інтерпретаційна множинність засвідчила про певні кризові симптоми. Останні виявилися особливо характерними для межових культурних і літературних ситуацій Модерну. Суттєву роль у процесі інтерпретації чужих текстів, їх кардинального перепрофілювання у відповідності з власними ідейно-естетичними засадами відіграла творча самодостатність Й. Рота.

Уже на початку своєї кар'єри журналіста письменник працював над написанням великих прозових текстів. Його роман "Павутиння" відображає соціальні та суспільні драми Веймарської республіки, розповідає про людей, які постраждали у Першій світовій війні і стали бездомними духовно і соціально. Письменник виступає тут як іронічний тлумач свого часу, він присутній там як "Червоний Йозеф". Письменник писав про життя міщан, обивателів, які прагнуть піднятися нагору суспільства, тікаючи від світу, зміненого жахами і руйнуваннями війни.

В означеному вище плані роман "Павутиння" закорінений у подвійну інтертекстуальну перспективу. З одного боку, безсумнівним є вплив на цей твір роману Г. Манна "Вірнопідданий", п'єси Е. Толлера "Звільнений Вотан", оповідання М. фон Ебнер-Ешенбах "Зразковий

учень", трагедії А. Цвейґа "Покликання Самуеля", вірша В. фон Ґете "Вечірня пісня", антиклерикального роману Е. Каперна "У павутинні павука-хрестовика". З іншого боку – і "Вірнопідданий", і "Звільнений Вотан" насичені інтертекстуальними перегуками з духом часу сучасної їм епохи.

Усі ці автори у своїх творах дискутують з ментальними, політичними, економічними проблемами сучасної їм Німеччини та переднацистської Європи загалом. Це підтверджує тезу О. Червінської про те, що "твір змінює свій сенс протягом свого буття в безперервно мінливому історичному контексті..." [1, с. 37], що певною мірою виявляється у зміні його ціннісних параметрів, а деякі прогностичні моменти перестають сприйматися як новаторські.

У романі "Павутиння" письменник показує перші роки Веймарської республіки. "Роман, який вперше вийшов друком в "Arbeiterzeitung" ("*Робітничка газета*"), зображає болотистий ґрунт реакції, моральне і духовне здичавіння, з якого як цвіт піднімається свастика", – так трохи спрощено і захоплено повідомлялося в оголошенні редакції [2, с. 105]. Як стверджує М. Райх-Раніцкі, письменник занурює своїх персонажів "у яскраве світло, в якому всі деталі стають зрозумілими" [3, с. 214]. На жаль, цей роман став зловісним пророцтвом прийдешніх років. Позачасова фігура послужливого колишнього лейтенанта Теодора Лозе, який хоче знову стати кимсь, підсилюється в реальності аж до наступної катастрофи.

Письменник в життєвій історії головного героя роману Лозе, який повернувся розчарованим на батьківщину після Першої світової війни, показує наявність сприятливого ґрунту для поширення націонал-соціалізму. Адже для Лозе повернення до цивільного життя дається нелегко, він незадоволений, бо йому не вистачає суворості та справедливої армійської дисципліни, для якої розум і багатство неважливі. Не особливо обдарований, але честолюбний, він шукає своє місце в суспільстві і мріє про владу.

Як відзначають дослідники творчості Й. Рота, він виявився передбачливішим, ніж його сучасники, і так само, як Е. Толлер, цей "провісний реаліст" [4, с. 8] (Освальд Бурґгардт у статті "Ернст Толлер" писав, що цей автор "не блукає манівцями життя, не шукає рідких, екзотичних натур і не повертається до вічних нерозгаданих проблем [...]. Його серце б'ється в унісон з серцем народних мас, що він їх кличе на широкий шлях справжнього життя. Не окрема індивідуальність його цікавить [...] доля народних мас займає центр його ваги" [5, с. 66]) побачив небезпеку, яка йшла від А. Гітлера і націонал-соціалізму. В романі "Павутиння" віднаходимо паралелі з

комедією "Звільнений Вотан" (1923) Е. Толлера [6, с. 249–302], яка розповідає про піднесення і падіння хворого на манію величі циркульника Вільгельма Дітріха Вотана і була спрямована проти місцевого баварського визначного діяча, кар'єра якого лише ненадовго перервалася листопадовим путчем 1923 р.

Суспільні амбіції визначають не тільки форму, а й зміст роману "Павутиння". У ньому автор уперше "вписує" тип кар'єриста в конкретний, сучасний йому контекст і унаочнює, таким чином, політичне значення опортунізму і жорстокого честолюбства. Ідея роману виникає, без сумніву, з просвітницького наміру автора показати загрозу Веймарської республіки.

Протагоніст роману Теодор Лозе схожий у своєму фіксуванні на авторитетах, в опортунізмі та честолюбстві на сина фабриканта Дідеріха Геслінґа з роману Г. Манна "Вірнопідданий" [7], у якому письменник описав тип лояльного до кайзерівської Німеччини бюргера [8, с. 218]. Письменник зображує Теодора Лозе, його прагнення влади, неприйняття республіки й антисемітизм як прототип тогочасного міщанина і людини з університетською освітою [9, с. 235]. Протагоніст роману, як і амбітний бюргер Йозеф Барі з трагедії А. Цвейґа "Покликання Самуеля" [10] чи Вільгельм Дітріх Вотан з комедії Е. Толлера "Звільнений Вотан" [6], почувається аутсайдером і з невинним честолюбством сучасної людини прагне з "темряви" до "світла": "Скоро він вийде зі свого безславного кутка, переможець, час його більше не затримає, на нього не тиснутиме більше тягар його днів" [11, с. 70].

Оповідач, без сумніву, критично ставиться до протагоніста. Проте в описі важкого соціального й економічного становища стає очевидною його симпатія до прагнення Лозе перейти на бік політичного опонента, оскільки припускає, що той "чесний" [11, с. 109]. Його теж мучать докори сумління через те, що він став причиною політичного вбивства його фронтового товариша Ґюнтера: "Мертве обличчя. Обличчя Ґюнтера. [...] Мертві живуть!" [11, с. 127]. Співчутливе зображення ситуації Лозе запобігає передчасному засудженню противника республіки і спонукає до детального аналізу мотивів вчинків протагоніста. Ідентифікація з головним героєм порушується при цьому через іронічний відтінок оповіді, який пронизує увесь роман [12, с. 54].

Наратор застосовує іронічну дистанцію передусім стосовно сприйняття персонажем себе як жертви революції. Адже Теодор Лозе переносив "кожен свій день як болісний тягар на зігнутій спині" [11, с. 66]. У пафосі цих речень знову згадується та єврейська "невизначена мрійність", притаманна також зразковому учню Антону Ванцлю [13, с. 38]. Одночасно ці формулювання персоніфікують

сприйняття опонентом революції й артикують його бажання піднятися до "освічених бюргерів" [12, с. 54]. Лозе неодноразово згадує той рядок В. фон Гете, який передвіщав спокій над усіма вершинами [14, с. 142], однак тільки для того, щоб використовувати його для своїх грандіозних фантазій [11, с. 73, 96, 139]. Головний герой читає антисемітський памфлет "Протоколи сіонських мудреців" [11, с. 67, 130] – "найбільший книжковий успіх століття" [15, с. 96], розважальні книжки Генріха Товоте [16, с. 1032], детективні романи, а також газету "Die Woche" ("*Тиждень*") [11, с. 103], і ця алюзія відсилає нас до протагоніста роману "Вірнопідданий" – Дідеріха Геслінґа [7, с. 371, 383, 384].

Сам Лозе хоче стати "фюрером [...], диктатором" [11, с. 93], бачить у А. Гітлерові прототип володаря, але також і конкурента [11, с. 103]. У своїй статті Й. Зоннляйтнер стверджує, що "оповідач уже помістив Лозе в роль кайзера" [17, с. 172], і тут протагоніст має прототип у романі "Віднопідданий": "він безтямно дивився на Дідеріха, на його кам'яну поставу, на вуса, які стирчали аж до очей, і на самі очі, які грізно блискали. – Мені здається... – пробелькотів Нотгрошен. – Ви настільки схожі на ... на..." [7, с. 144], проте прагнення Лозе досягти влади завжди поєднується з бажанням підкорятися авторитетові, і це ж стосується і Дідеріха Геслінґа з роману Г. Манна. Потаємною мрією Теодора Лозе є "переможний в'їзд" капітаном "на білому коні" [11, с. 70] через Бранденбурзькі ворота. Мрія здійснюється: у своєму постійному кафе, названому на честь кайзера Вільгельма, він сидить "верхи на барному стільці" і думає, сидячи як дитина на конячці-гойдалці, "ніби він скаче чвалом" [11, с. 96]. Ця сцена, яка робить посміховищем підтримку протагоністом монархії як анахронічну, регресивну промову дитини в компанії завсідників, продовжує разом із тим той епізод з "Вірнопідданого", в якому Дідеріх, батько якого "в 66-му і 71-му роках входив до столиці через Бранденбурзькі ворота" [7, с. 31], на цьому ж місці стає предметом глузувань кайзера, перед очима якого він падає в багнюку [7, с. 69]. Роман "Павутиння" продовжує критику монархії, розпочату Г. Манном і В. Ратенау [18, с. 28], проте заперечує припущення В. Ратенау, що небезпека для "світової історії" іде передусім з боку "великих". Навпаки, події роману виявляють потенційну силу вибуху в політично незначній, здавалося б, дрібній буржуазії та застерігає від недооцінювання небезпек, які загрожують республіці з боку "маленьких людей", таких як Лозе [12, с. 60].

Протагоніст роману Теодор Лозе нагадує "Зразкового учня" Антона Ванцля, який пізніше став директором гімназії. Він так само походить з німецьких дрібних бюргерів, а його батько так само мріє про суспільне зростання свого сина. "Він помер на четвертому році вели-

кої війни, і останню мить його життя освітлювала думка, що за його гробом крокуватиме лейтенант Теодор Лозе" [11, с. 65]. Якщо Ванцль ще добивається свого вивищення брехнею, доносами і втиранням в довіру [19, с. 5], то Лозе стає небезпечним політичним шпигуном і вбивцею. Власну обмеженість, крах світу бюргерів і військових, яким він захоплювався, він намагається приховати антисемітськими вчинками. Вже у найкращому учні Глазері, "який легко і усміхаючись, не обтяжений книжками і турботами, ходив на перервах, який через двадцять хвилин здавав бездоганий твір латиною..." [11, с. 66], Лозе вбачає ворога, якому дістається все. Так само і у маленькому синові єврейського ювеліра Ефруссі, в будинку якого колишній лейтенант і студент Лозе знаходить роботу домашнього вчителя: "Усім їм живеться легко, найлегше Глазерам і Ефруссі [...] Лише в армії вони не ставали ніким, іноді сержантами. Там справедливість перемагала обман" [11, с. 67].

Цей мотив знаходимо в оповіданні "Зразковий учень" австрійської письменниці М. фон Ебнер-Ешенбах: "Як у напівсні сидів він над своїми книжками, а якраз у цей час Пепі зволив піддатися пориву старання і наздоганяв його, випереджав його великими стрибками" [20, с. 539–540].

Ще у школі Лозе був догідливим і шукав зв'язків з владою: "Він досягнув різними послугами і виявленнями пошани того, що вчитель на перервах обдаровував його якимсь особистим дорученням" [11, с. 78]. Наведена алюзія відсилає нас до роману Г. Манна "Вірнопідданий": "Дідеріх досяг становища першого учня і таємного виказника. [...] був запанібрата з усіма, [...] під час перерви, передаючи викладачеві класний журнал, доповідав йому про все" [7, с. 30], а також до раннього оповідання Й. Рота "Зразковий учень": "Він увійшов у довіру до вчителя, йому дозволялось носити шкільні зошити, він міг здаватися важливим, насолоджувався авторитетом" [19, с. 3]. Як і протагоністи творів Й. Рота, Г. Манна і Е. Толлера – Ванцль, Дідеріх і Вільгельм Дітріх Вотан – Теодор Лозе одружується з жінкою з вищого прошарку суспільства лише з кар'єрних міркувань [19, с. 2; 11, с. 78; 7, с. 263, 289–300; 6, с. 286].

Дрібні бюргерські рефлексії, марносластво і прагнення слави приводять його в армію право-радикальної таємної організації [21, с. 293]. "Всі повинні це бачити! Скоро він вийде зі свого безславного закутка, переможець" [11, с. 70]. Зауважмо: у романі "Павутиння" Й. Рот зображує драматичні події перших років Веймарської республіки – бурхливий розвиток реакції та її ворожість до демократії, політичні вбивства й антисемітизм. Хоча політичні цілі організації не називаються, проте з нею пов'язані політики, відомі читачеві як про-

тивники республіки, і це не залишає сумнівів у тому, що вони хочуть зруйнувати республіку і відновити монархію.

Зв'язки таємної організації в "Павутинні" проникають в усі верстви суспільства, вона підтримує контакти з генералом Е. Людендорфом, А. Гітлером і принцом Генріхом [12, с. 58]. Оскільки ці контакти залишаються прихованими від громадськості, вони виглядають як підтвердження назви роману. Образ павутиння об'єднує діяльність таємного товариства з тими організаціями Веймарської республіки, які обрали своїм розпізнавальним знаком свастику, схожу на стилізованого павука. Лозе, який носить таку нашивку [11, с. 86], вірить, що членством у таємній організації дасть йому можливість "смикати за невидимі нитки, на яких висять [...] міністри, органи влади" [11, с. 77] і сам стає павуком: "Він прийняв, не знаючи цього, позу павука, який чатує на жертву" [11, с. 94]. Як символ таємної ворожої сили з'являється образ павука й у романі "Вірнопідданий" [7, с. 211]. У антисемітському й антиклерикальному романі Е. Каперна "У павутинні павука-хрестовика" постать пастора Алоїзія Дормановскі уособлює павука-хрестовика. Він доводить протагоніста до самогубства [22, с. 325].

Зауважмо, що Дідеріх Геслінг [7, с. 120, 125–126, 133], як і Вільгельм Дітріх Вотан [6, с. 267], ненавидить своїх політичних опонентів – "лівих" і євреїв. При цьому він не наводить ідеологічні аргументи (як стверджує Х. Арндт, це характерно для антисемітизму дрібних бюргерів), а посилається на своє важке економічне і соціальне становище [23, с. 79]. Протагоніст бачить у євреях відповідальних за його, як він вважає, безвихідну ситуацію після війни: "Євреї були причиною його багаторічної безуспішності" [11, с. 86]. Так само Вільгельм Дітріх Вотан з комедії Ернста Толлера вбачає у євреях винних за його невдачі [24, с. 260]. Думки орієнтованого на сіонізм і соціалізм А. Цвейґа [12, с. 63] Й. Рот літературно оформлює у своїх статтях, пишучи про поширення антисемітизму серед бюргерів післявоєнної Німеччини, які втратили мораль [15, с. 107]. Роман "Павутиння" переконливо заперечує сприйняття Теодором Лозе євреїв і розкриває його ненависть до них.

У своїй статті 1920 р. про антисемітську ворожість Й. Рот вказує на ненависть до євреїв в основному як реакцію на спричинену поразкою у війні економічну і соціальну руїну [9, с. 235], формулюючи публіцистично-теоретичну тезу, яку пізніше він літературно опрацьовує у романі "Павутиння". Твір підтверджує важливість соціально-економічного фактора для виникнення антисемітизму, проте применшує його значення, оскільки початок ненависті Лозе повертає читача до передвоєнних часів [11, с. 67]. Оповідач припускає, що причини ненависті слід шукати у самому протагоністі. Упередження батька, які переда-

лися Теодорові, живляться спочатку страхом конкуренції та почуттям заздрості Лозе до його обдарованого однокласника-єврея Глазера [11, с. 66]. Цей мотив обдарованого однокласника, якому протагоніст заздрить і над яким знущається, знаходимо також і у романі Г. Манна: "Він дразнив єдиного в класі єврея, що було звичайною і дуже заохочуваною справою; [...] він спорудив на кафедрі хрест і присилював єврея стати перед ним навколішки" [7, с. 29].

Німеччина "готує погроми" [9, с. 235] – констатує Й. Рот навесні 1923 р. у своїй статті. Як драматична кульмінація подій роману оголошується дата 2 листопада: "Коли він (Лозе – *Т. М.*) був 2-го листопада лише засобом, не керівником, ланкою ланцюга, а не його початком [...], то він проґавив свій день" [11, с. 108]. Те, що у "Вірнопідданому" Г. Манна є небезпечною загрозою: "Будуть бити жидів!" [7, с. 65], стає у "Павутинні" 2 листопада дійсністю – сутичка між поліцією, групою Лозе і студентами – з одного боку і робітників – з іншого, виливається у погром єврейського кварталу, де жили бідні ортодоксальні східні євреї [11, с. 126].

Ще однією фігурою роману, яка має своїх прототипів у "Вірнопідданому", є журналіст Піск. Він дбає про публічність Лозе й уособлює негативний прототип журналіста, як редактор "Нетцигського листка" Нотгрошен у Г. Манна [7, с. 139–140]. Як зв'язковий з громадськістю, він бере на себе таку саму функцію, як журналіст Шляйм у комедії Е. Толлера [6, с. 282]. Оскільки Піск боїться нападів, він носить – як і Шляйм – знак національно-консервативних переконань: монокль [11, с. 123]. Піск, так само як прокурор Ядассон з роману "Вірнопідданий" [7, с. 115] – як уже відзначав Ж.-П. Бір [13, с. 39] – має "відстовбурчене вухо" [11, с. 122]. Те, що на перший погляд здається швидше несуттєвою деталлю, яка свідчить про професійно обґрунтовану готовність підслуховувати, позначає його в очах тих, кого він підтримує, як того, ким він у жодному разі не хотів бути – як єврея. Те ж саме бачимо і стосовно Ядассона: "До цього другого пана Дідеріх спершу поставився з великою стриманістю, бо він дуже скидався на єврея" [7, с. 114]. Якщо Ядассон зважується на хірургічну операцію, щоб зменшити вуха: "Я маю намір привести свій зовнішній вигляд у відповідність до своїх націоналістичних поглядів" [7, с. 356], то Піск намагається сховати своє відстовбурчене вухо під капелюхом [11, с. 122]. Обидві фігури поглиблюють, таким чином, антисемітські стереотипи щодо образу єврея [12, с. 84]. У другій частині роману "Павутиння" з'являється образ єврея Беньяміна Ленца. Він також один з тих, хто здатен пожертвувати іншими заради власної вигоди. Він зраджує всіх і все, коли йому це вигідно [21, с. 295]. Фантазія автора ні в чому не

поступається винахідливості цієї фігури. Ленц підробляє газетні повідомлення, документи і печатки, він вплутується в авантюри не заради ідеалів, а тільки з ненависті [25, с. 74]. Кінець історії передчуває похмуře майбутнє. Роман містить глибокий художній аналіз характеру злочинців і симпатиків націонал-соціалізму. У часописах з'являється прізвище Гітлер, і автор вже на початку 1920-х років передбачає, що ця людина може становити небезпеку. У своєму романі Й. Рот описує не "справжнє" майбутнє, а "можливе майбутнє".

Отже, у романі "Павутиння" Й. Рот зображує драматичні події в історії повоєнної Німеччини, описує її "можливе майбутнє", не вбачаючи у текстах та діях тогочасних авторів необхідних свідчень сучасників щодо суспільного розкладу і належної відповідальності перед історією. Відтак у тексті знаходимо алюзії – натяки на загальновідомі історичні чи літературні факти. Ймовірно, що письменник розраховував на те, що читач знатиме джерело алюзії, розшифруватиме її значення, спираючись на свої попередні знання. Адже в алюзії наявна миттєва спонукка до асоціації з тим чи іншим мотивом джерела, хоча зв'язок переважно не розгорнутий.

Центральним для творів Й. Рота був модерний досвід та суспільні події Веймарської Німеччини, адже мотивація письменника до написання його творів виникала безпосередньо з його зацікавлення подіями і питаннями, які превалювали в суспільній дискусії повоєнної Німеччини. Її віддзеркаленням була "нова об'єктивність" – короткочасна течія в німецькій літературній традиції 1920-х років, яка позначила розширення "модерністського бунту", вимагаючи свіжого усвідомлення історичних реальностей і прогресивних ідей, виходу за межі естетичного гуманізму до соціального реалізму тощо. У цьому контексті Й. Рот виявив себе різким критиком індустріального капіталізму та лівацьких мотивів революції, інтегрувавши теми індивідуальної ідентичності, а також індивідуальну потребу привнесення фікції в модус німецькомовної модерністської літератури. В подальших дослідженнях особливостей прози Й. Рота слід розглянути контекстуальні чинники художньої творчості письменника: історичні події періоду розпаду імперій, світоглядні патерни, політичні переконання й увявлення тощо. Це уможливить комплексне дослідження творчості Рота як інтелектуальної парадигми.

Література

1. Червінська О. В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту. Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури :

колективна монографія / О. В. Червінська, І. М. Зварич, А. В. Сажина. – Чернівці : Книги-XXI, 2009. – 282 с.

2. Sültemeyer I. Das Frühwerk Joseph Roths, 1915–1926. Studien und Texte / Ingeborg Sültemeyer. – Wien – Freiburg – Basel, 1976. – 237 s.

3. Reich-Ranicki M. Joseph Roths Flucht ins Märchen / Marcel Reich-Ranicki // Reich-Ranicki M. Nachprüfung : Aufsätze über deutsche Schriftsteller von gestern. – München : Piper Verlag, 1977. – S. 202–237.

4. Rothe W. Ernst Toller. Rororo Bildmonographie / Wolfgang Rothe. – Reinbek : Rowohlt, 1983. – 156 s.

5. Бургардт О. Ернст Толлер / Освальд Бургардт // Життя і революція. – 1925. – № 10. – С. 66–69.

6. Toller E. Der entfesselte Wotan. Eine Komödie / Ernst Toller // Ernst Toller. Gesammelte Werke. Zweiter Band : Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis 1918–1924. – München : Carl Hauser Verlag, 1995. – S. 249–302.

7. Манн Г. Вірноподданий / Генріх Манн ; пер. знім. М. Зісман. – К. : Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1969. – 396 с.

8. Trommler F. Joseph Roth und die Tradition. Aufsatz-und Materialiensammlung. Hrsg. von David Bronsen. Schriftenreihe Agora, Band 27. – Darmstadt : Agora, 1975. – S. 217–282.

9. Roth J. Die reaktionären Akademiker / Joseph Roth // Joseph Roth Werke. Erster Band : Das journalistische Werk 1915–1923 / Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort zur Werkausgabe von Fritz Hackert und Klaus Westermann. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. – S. 233–236.

10. Zweig A. Die Sendung Semaels / Arnold Zweig. – Charleston : BiblioBazaar, 2009. – 144 s.

11. Roth J. Das Spinnennetz / Joseph Roth // Joseph Roth Werke. Vierter Band : Romane und Erzählungen 1916–1929 / Hrsg. und mit einem Nachwort von Fritz Hackert. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. – S. 63–146.

12. Ochse K. Joseph Roths Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus / Katharina Ochse. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 1999. – 254 s.

13. Bier J. Assimilatorische Schreibweise und onomastische Ironie im erzählerischen Frühwerk Roths / Jean Paul Bier // Joseph Roth : Interpretation, Kritik, Rezeption. Hrsg. von Michael Kessler, Fritz Hackert. – Tübingen : Stauffenburg-Verlag, 1990. – S. 29–40.

14. Goethe J. W. v. Ein Gleiches / Johann Wolfgang von Goethe. Gedichte. Kommentiert von Erich Trunz. – München : C. H. Beck, 1974. – 745 s.

15. Roth J. Berliner Bilderbuch / Joseph Roth // Joseph Roth Werke. Zweiter Band : Das journalistische Werk 1924–1928 / Hrsg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. – S. 92–130.

16. Roth J. Was liest man in Wien? / Joseph Roth // Joseph Roth Werke. Erster Band : Das journalistische Werk 1915–1923 / Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort zur Werkausgabe von Fritz Hackert und Klaus Westermann. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. – S. 1030–1032.
17. Sonnleitner J. Macht. Identität und Verwandlung / Johann Sonnleitner // Coexistent Contradictions : Joseph Roth in Retrospect. Papers of the 1989 Joseph Roth Symposium at Leeds University to commemorate the 50th anniversary of his death / Ed. Helen Chambers. – Riverside, CA : Ariadne Press, 1991. – P. 166–184.
18. Rathenau W. Der Kaiser. Eine Betrachtung / Walther Rathenau. – Berlin : Fischer Verlag, 1921. – 60 s.
19. Roth J. Der Vorzugsschüler / Joseph Roth // Joseph Roth Werke. Vierter Band : Romane und Erzählungen 1916–1929 / Hrsg. und mit einem Nachwort von Fritz Hackert. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. – s. 1–13.
20. Ebner-Eschenbach M. v. Vorzugsschüler / Marie von Ebner-Eschenbach // Marie von Ebner-Eschenbach. Gesammelte Werke in drei Bänden. Bd. 1 : Das Gemeindegeld. Novellen, Aphorismen. – München, 1956–1958. – S. 515–554.
21. Sternburg W. von. Joseph Roth. Eine Biographie / Wilhelm von Sternburg. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. – 560 s.
22. Kapherr E. v. Im Netz der Kreuzspinne / Egon Freiherr von Kapherr. – Weimar : Alexander Duncker Verlag, 1933. – 351 s.
23. Arendt H. Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft / Hannah Arendt. – München : Piper Verlag, 1991. – 757 s.
24. Sloterdijk P. Kritik der zynischen Vernunft / Peter Sloterdijk. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1983. – 959 s.
25. Müller-Funk W. Joseph Roth / Wolfgang Müller-Funk. – München : Beck, 1989. – 132 s.

УДК 811.161.2(Шевченко)

Н. А. Бондарь, В. В. Филипович

"Дневник" Т. Г. Шевченко: лексический аспект

У статті представлена лінгвістична характеристика "Щоденника" Т. Г. Шевченка. Текст проаналізовано на лексико-фразеологічному рівні. Об'єктом дослідження виступають українізми та фразеологізми, зокрема їхня семантика та особливості функціонування.

Ключові слова: щоденник, "Щоденник" Т. Г. Шевченко, лексико-фразеологічний рівень, українізм, фразеологізм.

Статья посвящена лингвистической характеристике "Дневника" Т. Г. Шевченко. В частности, текст анализируется на лексико-фразеологическом уровне. Объектом исследования являются украинизмы и фразеологизмы, которые рассматриваются с точки зрения их семантики и особенностей функционирования.

Ключевые слова: дневник, "Дневник" Т. Г. Шевченко, лексико-фразеологический уровень, украинизм, фразеологизм.

The article is devoted to consideration of the linguistic characteristics of "The Diary" by T. G. Shevchenko. In particular, the text is analyzed on lexical-phraseological level. The object of our research are ukrainian and sustainable expressions, which are characterized from the point of view of semantics and functioning.

Key words: the diary, "The Diary" T. G. Shevchenko, lexical-phraseological level, ukrainian, sustainable expressions.

Дневник – літературно-бытової жанр, фіксація увиденного, услышанного, внутрішньо пережитого події, тільки що відбувшогося. Дневник пишеться для себе і не розрахований на публічне сприйняття, в ньому фіксуються переважно явища особистої життя, частіше всього в монологічній формі, хоча може бути і внутрішньо діалогічною (полеміка з самим собою, з уявляємим опонентом і т. п.). Ці ознаки особистого журналу сприяли його поширенню в художній літературі, особливо в кінці XVIII століття, коли углиблювався інтерес до людської душі, що було характерно сентименталізму ("Сентиментальное

путешествие" Л. Стерна). Определенные особенности дневника использовались в приключенческой литературе, например, у Ж. Верна, философских текстах ("Дневник обольстителя" С. Кьеркегора) и др. В украинской литературе известны дневники, ставшие незаменимыми историческими и духовными документами, написанные Т. Шевченко, А. Довженко, У. Самчуком и др. [1, с. 731].

Наряду с термином "дневник" используется и другой – диариуш (лат. – ежедневный, польск. – дневник, семейная хроника) – записи, сделанные определенным лицом о событиях своей внешней и внутренней жизни. Характерной особенностью этих записей является их хронологичность, следование течению событий (иногда с перерывами, обусловленными определенными обстоятельствами или состоянием самого автора дневника), а также (речь – от первого лица, а тема – в зависимости от интересов автора). Дневник, даже если он написан человеком, далеким от литературы и искусства, может отражать стиль эпохи ("Диариуш" П. Орлика, "Ежедневные записи" Я. Марковича и др.). Писательские дневники представляют собой бесценный источник для литературоведов, ученых, которые занимаются психологией творчества [1, с. 200].

Дневник – разновидность мемуарной литературы: записи о переживаниях, раздумьях и событиях в жизни какого-либо человека, сделанные им самим в хронологической последовательности. Для литературоведов значительный интерес представляют дневники писателей: они дают богатый материал для изучения их жизни, общественной и литературной деятельности, связей с жизнью, истории написания отдельных произведений и т. п. Таким является, например, дневник ("Журнал") Т. Шевченко, который велся им с 12 июня 1857 года до 13 июля 1858 года. В нем нашли глубокое отражение не только факты из жизни Кобзаря, но и его общественно-политические и эстетические воззрения. Целью данной статьи является характеристика текста на лексико-фразеологическом уровне. Объектом исследования были избраны украинизмы и фразеологизмы, особенности их семантики и функционирования.

Украинизмы – слова, фразеологизмы, а также синтаксические и грамматические конструкции украинского языка, используемые в другом языке (литературном или разговорном); слово или оборот речи в каком-либо языке, заимствованные из украинского языка или созданные по образцу украинского слова или выражения. Украинизмы существуют в русском, белорусском, польском, словацком, венгерском, румынском, молдавском и некоторых других языках. Многие слова и словосочетания украинского языка прочно

вошли в активный словарь русскоязычных жителей Украины и фиксируются толковыми словарями русского языка (хлопцы, жинка, огарка, дерун, горилка и другие).

Украинизмы – слова, заимствованные из украинского языка, – не сразу вычленимый, но достаточно емкий и по-своему знаковый пласт шевченковской лексики. В этом контексте именно украинизмы, практически "бесшовно" вошедшие в ткань его речи, помогают пониманию текста "Дневника". Количество украинизмов у Т. Шевченко достаточно велико. Само появление украинизмов на первых же страницах его "Дневника" легко объяснить биографически.

В результате сплошной выборки нами было обнаружено в анализируемом тексте более 80 единиц. Украинизмы представлены как отдельными словами, введенными в контекст, словосочетаниями, так и целыми предложениями. В отрывке "*Широкий бытый шлях из Раю, а в Рай узенька стежечка, та й та колючим терном поросла*", – говорила мне, еще ребенку, одна замиравшая старуха. И она говорила истину. Истину, смысл которой я теперь только вполне разгадал" [3, с. 33] украинизмом является целое предложение. Такого же типа единицы отмечаем и в отрывках "*Дурень, дурень, а в школи вчився*" [3, с. 164] (это сокращенный вариант известной украинской поговорки "Дурень, дурень, а в школі вчився! Дурень – дурень, а в огонь не полізе") и "*Понапрасну тилько добро зживчили. Сказано – лях, – прибавил он как бы про себя, – невира. То как пропаде, так и здохне невирую. Я не нашел нужным убеждать Андрия в противном...*" [3, с. 82]. В данных примерах украинская лексика используется с целью абсолютно точно, дословно, не меняя язык источника, передать чужое высказывание. Автор до мельчайших подробностей воспроизводит чужое высказывание, оформленное в виде прямой речи. В анализируемых примерах отмечаем употребление самых разных частей речи. Отнесение к украинизмам данных отрывков весьма условно, так как писатель намеренно передает содержание высказывания теми же средствами и на том языке, на каком оно было произнесено.

В следующем отрывке используются украинизмы, которые входят в состав словосочетания: "Она мне так живо, так волшебное живо напомнила мою бедную Украину, что я как будто с живыми беседую с ее *слипыми лирниками и кобзарями*" [3, с. 18]. Сочетание состоит из имени прилагательного "слипыми" и имён существительных "лирниками" и "кобзарями". Существительные относятся к лексическим заимствованиям, отражающим украинскую культуру и быт: лирники и кобзари – странствующие певцы, которые

сопровождали свое пение игрой на лире и кобзе. Прилагательное в данном словосочетании тоже относится к украинизмам, так как содержит ту разновидность корня (с гласным И), которая характерна именно украинскому языку. В русском языке данный корень употребляется только с гласным Е (кстати, при таком чередовании гласных в корнях украинских и русских слов можно с уверенностью утверждать, что раньше на месте этого гласного была так называемая буква ять).

В предложении "Пошли тебе господи, друже мой, искренний, силу, любовь и терпение продолжать эту неоцененную книгу" [3, с. 18] пример использования украинизма в качестве обращения. В речи обращение выполняет две функции, обычно реализующиеся совместно: апеллятивную (призывную) и экспрессивную (оценочно-характеризующую). Самостоятельно апеллятивная функция обращения характерна для официальных сфер общения.

В двух совмещённых функциях обращение употребляется в обиходно-бытовой сфере, в художественно-образительной речи, выражая не только призыв к адресату высказывания, но и отношение говорящего. В данном предложении обращение используется в двух функциях: во-первых, осуществляется указание на лицо, к которому обращаются с речью, во-вторых, читатель вполне определенно может предположить о том, каково отношение автора к этому лицу. В качестве обращения использована форма, получившая название звательной (по-украински – клична). В современном русском языке она исчезла и была заменена формой именительного падежа, в результате чего парадигма имен существительных включает 6 форм, а не 7, как это было раньше. В украинском языке эта особая форма сохранилась, именно она используется при обращении.

В "Дневнике" украинизмы представлены как самостоятельными, так и служебными частями речи. Среди самостоятельных частей речи, используемых в тексте, имена существительные, прилагательные, глаголы и наречия. Из служебных частей речи находим частицы, предлоги, союзы, а также особую часть речи – междометие.

В отрывке "На мой спрос Андрий отвечал, что он губернии Киевской, *повита* Звенигородского, из села Ризаной, – тут, *коло* Лысянки, *колы чувалы*, – прибавил он; а я прибавил, что не *тільки чував*, а сам *бував* и в Лысянці, и в Ризаний, и в Русаливці, и *всюды*. Одним словом, оказалось, что мы самые близкие земляки" [3, с. 85–86] используются украинизмы-существительные ("повит" вместо уезд), украинизмы-глаголы ("чував", "бував", "чувалы", имеющих значение

давнопрошедшего времени), украинизмы-наречия ("всюды" вместо везде), украинизмы-предлоги ("коло" вместо возле, у), украинизмы-союзы ("колы" вместо когда или если) и украинизмы-частицы ("тильки" вместо только). Следует отметить и особое употребление собственного имени Андрий (по-русски Андрей), так как оно принадлежит жителю Украины и функционирует именно с таким фонемным составом на родине.

В следующих предложениях встречаются украинизмы, относящиеся к именным частям речи: "Земляки мои, большею частью *кияне*, так искренно, радостно, братски приветствовали мою свободу" [3, с. 98], "или своему невозмутимому *хохлацкому* упрямству?" [3, с. 78], "А через полчаса я был уже в его доме, как в своей родной *хате*" [3, с. 193], "Но это такие невежды и *брехуны*, что я при всем моем желании не могу до сих пор составить никакого понятия о Волжском пароходстве" [3, с. 12]. В первом из них используется грамматическая форма множественного числа "кияне", характерная для украинского языка, вместо общепринятой киевляне. Слово "хата" выступает как межъязыковой синоним к слову "дом", употребленному в том же предложении, благодаря чему читатель более полно ощущает чувство ностальгии по родному краю, переданное автором. "Брехуны" вместо "лжецы" является более резким определением для тех господ, которые управляли пароходством, услугами которого решил воспользоваться поэт. Имя прилагательное "хохлацкую" вместо нейтрального "украинскую" несколько снижает стиль и приближает его к народной речи, характеризующейся употреблением разговорной и даже просторечной лексики и оборотов.

Следует отметить, что имен прилагательных среди украинизмов очень мало (всего 3 примера использования): "Вслед за мной зашла к нему сестра его, *чернобровое, милое, задумчивое* создание" [3, с. 147]. Украинские красавицы всегда описываются как чернобровые. Даже в этом примере чувствуется тоска по родине автора, его желание хотя бы в словах приблизить ее степи, леса, поля, людей. Достаточно широко используются в "Дневнике" Т. Г. Шевченко украинизмы-глаголы. Например, в отрывках: "Выпили по стакану чаю и *потягли* далее" [3, с. 189], причем глагол "потягли" имеет значение, не связанное с инфинитивом "тянуть", а приобретает в контексте значение движения "пошли". В следующем предложении "Мне она очень понравилась потому, может быть, что я, если не *одружуся* с моей возлюбленной аристократкой, должен буду вступить в эту непочетную категорию" [3, с. 171] употреблен глагол, называющий обряд создания семьи, вместо русского женюсь.

Примеров использования украинизмов-наречий в тексте произведения очень мало (всего 3 единицы): "Я попросил его посидеть *трохи* со мной. На что он неохотно согласился" [3, с. 85] и "Пишет он, что *незабаром* поедет опять куда-то через Нижний, и просит меня не ездить в Балахну" [3, с. 155]. В отрывке: "*Цур уй!*" мы наблюдаем единственный пример использования украинского междометия.

Наиболее употребляемой частью речи среди украинизмов в "Дневнике" является имя существительное, а самой редко употребляемой частью речи – междометие. Роль украинизмов в исследуемом тексте разнообразна. Они могут называть предметы быта, явления, людей по тем или иным признакам словами, которых нет в другом языке, то есть это может быть так называемая безэквивалентная лексика. Ее употребление объясняется необходимостью наименования определенного понятия или предмета из-за отсутствия эквивалента в другом языке. Но чаще украинская лексика выполняет функцию эмоционально-экспрессивную. Слова, не соответствующие норме, являются в тексте более заметными, они рельефнее передают то или иное значение, несут помимо номинативного значения еще и дополнительный оттенок, обладают большей выразительностью, чем узуальная лексика.

Наряду со словосочетаниями, которые возникают в речи по сложившимся в языке грамматическим правилам сочетаемости и состоят из слов, диктуемых логикой мысли, существуют словосочетания, являющиеся целостными единицами обозначения чего-либо и не создаются, а воспроизводятся в речи целиком. Фразеология – это величайшая сокровищница и непреходящая ценность любого языка. В ней, как в зеркале, отражается история и многовековой опыт трудовой и духовной деятельности народа, его нравственные ценности, религиозные воззрения и верования. Фразеология отражает мир чувств, образов, оценок того или иного народа, она самым непосредственным образом связана с культурой речепроизводства.

В состав фразеологизмов русского языка одни ученые включают все устойчивые сочетания слов, другие – ограничивают перечень фразеологизмов русского языка только определенной группой устойчивых сочетаний. У ряда ученых во фразеологию языка попадают пословицы, поговорки, присловья, крылатые слова, афоризмы.

В статье принимается широкое понимание фразеологизма, то есть мы считаем устойчивыми единицами все разновидности по семантической слитности (сращения, единства, сочетания и выражения), а также пословицы и поговорки. В результате сплошной

выборки нами было обнаружено более 60 примеров фразеологических единиц в анализируемом тексте. Исходя из того, что они поразному вводятся в контекст, было принято решение классифицировать эти единицы не по семантике, а по особенностям функционирования: 1) выполняющие функцию того или иного члена предложения, введенные в структуру синтаксической единицы как и другие слова (фразеологизмы, построенные в большинстве своем по схеме словосочетания); 2) выполняющие функцию самостоятельного предложения (фразеологизмы, построенные чаще по схеме предложения); 3) входящие в структуру предложения, но при помощи специальных вводящих конструкций (фразеологизмы, созданные по схеме словосочетания и предложения).

В первую группу входят фразеологизмы в следующих предложениях: "Лучше молчать, нежели *переливать из пустого в порожнее*" [3, с. 167], "Я хотя и *тертый калач*, но такая неожиданность меня сконфузила" [3, с. 124], "Благородный обязательный друг как *в воду канул*" [3, с. 24]. Таких фразеологизмов в тексте больше других. Они вплетаются в грамматическую структуру предложения и выполняют функцию либо главного, либо второстепенного члена, придавая всему предложению большую эмоциональность и выразительность. Фразеологизмы могут быть частью сложного предложения (например, придаточной частью сложноподчиненного предложения): "Я прежде удивлялся, откуда, из какого источника вытекают у него такие громадные стихотворения, а оказалось, что *ларчик просто отворялся*" [3, с. 42], "Тот действительно ничтожный ум, который верит, что *на вербе вырастут груши*" [3, с. 28].

Особо следует отметить фразеологизмы, которые можем отнести к авторским видоизменениям. Так, в предложении "*Не откладывая в длинный мешок*, сегодня же я написал и директору Харьковского театра, и моему великому другу" [3, с. 165] вместо слова *ящик* автор употребил слово *мешок*, чем несколько изменил семантику известного фразеологизма, связанного с проволочками чиновников.

В предложениях "Мой неразлучный спутник чичероне Михайло Семенович сегодня ставил себе банки, и я один от 10 до 4 часов *месил московскую грязь*" [3, с. 188], "Николай Михайлович праздновал новоселье своего магазина и по этому случаю *задал пир московской* учено-литературной знаменитости" [3, с. 191] фразеологизмы распространяются прилагательными *московскую* и *московской*, что как бы приспособливает семантику этих воспроизводимых единиц к условиям именно данного контекста.

Во вторую группу входят фразеологизмы, значение которых совпадает с теми или иными толкованиями, данными во фразеологическом и толковом словарях. Фразеологический оборот *положить зубы на полку* имеет три значения: 1) выражение голода; 2) отсутствие заработка; 3) народное выражение, связанное с прядением, производством пряжи.

В "Дневнике" этот фразеологизм используется в таком контексте "Аппетит в торбу, а *зубы на полку*" [3, с. 65]. Фразеологизм *положить зубы на полку* Т. Г. Шевченко употребляет в 1 значении, данном во фразеологическом словаре А. И. Молоткова, т. е. *положить зубы на полку* – значит голодать. Фразеологизмы второй группы, как было отмечено выше, являются самостоятельными предложениями. Они либо выступают как своеобразные зачины в сложном синтаксическом целом и задают определенную тему дальнейшего повествования, либо выполняют роль концовки, подводят итог сказанному: "*Свежо предание, а верится с трудом*" [3, с. 30], "*По Сеньке шапка*" [3, с. 163], "*Дружба врозь, и черти в воду*" [3, с. 180], "*Сон в руку*" [3, с. 179].

К третьей группе относим фразеологизмы, которые в структуре предложения появляются благодаря специальным вводящим конструкциям, то есть автор как бы "предупреждает" читателя об их появлении. "Если бы я знал, что эта общипанная "Ласточка" не принесет мне свободы, я сегодня же приступил бы к делу, вопреки поговорке: *тише едешь, дальше будешь*" [3, с. 171], "Я вспомнил пословицу: *не вовремя гость – хуже татарина* – и взялся за фуражку" [3, с. 61], "записать разве черновое на память и исподволь на досуге поправить во избежание поговорки: *поспешишь – людей насмешишь*" [3, с. 77].

Фразеологизм и слово имеют общие признаки: лексическое значение и грамматические категории. Наличие у фразеологизма лексического значения практически доказывается не только тем, что он может быть истолкован, но и тем, что фразеологизм и слово могут быть соотнесены по их лексическому значению как синонимы. Например: с горем пополам – тяжело, в воду канул – исчез, тёртый калач – опытный. Большинство фразеологизмов, обнаруженных в тексте, соотносятся по структуре со словосочетанием: за милую душу, спустя рукава, хоть бы что, с часу на час, как от козла молока, в поте лица, золотые слова, белый свет, ни свет ни заря, с воробьиный нос, волосья дыбом, со всех ног, с глазу на глаз, как пить дать, одним словом, и так и сяк, как кур во щи, пропивал до нитки, ни в зуб ногой, честное слово, голову ломать, с гулькин нос,

очертя голову, и так и эдак, как с гуся вода, до поры до времени, бок о бок, шишка на ровном месте, на одной ноге, во всю ивановскую и т. д. Другие фразеологизмы построены по схеме предложения: держи карман шире, вынь да положь, кот заплакал, глаза на лоб полезли.

С содержанием фразеологизма связывается его лексико-грамматическая характеристика, то есть частеречная принадлежность. Среди устойчивых сочетаний в анализируемом тексте выделены: именные, к числу которых относятся субстантивные (лат. *Nomen substantivum* – имя существительное): тёртый калач, сон праведника; адъективные (лат. *adjectivum* – прилагательное): казанская сирота, мокрая курица; вербальные (лат. *verbum* – глагол): чувствовать себя не в своей тарелке, спустить нос, в воду канул, мелко плавать; адвербиальные (лат. *adverbium* – наречие): в два счета, спустя рукава, очертя голову, в поте лица, тяп-ляп.

Исследование фразеологических оборотов в "Дневнике" Т. Г. Шевченко дает возможность классифицировать их с точки зрения экспрессивно-стилистических свойств, особенностей функционирования и введения в повествование, определить наиболее употребительные из них. Использование украинизмов и фразеологизмов придает тексту большую экспрессивность, позволяет автору более эмоционально передать свое состояние и отношение к изображаемым событиям и людям.

Литература

1. Литературоведческий словарь-справочник / под ред. Р. Т. Громяка, Ю. И. Ковалива, В. И. Теремка. – К. : ВЦ "Академия", 2007. – 752 с. – С.731.
2. Молотков А. И. Фразеологический словарь русского языка / А. И. Молотков. – М. : Русский язык, 1978. – 543 с.
3. Шевченко Т. Г. Твори : в 5 т. / Т. Г. Шевченко ; прим. В. Бородіна. – К. : Дніпро, 1985. Т. 5 – 1985. – 525 с.

Духовні основи спілкування

У статті з'ясовано духовну сутність мови й мислення, описано наслідки неправильного сприйняття й реалізації сказаного, руйнівну дію слів і думок з негативною семантикою на людину та позитивний вплив одухотвореного слова на неї. Запропоновано також збірний образ мовця, який може змінити своє життя, життя своєї родини, держави; названо й охарактеризовано основні риси такого мовця.

Ключові слова: мовець, слухач, спосіб мислення, взаєморозуміння через слово, внутрішній голос, духовні основи спілкування.

В статье определены духовная сущность языка и мышления, представлены результаты неправильного восприятия и реализации молвленного, разрушительное воздействие слов и мыслей негативного смысла на человека и позитивное влияние слова на него. Предложен также собирательный образ говорящего, который может изменить свою жизнь, жизни своих родственников, государства; названы и охарактеризованы основные черты такого говорящего.

Ключевые слова: говорящий, слушающий, способ мышления, взаимопонимание посредством слова, внутренний голос, духовные основы общения.

The article defines the speaker essence of language and thought, describes the consequences of wrong understanding and realization of what was said. The article depicts the destructive influence of words and ideals with negative semantics on a man and describes the positive influence of the inspired word on a person. The combined model of a speaker, able to change his own life, the life of his family, and his country is offered. The main characteristic features of the model speaker are named and described.

Key words: speaker, listener, way of thinking, mutual understanding through word, inner voice, speaker Bases of intercourse.

У наш неспокійний час, коли йдуть воєнні дії в Україні, коли гинуть люди, проблема взаєморозуміння через слово постала особливо гостро, тому з'ясування духовних основ спілкування – особливо актуальне. Без взаєморозуміння на духовному рівні немає перемог. Якщо наші співбесідники не можуть сприйняти істину, не можуть чи не хочуть почути іншого, не буде й реалізації сказаного. Таке спілкування

приносить біль, розчарування, суєту, а найбільше – неадекватні дії, що спричинюють війни. Немає взаєморозуміння між чиновниками, можновладцями – тому немає взаєморозуміння й між державами: ідуть з цього світу молоді, талановиті люди (Небесна сотня, ті, хто загинув у східних регіонах України), ідуть кращі з кращих.

Проблеми, пов'язані зі спілкуванням, взаємозв'язком мови і мислення, слова та думки, форми і змісту має глибоке лінгвістичне підґрунтя та тривалу наукову історію. Вони знайшли своє творче вирішення й духовно-філософське обґрунтування в працях філолога та історика М. Максимовича [4], лінгвіста О. Потебні [7], педагога Й. Песталоцці [6], духовного психолога А. Некрасова [5], філолога та політичного діяча І. Фаріон [9], святителя М. Сербського [8], священника й філософа П. Флоренського [10] та ін.

Попри незаперечні теоретичні й практичні напрацювання психологів, лінгвістів та духовних осіб у вивченні способів духовного пізнання дійсності через слово, проблема впливу слова на слухача та мовця до сьогодні не є остаточно розв'язаною. Крім того, існування мови як явища сакрального потребує глибшого вивчення духовних основ спілкування, впливу мовотворчості на людину зокрема, суспільство в цілому.

Мета нашої статті – показати наслідки неправильного сприйняття й реалізації сказаного та виробити вміння правильно реагувати на розв'язання важливих проблем, які систематично виникають під час спілкування.

Духовні основи вербальної комунікації закладено в самій людині: їй потрібно навчитися слухати саму себе, свій внутрішній голос, тоді вона зможе зрозуміти й іншого співрозмовника, відчувати його потреби, його внутрішній стан, збагнути, що іншій людині потрібно сказати, як сказати і коли це зробити. Щоб спілкування виявилось вдалим, доречним, принесло благо для всіх, не завдавало болю, розчарувань, не убило. Божа заповідь "Не убий!" означає саме те, що ми убиваємо один одного щодня, кожну мить злим, ненависним словом. Цим грубим словом прострілюємо тіло співрозмовника, якому воно адресоване, завдаємо шкоди, а значить убиваємо: у людини починаються негаразди зі здоров'ям, на роботі, в особистому житті, в родині. Це і є порушенням цієї заповіді – основного закону природи. Такий мовець є убивцею на духовному рівні, сам того не відаючи, бо заповідь "Не убий!" часто розуміють на матеріальному рівні: не убити – значить не брати в руки рушницю.

Ці знання дозволять мовцю стримувати себе в бажаннях сказати щось дошкульне, різке, гостре, болюче – у відповідь на це можна

отримати те саме, розпочнеться внутрішній двобій: ти мене – я тебе, а це вже війна, початок внутрішньої війни. З маленького виникає велике: не порозумілися урядовці, не стримали амбіцій та гніву – постраждали інші, цілі народи, держави (таку ситуацію нині маємо в Україні). Із внутрішніх воєн народжуються війни зовнішні. Причиною внутрішніх воєн є наші думки: саме вони бунтують нас із середини (думки помсти, бажання розчавити, думки ненависті, ворожнечі, бажання нашкодити на роботі, у родині, в особистому житті, завдати болю, випробувань, думки зловтіхи, злопам'ятства, зловживання службовими обов'язками, бажання знищити сім'ї та цілі родини).

Внутрішнє спілкування починається тоді, коли ми почули свій внутрішній голос. Щоб почути його, голос своєї інтуїції, треба, щоб душа була в стані спокою, рівноваги, мала бажання допомогти іншим – усім: тим, хто сіє добро, і тим, хто приносить зло. Людину нестриману, розгнівану, яка має негативний заряд енергії, також треба зрозуміти: що з нею, чому вона так чинить. Якщо вона так робить постійно, їй обов'язково потрібно допомогти, виявити причину, яка призвела до таких дій (йдеться про постійні скандали, сварки тощо). Якщо це одиничні пориви, потрібно стримати себе й не підливати олії у вогонь, бо полум'я стане ще більшим – і згорять обоє. Не варто також прояснити ситуацію, вирішувати проблеми, коли співрозмовники "взяли високі тони", тому що їхнє негативне звучання заглушить істину. "Не кидайте бісеру свиням під ноги, бо пошматують вас", – відзначено в Біблії (Мт., 7: 6) [1, с. 895]. Потрібно дати час, щоб усе стихло, заспокоїлося, коли всі будуть готові один одного вислухати, почути.

Неправильне сприйняття й реалізація сказаного спричинило багато лиха: світові війни, міжусобиці, смертельні хвороби, нещастя від природних стихій, мори від чуми, холери, тифу, це також зникла Антарктида, вимерлі народи, розірвана соборність України й нинішні воєнні дії в ній. "Люди дуже легко звинувачують інших за власне зло, – відзначає святитель М. Сербський. – Подібно до того, як певна думка або певне бажання діють на все тіло людини і його нерви аж до самих кінчиків їх, так і характер, настрої, віра, мораль людини діють на всю природу. Злоба людська може наповнити всю природу злобою, і милість людська може змінити всю природу милістю. У нас, на Балканах, народ до сих пір вірить, що дощі, засухи, градобої, урожайні й неурожайні роки, епідемії хвороб залежать від моральної чистоти народу" [8, с. 49–50].

Війна, що охопила східну частину держави – Донеччину та Луганщину, також є наслідком людського немилосердя. Народний депутат Л. Даценко, який з активістами Черкаського громадського

блокпосту супроводжував гуманітарну допомогу в зону АТО, поділився спогадами про цю поїздку: "... не можу забути відео з розбомбленого росіянами донецького села, де в дикій істеричі жінка кричить: "Будь проклята ваша Україна!" [3, с. 1].

Прокляття (віками узвичаєні форми недобрих побажань) – найтяжчий словесний і мисленневий гріх. Хтось проклинає одну людину або увесь її рід, а дехто – цілі міста й села, де було завдано багато болю, відбулися якісь прикрі непорозуміння чи заговорили власні амбіції. Так, вщент зруйновано міста: Луганськ, Донецьк, Слов'янськ, Горлівку та ще цілу низку населених пунктів Донецької та Луганської областей – вони прокляті значною кількістю людей. Проклята вся Україна, її і зараз проклинають самі ж українці, бо йде війна, проклинають матері, чії сини загинули в зонах воєнних дій.

Щоб Україна не згубила своєї долі, кожному треба схаменутися, взятися за голову й подумати, що він робив і робить. Прокляття на Україну відкриває двері для тривалої війни. Варто зупинити її мудрими рішеннями, щоб не було кровопролиття, щоб матері не втрачали синів і дочок, чоловіків (бо на війну йдуть справжні патріоти), змінити негативні думки позитивними й уникати місива шкідливих, убивчих слів. Для цього кожен із нас повинен переглянути свій спосіб життя, проаналізувати, що він бажає самому собі, своїм близьким, колегам, сусідам, урядові, світові, що бажає другу та ворогові, чи проявляє милосердя не на словах, а на ділі, чи враховує стан здоров'я колеги на роботі й не завантажує його так, щоб той і з ніг звалився, чи вчасно оздоровлюється, регламентує час роботи і час відпочинку свій та інших, – чи не "убиває без рушниць та БТРів". Побажасмо смерті й біди ворогові – те й ми отримаємо. Коли бодай дві третіх населення змінить свої стереотипи мислення та спілкування, війна зупиниться. Якщо ні – триватиме довго, і ніякі передбачення ясновидців про близьку перемогу не збудуться – це реалії життя, побудовані за законами природи.

Доречно пригадати слова видатного німецького філософа й лінгвіста XIX ст. В. Гумбольдта: "Словом мова завершує своє творіння" [2, с. 82], однак лексична одиниця, на думку нашої сучасниці І. Фаріон, – "це постійне творення людини, нації, держави. Саме через те всі громадяни держави зобов'язані знати державну мову – інакше вони не матимуть духової (читай "духовної" – примітка І.С.) сили захистити свою державу" [10, с. 43].

Українці – мудра нація, талановитий народ, який має великі організаторські здібності, проте загубилась оцінка цього таланту: перевагу взяла матеріальна сторона, а духовна відійшла на задній

план. Усі з цим змирились. Численні бунти, вирішування справ урукопаш, суперечки, підступні дії розхитували дерево премудрості українського роду, підмивали його коріння. І "верхи", і "низи" почасти розв'язували і розв'язують важливі проблеми всупереч істинній сутності мудрості. А "мудрість – це сила слова і благородність думки, побудовані на Божій любові", – кажуть мудреці [9, с. 5].

Де немає любові та поваги до самого себе й до ближнього – не може бути мудрості. Ми знищуємо її, коли заздрісно реагуємо на тих, хто дає розумну пораду, хто мислить не так, як ми звикли мислити; коли хочемо дошкулити мудрій людині, примножуємо її випробування; категорично заперечуємо істинні, Божі думки і прагнемо виставити свої (не такі, але інші, свої); коли робимо вигляд, що мудрих людей не бачимо, що їх у нас немає, для них відсутні похвала, нагороди; коли прагнемо облити їх брудом, робимо просту, звичайну людину героєм в присутності таланту. Не дарма ж багато українських науковців залишали країну і в чужих краях ставали знаменитими. На розвиток науки не виділялися кошти, щоб перешкодити прогресу в суспільстві.

Протягом усього життя за мудрість людство знищували. Близько п'ятдесяти відомих мовознавців, які дбали за процвітання нації через живе українське слово, було позбавлено життя в часи Сталінських репресій. Війни забирали й забирають цвіт нації, її силу – тих, хто переповнений патріотизмом, милосердям, миротворчістю, – тих, хто несе мир. Нинішня війна – тому свідчення: в усі часи мудрість переслідувалася, тому, щоб зберегти цей неоціненний людський скарб, його треба було таємно охороняти.

Наукове слово за сімдесят років Радянської влади в Україні також утратило духовну основу. Такий був задум тих, хто не прагнув добра й миру. Науковий стиль спілкування став малозрозумілим для пересічного мовця: складна термінологія, зловживання запозиченою незрозумілою лексикою, надмірно складні синтаксичні конструкції. Мовні штампи заповнили науковий стиль, стали для нього визначальними. Щоб зрозуміти сказане, почасти звертаємось до термінологічних словників, а геніальність науки – в її простоті.

Складний науковий текст студентська та учнівська молодь зазубрює, вивчає напам'ять і швидко забуває, почасти не розуміючи, про що йдеться. У простих текстах легше виділити основне і другорядне, у дуже складних – усе основне й усе незрозуміле. Від того, що людина погано сприймає, слухач швидко втомлюється та відключається, переходить думати "про своє", стає байдужим до сказаного, втрачає інтерес до науки, почуває себе неповноцінним і втрачає силу волі, бажання опановувати знання. Авторитет має той, хто про склад-

не вміє висловлюватися доступно, коли слухач почуває себе повноправним, не відчуває дискомфорту від спілкування, бесіди, лекції тощо.

Затермінологізовані наукові виступи, публікації, монографії нерідко бувають складними та незрозумілими й для фахівців: наука – не для народу, а ніби проти нього. Молодь, здобуваючи освіту, переповнена великою кількістю інформацій, яка заповнює мозок, мислення, притуплює пам'ять. Ми повинні навчити молодих звертатися з проханням до Господа Бога, щоб він звільнив кору головного мозку їхнього тілесного тіла від зайвої інформації (термін "тілесне тіло" вживаємо як синонім до "організм"), навчитися це робити самим і передати знання іншим. Наука втратила лаконічність, простоту і доступність, тобто – основу знань (без основи – широта охоплення знань обмежена).

Людина на 75 % складається з води, а вода вбирає будь-яку інформацію, як губка: позитивну чи негативну. Якщо поле нашого спілкування має позитивний характер, клітини водного простору тіла людини оздоровлюються і, навпаки, у середовищі негативного спілкування – зазнають руйнації. Дослідження знаменитого японського філолога й цілителя Масару Емото доводять, що вода здатна вбирати, зберігати та передавати людські думки й емоції. Форма кристалів льоду, утворених під час замерзання води, не тільки залежить від її чистоти, але й зазнає змін залежно від того, які над нею промовляють слова, які линуть звуки музики, і навіть від того, думають люди про неї (добре чи погано) або не звертають ніякої уваги. Вода зі словесними посланнями "любов і вдячність", "спасибі", "мир", "мудрість" утворила красиві шестигранні кристали (для кожного слова іншої форми), у той час як вода під впливом слів із негативним змістом ("ти дурак") чи категоричним наказом ("роби це!") представляла лише спотворені обломки чогось [11, с. 19]. "Вода научила мене, – поділився зі своїм відкриттям дослідник, – розуміти тонкощі людської душі і той вплив, який можуть робити слова "любов і вдячність" на світ" [11, с. 20].

Мовленнєві звуки, утворені в голосових зв'язках, – це своєрідні хвилі, вібрації, які поширюються в тілесному тілі людини, а потім – у просторі (аудиторії, кімнаті, автобусі тощо). Наповнюючись змістом, вони виконують смислорозрізнавальну (змістову) функцію: мовець розуміє сказане, сприймає його на слух і вбирає у своє тілесне тіло. Позитивне наповнення мовленнєвих звуків (слів, речень, тексту) зцілює душу та тіло мовця і слухача (за умови, що слухач позитивно сприймає сказане й адекватно реагує на нього), а негативне наповнення слів, навпаки, пагубно впливає на тілесне тіло людини. Вібрують не лише слова, але й думки. Думки – внутрішній, потаємний,

прихований бік змісту, а слова – зовнішній. Важливо, щоб зміст думок і слів збігався. Якщо цей збіг відсутній – під час спілкування народжується лицемірство.

Лицемірність однієї людини в колективі (сім'ї, родині), об'єднуючись з лицемірством інших, утворює замкнене коло. Якщо хоч один колега (член сім'ї, родини) стане щирим – з часом стосунки між ними поліпшаться, мікроклімат зміниться. Не варто й зловживати люб'язностями під час спілкування, краще відповісти коротко: "Так, погоджуюсь", "Правильно", "Дякую за Вашу думку", "Дякую за Вашу мудрість", "Використаю у своїй практиці", "Старатимуся" тощо. Будь-яку ситуацію треба сприймати спокійно й розважливо, бо лицемірство зовні – це буря всередині нас, і реакція на лицемірство буває більшою, ніж саме лицемірство. Людина часом говорить, що готова допомогти, а в думці цього й близько в неї немає, не бажає допомогти ближньому.

Тому спосіб мислення визначає здоров'я нашого тілесного тіла: у здоровій тілі – здоровий дух (недарма ж говорять), бо коли людина оточує себе неприємними розмовами, коли включена в негатив, злобу, її мозок зазнає негативного накручування подій та ситуацій – стан здоров'я підривається. Ніщо не виникає з нічого: усьому є пояснення, причини наших хвороб, негараздів у житті – у нас самих. Вони, немочі та випробування, є нашими учителями, змушують задуматися над тим, що ми не так зробили, сказали, подумали, якою неправильною дією відкрили двері для проходження зла у своє тіло – і завдали йому біль та страждання.

У підсумках зазначимо, що успіх від спілкування залежить від мовця і слухача водночас. Якщо між ними є взаєморозуміння, правильне сприйняття й подача інформації, то ефект буде очевидним: це ми відштовхуємо свого співрозмовника від змісту висловлюваного, перекручуємо факти, спотворюючи зміст, руйнуємо структуру слова. Коли зміст не відповідає формі, це ми, люди, шкодимо собі й іншим, це від нас, наших мислеформ і словесного вираження гине людство, нація, росте бездуховна молодь, бо для молодих ми не сформували правильний образ мовця – людини, що мислить і говорить просто, лаконічно й мудро, уникаючи багатослів'я, пустих обіцянок, марнотратства, мовної показухи, зловживання складними термінами та запозиченою лексикою з малозрозумілою семантикою, уникаючи злоби, роздратування, категоричного протесту, ненависті, задрощів, гордині та бездуховності.

До цього часу в суспільстві ще не сформовано збірний образ мовця, що реалізував би в житті духовні основи спілкування. На нашу думку, такий мовець повинен: 1) мати бажання спілкуватися;

2) спілкуватися з любов'ю і повагою до співрозмовника; 3) уникати включення в негативну програму свою й інших; 4) позбутися авторитаризму, неправильного сприйняття сказаного; 5) не лицемірити і не маніпулювати; 6) вірити в силу слова й думки; 7) виконувати миротворчу роль.

Вислів "мати бажання спілкуватися" означає, що мовець внутрішньо відкриває двері своєму співбесідникові для сприйняття того, що він хоче висловити й почути у відповідь. Мати бажання спілкуватися – значить відчувати комунікативні потреби іншого своїм внутрішнім чуттям і відгукнутися на ці потреби серцем та душею.

"Спілкуватися з любов'ю і повагою до співрозмовника" слід розуміти так: не треба поспішати внутрішньо висловлювати заперечення тому, хто говорить, навчитися слухати та вислуховувати. Внутрішнє заперечення й упереджене ставлення до сказаного перекриває шлях до сприймання, звідси – перекручення фактів, непорозуміння між мовцями. Поважайте будь-яку думку, навіть негативну. Негативна інформація – це матеріал для духовного розвитку та самоутвердження. Задумайтеся, чому цей негатив стоїть на вашому шляху, який досвід він вам несе, над чим вам ще потрібно працювати, у якому напрямку розвинути. З'ясуйте, чому ця інформація вас дратує, що діється з людиною, яка є джерелом роздратування.

Щоб не включатися в негативну програму свою й інших, потрібно уникати неприємних і марних розмов, емоцій, не підживлювати їх, переключати співрозмовника на інше, але робити це стримано, уважно, терпеливо; приборкувати в собі злобу, ненависть, гнів, бо в агресивному стані людина випромінює "убивчу" енергію, яка може зашкодити тому, на кого агресія спрямована; не бажати смерті, хвороб, негараздів; не заздрити, бо заздрощі руйнують об'єкт вашого захоплення, не накручувати негативних подій і не акумулювати їх у собі, не нав'язувати однієї й тієї ж проблеми іншим.

"Позбутися авторитаризму, неправильного сприйняття сказаного" – це означає не проявляти влади над іншими через слово, яке має убивчу силу, нікого не принижувати, дозволити мовцю зробити свій вибір у житті, а не змушувати жити за чужими законами мовної гри.

"Не лицемірити і не маніпулювати" – значить бути в гармонії із собою, говорити не те, що змушують обставини, люди, силові структури, а мовити те, що підказує серце й душа.

"Вірити в силу слова й думки" – це вірити в його цілющі властивості, тому що без цієї віри жоден лікар у світі не зможе допомогти пацієнтові (сила цієї віри – 50–99 % зцілення, одужання людини). Силь-

на віра – сильний дух людини – сильне її тіло. Клітини наповнюються силою – значить оживають. Забери в людини віру – і вона перетвориться в роботу, механізм якого швидко зноситься й вийде з ладу.

Вислів "виконувати миротворчу роль" буквально означає "нести словом Божу благодать": словом не ранити, не приносити болю; не бажати нікому, навіть найзапеклішому ворогові, смерті, хвороб і всяких негараздів у житті; допомагати ближньому не на словах, а на ділі; проявляти милосердя (поділитися останнім); бути безкорисливим (не лише для себе робити добро, але й для інших, не шукаючи вигоди); не просити плати за добро – вона прийде від Господа Бога як дарунок долі для всієї родини; примножувати добро – думкою, словом і ділом.

Рекомендуємо самим спробувати створити образ, модель тако-го позитивного мовця, який був би взірцем для молодого покоління. Саме молодим творити нову Україну європейського рівня розвитку, формувати українську націю нового формату, яка обере миролюбну політику й примножуватиме людське милосердя на Землі.

Перспективи подальших досліджень убачаємо в докладному аналізі духовних основ виховання молоді, цілющої сили слова тощо.

Література

1. Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / пер. І. Огієнка. – К. : Українське Біблійне Товариство, 2002. – 1159 с.

2. Гумбольдт В. фон. О различии строения человеческих языков и его влияние на духовное развитие человечества / В. фон Гумбольдт // Гумбольдт В. фон. Избр. труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт. – М., 1984. – С. 46–53.

3. Даценко Л. Путін – це Гітлер і Сталін в десятому ступені... / Л. Даценко // Нова молодь Черкащини : тижневик. – Спецвипуск. – 2014. – 30 серпня. – С. 1.

4. Максимович М. А. Начатки русской филологии / М. А. Максимович // Максимович М. А. Собрание сочинений : в 3 т. / М. А. Максимович. – К., 1876–1880.

Т. 3. – С. 25–155.

5. Некрасов А. А. Живые мысли / А. Некрасов. – М. : Амрита – Русь, 2006. – 608 с.

6. Песталоцци И. Г. Лебединая песня / И. Г. Песталоцци // Песталоцци И. Г. Избранные педагогические сочинения : в 2 т. / И. Г. Песталоцци ; под. ред. В. А. Ротенберг, В. М. Кларина. – М. : Педагогика, 1981.

Т. 1. – 1981. – С. 208–400.

7. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. – Харьков : Мирный труд, 1913. – 196 с.
8. Сербский Н. Мысли о добре и зле / Н. Сербский. – Минск : Свято-Елисаветинский монастырь, 2004. – 256 с.
9. Фаріон І. Мова – краса і сила: Суспільно-креативна роль української мови в XI – середині XIX ст. – 2-ге вид. / І. Фаріон. – Львів : В-во Нац. ун-ту "Львівська політехніка", 2007. – 212 с.
10. Флоренский П. А. Строение слова / П. А. Флоренский – М. : Изд-во "Правда", 1990.
Т. 2 : У водоразделов мысли – М., 1990. – С. 232–252.
11. Эмото М. Послания воды: Тайные коды кристаллов льда / Масару Эмото ; пер. с англ. – М. : София, 2006. – 96 с.

Про функціонування мови державної та регіональних у демократизуючій Україні

У статті автор констатує, що спроби видати за першорядне питання про функціонування російської мови на Сході й Півдні України безпідставне, бо мовна ситуація у цих регіонах зумовлена соціально-економічними умовами. Вона втратить свою актуальність із зміною останньої. Поліпшити має науково розроблена програма мовного будівництва, зокрема визначення співвідношення у функціонуванні державної української та регіональних мов, зокрема російської, у школах і вишах регіонів України.

Ключові слова: державна мова, регіональна мовна ситуація, мовне будівництво.

В статье автор констатирует, что попытка выдвигать перво-степенный вопрос о функционировании русского языка на Востоке и Юге Украины безосновательна, ибо языковая ситуация и в этих регионах обусловлена социально-экономическими условиями. Она потеряет свою актуальность в процессе улучшения последней. Улучшить же ситуацию должна научно разработанная программа языкового строительства, в частности определение соотношения в функционировании государственного украинского и региональных языков, соответственно и русского, в школах и вузах Украины.

Ключевые слова: государственный язык, региональная языковая ситуация, языковое строительство.

The author claims that an attempt of putting in the foreground the questions of functioning of the Russian language in the South and South-West of Ukraine is groundless because the linguistic situation in the regions is predetermined by the social and the economic conditions. It will lose its topicality in the process of improving the latter. But, as a matter of fact, the situation could be improved by a scientifically worked out program of language building, in particular, defining the correlation between the functioning of the State Ukrainian and regional languages and, correspondingly, of the Russian language in secondary and higher schools of Ukraine.

Key words: State language, regional languages, linguistic situation, language building.

У цій невеликій розвідці, що постала на основі монографії автора про трансформацію вищої школи в Україні, розглядається

питання про функціонування державної й регіональних мов в Україні, власне проблематика мовної ситуації в Україні.

Почнемо статтю з того, що турботи політиків Донбасу про функціонування російської мови у цьому регіоні безпідставні з ряду причин і їх не можна абсолютизувати.

По-перше, у Донецькій, Луганській областях побутує не "велика" російська мова Пушкіна-Тургенєва, а український донецький комунікативний, дистильований варіант її, позбавлений живої народної основи. Аспект етнолінгвістичний у даному випадку не визначальний.

По-друге, функціонування тієї чи іншої мови визначається соціально, а не її особливостями. Скажімо, не наймилозвучніша італійська, а порівняно немилозвучна англійська нині стала першою міжнародною мовою. Діалектну основу (середньонаддніпрянський діалект) сучасної української літературної мови визначала не його внутрішньоструктурна характеристика, а позамовний чинник. Певні, що зміняться соціально-економічні умови у східному й південно-східному регіонах й відповідно зміниться мовна ситуація у них, зокрема відношення до української мови.

Коротенько зупинимось на причинах, що зумовили нинішню мовну ситуацію в Україні у цілому й окремо у кожному з двох регіонів.

Нинішня мовна ситуація у поки що бінарній регіональній Україні у минулому визначалася домінантизацією спершу колишньої українсько-польської, пізніше українсько-російської прямими й опосередкованою через польську українсько-німецькою взаємодіями.

Попередні українсько-іншомовні взаємодії, а тим більше давньо-українського періоду чи сучасні, наприклад, українсько-англійську через їх вторинність до уваги не беремо.

На нинішньому етапі мовна ситуація у суверенній Україні визначається знову ж таки в обох регіонах зовсім по-різному. Так, у західному у кожному з-під регіонів реальний вплив мов сусідніх держав: у Галичині і Волині – польської, у Буковині – румунської, у Закарпатті – угорської, у східному, зокрема Харківській, Луганській, Донецькій, на півдні, зокрема Одеської областях – російської мови.

Мабуть, можна було б згадати про прямий вплив греко-татарського й греко-еллінського говорів та опосередкований грецької літературної мови на півдні Донецької області. У західному регіоні відчувається у функціонуванні української колишній вплив німецької як державної Австро-угорської імперії, до складу якої входили українські Галичина, Закарпаття, Буковина. У кінці ХХ ст. у зв'язку із зростанням ролі Німеччини у Європі стала відчутною німецька, зумовлена регіональною германською глобалізацією.

У східному регіоні з періоду формування Російської імперії неухильно зростав вплив українсько-російської, а точніше російської глобалізації. Законодавчі акти Російської імперії, Радянського Союзу – тому найкраще підтвердження. Мовна глобалізація супроводжувалася і визначалася соціально-політичною, економічною, демографічною. Зважмо, що Схід і Південний Схід були інтегровані фактично у промисловий комплекс Росії.

Порушення усталених російсько-українських економічних зв'язків, а не вплив українсько-російської взаємодії визначають нині збурення громадян Сходу й Південного Сходу. Соціально-економічні зрушення в Україні, зумовлені прямунням її до Європи і світової співдружності, поступово, неухильно й щодалі очевидніше її послаблятимуть, а значить зміниться й мовна ситуація у регіоні.

Заперечувати парадигмальність у розвитку мови й мовознавства так же ненауково, як не визнавати перевагу католицьких та протестантських європейсько-північноамериканських сучасних демократій Європи та США над середньовічним православним християнським і його продовженням пролетарсько-комуністичним тоталітаризмом Росії. Слід, правда, визнати, що обидві соціальні парадигми прогресивніші за язичництво.

У зв'язку з відчутною американською світовою глобалізацією кінця ХХ і початку ХХІ ст. в освічених колах України, особливо молоді утверджується англійська мова. Це очевидніше у західному регіоні, що пояснюється заробітчанством у країнах Східної та Західної Європи, де англійська мова стала поширеною. Зрозуміло, що англійська мова у зв'язку із цією глобалізацією стає першою міжнародною мовою громадян нашої держави. Та маємо зауважити, що, на нинішньому етапі громадянам економічно слабкої України треба зважати, а її політикам треба враховувати при визначенні взаємозв'язків з політично відсталою, але економічно-потужною Росією все ще триваючу російську глобалізацію. У такому разі маємо визначити відповідно до соціальних потреб, ураховуючи регіональний чинник, диференційовану систему вивчення російської мови у школах та вишах України.

Після такого екскурсу запропонуємо деякі пропозиції, щодо її викладання у школах та вишах. Попередній і поки що нинішній етапи функціонування російської мови в обох (а особливо східному) регіонах зумовлені уже фактично історично проміжною й регіональною російською глобалізацією, яка все ще у пострадянських республіках-державках протиставляється світовій північноамерикансько-європейській демократичній. До речі, маємо визнати, що українські науковці, скажімо, навіть лінгвісти, будучи випускниками факультету іноземних

мов, у своїх здебільшого атестаційних дослідницьких роботах оперують в основному розвідками й книгами російських або російськими перекладами іноземних авторів. Загальнотеоретичний, а особливо прикладний характер і світового мовознавства визначається лінгвістами США та Європи, але не Російської Федерації, бо структуралізм, функціоналізм, генеративна і когнітивна лінгвістики – парадигми запозичені. Скажімо, лише після уже посталі традиції проведення європейських когнітивних конференцій настала черга за російськими.

Весь цей попередній соціолого-психологічний екскурс, здається, переконує навіть тих, хто підтримував передвиборчий галас на захист нібито обмеженої щодо функціонування в Україні російської мови, не просто у безпідставності, але й тенденційній заангажованості нинішніх антиукраїнських політиків.

Не станемо втягуватися у спекулятивну дискусію про доцільність надання державності в усіх регіонах України статусу другої, а фактично єдиної російській мові, зокрема аналізувати численні проекти й закони про функціонування мов у даній державі, а запропонуємо своє бачення цього явища з позиції психо- й соціолінгвістики. Почнемо з нами пропагованої основоположної тези.

У вишах України мова викладання має визначитися їх статутом: таким чином відповідно у національному – функціонує українська держава, а в регіональному – може бути мова, визначена офіційною у певному регіоні. Зрозуміло, національний виш фінансується з державного бюджету, регіональний функціонує на кошти регіону, муніципальний (міський) утримується коштом муніципалітету (міста). Зрозуміло, дипломи, видані регіональними навчальними закладами, мають бути уніфіковані в статусі, в іншому регіоні вони нострифікуються.

Міжрегіональні, а найперше головні (провідні) послугуються, зрозуміло, державною українською. Їх статус визначає державне фінансування. І лише вузько регіональні, у яких готуються фахівці одного регіону, послугуються регіональною офіційною мовою. Безперечно, вони утримуються регіоном. Повторимось, що обмежений функціонально й територіально диплом в іншому регіоні потребує відповідної нострифікації.

Виші, що готують працівників соціально необхідних професій (педагогічні, соціальні працівники, домашні лікарі і т. д.) визначаються щодо свого статусу й фінансування, а значить і щодо мови навчання колективом працівників. Але загальнодержавний статус функціонування випускників цих вишів робить логічним їх державне фінансування і державну українську мову навчання у них.

У зв'язку з вищесказаним визначаються щодо державної української чи офіційної регіональної школи України. Зрозуміло, як у всіх вишах України, так і всіх школах визначається як державна українська мова, бо інакше постане проблема несприйняття одним одним в державі представників різних регіонів й не формуватиметься спільне світобачення громадянина України.

Визначаються відповідно і принципи державного фінансування шкіл з регіональною мовою навчання. Адже не може бути узаконена абсолютизація на Півдні й Південному Сході шкіл з російською, а в інших регіонах – з іншими регіональними мовами. У кожному окремому регіоні на основі співвідношення бажаючих навчатися державною українською чи регіональною мовами визначається певне співвідношення шкіл з учнями, що навчаються державною та регіональною мовами. Зрозуміло, за державний кошт не можуть системно готуватися в Україні численні абітурієнти для російських, польських, угорських, румунських, грецьких вишів. Разом з тим припускаємо, що в Україні можуть функціонувати школи й виші коштом іноземних держав, але за міжнародними нормами з урахуванням законодавства України. Зрозуміло, вивчення української мови у них обов'язкове.

Усілякі інші принципи сприймаються як такі, що спрямовані на порушення територіальної цілісності України. Це все ще, на жаль, спекулятивно використовується хіба що антинаціональними партіями та блоками у передвиборчій боротьбі, чому приходить кінець.

Навчання іноземних студентів має здійснюватися державною українською мовою, бо іноземні студенти перебувають під юрисдикцією держави в цілому, а не окремих регіонів. І це тим більше, що без регіональної нострифікації регіональними вишами виданими в одних регіонах дипломами неможливим стане їх переведення студентів-іноземців з одного регіону в інший навіть в Україні.

Література

1. Закон про вищу освіту України. – К., 2014.
2. Зеленько А. С. Про лінгвістичну парадигму та функціональну лінгвістику в україністиці / А. С. Зеленько // Проблеми семасіології в аспекті еволюції лінгвістичних парадигм : монографія : у 2 ч. – Луганськ : Вид-во ДЗ "ЛНУ ім. Т. Шевченка", 2013. – С. 148–153.
Ч. 1. – 2013. – С. 148–153.
3. Кочерга М. П. Загальне мовознавство : підручник / М. П. Кочерга. – К. : Видавничий цент "Академія", 2003. – 464 с.

Погляди мовознавців на проблему вивчення лексичної синонімії у сучасній лінгвістиці

У статті розглядається вивчення лексичної синонімії в сучасному мовознавстві. Виокремлюються підходи мовознавців до проблеми вивчення синонімів у сучасній лінгвістиці.

Ключові слова: синонім, лексична синонімія, визначення, вітчизняне мовознавство, слова, словосполучення.

В статье рассматривается изучение синонимии в современном языкознании. Выделяются подходы языковедов до проблемы изучения синонимов в современной лингвистике.

Ключевые слова: синоним, лексическая синонимия, определение, отечественное языкознание, слова, словосочетания.

The article deals with the study of lexical synonym in modern linguistics. The approaches of linguists to study problem of synonyms in modern linguistics are selected.

Key words: synonym, lexical synonym, definition, Ukrainian linguistics, words, phrase.

Українська мова, як і всі слов'янські мови, відзначається великою кількістю синонімів – найвиразніших лексико-семантичних категорій, оскільки вони мають необмежені стилістичні можливості і є тематично різноманітними.

Необхідно зазначити, що проблема синонімії та її стилістична роль у мовленні досліджується уже дуже давно. Ще давньогрецькі вчені дійшли висновку, що в "подібних словах" виражається багатство мови. Проте до кінця XVII ст. синоніми розглядалися як паралельні слова, що використовуються для прикраси стилю. У 1718 році французьким ученим Жираром у праці "Правильність французької мови, або різниця значень слів, що можуть бути синонімами" було здійснено першу спробу ґрунтовного вивчення синонімів.

Синонімікою дуже давно зацікавились і в нашій країні. Уже в 1627 році у Києві вийшла перша українська праця Памви Беринди під назвою "Лексикон славеноросский и имен толкование". У другій половині XVII ст. в Україні був укладений словник під назвою "Синоніма славеноросская", у якому до українських слів додаються відповідники – синоніми з давньоруської та старослов'янської мов.

З другої половини XVIII початку XIX ст. значний інтерес до синонімів виникає й у російському мовознавстві (праці М. В. Ломоносова, Д. І. Фонвізіна, П. Ф. Калайдовича та ін.). У 1840 р. під редакцією А. І. Галича виходить "Словарь русских синонимов, или сословов, составленный редакцией нравственных сочинений", у якому синоніми визначаються як "слова, сходны между собой в общей идее, но различные по своим особенным значениям". Це визначання в 1856 році розвиває далі відомий мовознавець І. І. Давидов, який синонімами вважає такі слова, які "будучи подібні між собою, як брати, в загальному понятті, відрізняються одне від одного якою-небудь особливістю" [10, с. 67]. А Ф. А. Брокгауз та І. А. Єфрон в "Энциклопедическом словаре" 1900 року визначають синоніми як "слова близького, суміжного, майже однакового значення".

У вітчизняному мовознавстві активне вивчення лексичної синонімії припадає на 60–80-ті роки XX ст. У цей час учені дискутують, які слова слід вважати синонімами та як їх класифікувати. На думку деяких мовознавців, синоніми використовуються з потрійною метою: 1) "для вираження емоційних відтінків, які вносяться мовцем чи тим, хто пише у своє задоволення, 2) для привернення уваги слухача або читача до того чи іншого боку поняття, яке виражається, 3) для надання висловленню певного стилістичного відтінку" [10, с. 67–68].

У сучасному мовознавстві намітилося два основні шляхи вивчення лексичної синонімії: 1) у процесі вивчення мови деяких українських письменників з точки зору етимології синонімів та їх функціонування (А. Т. Бевзенко, В. С. Ващенко, В. С. Ільїн, А. П. Коваль, М. П. Кочерган, Ф. О. Нікітіна, Є. Д. Чак) та 2) висвітлення у своїх працях теорії та практики лексичної синонімії в її синхронії та діахронії (Л. А. Булаховський, Л. А. Лисиченко, В. М. Русанівський, Л. С. Паламарчук, О. О. Тараненко).

Незважаючи на те, що проблемою синонімії займалося багато вчених та існування великої кількості мовознавчої літератури, присвяченої проблемі синонімів і синонімії, цілковитої єдності поглядів на природу цього явища у мовознавчій науці досі не існує, немає ще і єдиного усталеного визначення синонімів. Деякі науковці вважають, що синонімії взагалі не існує – це винайдене лінгвістами поняття. Л. Блумфілд, наприклад, у своїй праці "Язык" пише: "Якщо якісь форми фонетично відмінні, ми вважаємо, що їх значення також різні... Коротше кажучи, ми вважаємо, що справжніх синонімів в дійсності не існує" [2, с. 148–149]. До нього приєднується і В. Звегинцев: "Синонімії, як вона традиційно витлумачується, у мові взагалі немає. Це одна із фікцій, що рудиментарно існує в науці про мову" [5, с. 137–138].

Деякі науковці у своїх дослідженнях пропонують цілий ряд визначень синонімів та роблять кілька спроб систематизувати ці визначення. Зокрема, Л. А. Лисиченко у статті "Типи синонімів за значенням" виділяє два основних напрями трактування визначення синонімів:

1) "визначення, в основі яких лежить значення слова" [6, с. 67]. Такі визначення пропонують і Л. А. Булаховський, Є. В. Коротевич, О. С. Ахманова, які вважають, що синонімами є слова близькі за значенням та різні за звуковим складом;

2) "визначення, в основі яких лежить явище дійсності або поняття, що називається словом [Там же]. Такі визначення синонімів наводять й інші мовознавці (Ю. Д. Апресян, А. П. Євгенєва, Є. М. Галкіна-Федорчук, О. М. Будагов, М. М. Шанський), які вважають, що синоніми – це слова, що позначають одне явище дійсності або поняття, але мають відмінності у відтінках значення, стилістичній приналежності та емоційному забарвленні.

Такої думки дотримується й М. А. Жовтобрюх і дає таке визначення: "Синоніми – це такі слова, які відрізняються одне від одного звуковим складом, але означають назву одного поняття з різними відтінками в його значенні або з різним стилістичним забарвленням" [4, с. 27].

До його думки приєднується й Г. А. Уфімцева й говорить про поняття відтінку так: "У системі наявний семантичний залишок у вигляді розрізнявальної ознаки або спільного семантичного множинника..." [9, с. 97].

О. І. Нечитайло у своїй праці "Синоніми в лексикографії", визначення синонімів, які існують, зводить до таких основних груп:

1. "Синоніми – це слова близькі (або подібні) за значенням, що відрізняються відтінками значення або експресивними та стилістичними особливостями". Таке розуміння синонімів панувало в лінгвістиці у першій половині XIX ст. Цієї думки дотримуються науковці О. Р. Будагов, О. М. Гвоздєв, О. С. Ахманова, Ю. С. Степанов, О. Б. Шапіро, Д. М. Шмельов, С. Скорупка та ін. О. Б. Шапіро, наприклад, дає таке визначення синонімів: "Синонімами є різні за своїм звуковим складом слова, які визначають одні й ті ж поняття, у вираженні яких вносяться додаткові значення" [12, с. 75].

2. "Синоніми – слова тільки тотожні за значенням" [8, с. 12], вони мають "ідентичні лексичні значення; розрізнятися вони можуть тільки стилістично, емоційним забарвленням та ступенем вживання" [Там же]. Питання про тотожність синонімів за значенням розглядається у дослідженнях науковців неоднозначно. Більшість лінгвістів, які досліджували лексику української мови (Л. А. Булахов-

ський, І. К. Білодід, П. Й. Городецький, В. С. Ващенко та ін.), слова, тотожні за значенням відносять до синонімів. Інші науковці вважають, що до складу синонімів не слід включати слова, що є взаємозамінними, оскільки це не дає можливості дослідити найскладніші питання синоніміки й значно обмежує синоніми термінами-дублетами й фонетико-морфологічними варіантами слів. Проте саме такого погляду дотримуються такі мовознавці, як: Л. О. Саркісова, А. Д. Григор'єва, В. М. Григорян, Е. М. Береговська, П. С. Александров, С. Г. Бережан. На думку С. Г. Бережан, наприклад, синонімами є слова, "які збігаються семантично і розрізняються лише стилістичними особливостями або особливостями використання" [1, с. 87].

У першій половині ХХ ст. О. Г. Винокур у праці "Проблема культури речі" взагалі заперечує наявність у мові тотожних синонімів. Він пише: "Так звана синонімічність засобів мови, якщо мати справу не з лінгвістичною абстракцією, а з живою реальною мовою, з тією мовою, яка фактично існує в історії, є просто-напросто фікцією. Синонім є синонімом, але до того часу, поки він знаходиться в словнику. Але в контексті живого мовлення не можна знайти ні одного становища, в якому було б все одно, як сказати: *конь* чи *лошадь*, *ребенок* чи *дитя*, *дорога* чи *путь* і т.д.". Погляди Г. О. Винокура на синонімію у вітчизняному мовознавстві підтримки не знайшли.

3. "Синоніми – слова, як близькі, так і тотожні за значенням, що відрізняються відтінками або експресивними та стилістичними особливостями". Таке трактування синонімів набуло визнання в середині ХІХ ст. і підтримується більшістю українських лінгвістів. Серед учених, які трактують синоніми саме так А. П. Грищенко, М. Я. Плющ, Л. І. Мацько, П. С. Дудик, О. Д. Пономарів, А. П. Євгенєва та ін.

На думку О. Д. Пономаріва, "Синоніми – слова, близькі або тотожні за значенням, які по-різному називають те саме поняття" [11, с. 51].

П. С. Дудик вважає, що синонімами є "слова (зрідка сполучення слів), які тотожні або близькі за своєю семантикою, проте відрізняються матеріально, тобто звуковим складом" [3, с. 166].

О. І. Нечитайло зазначає, що найбільш переконливою є думка Євгенєвої, "яка зазначає, що відповідно до традиційного розуміння синоніми розглядаються як слова, що виражають одне поняття, підкреслюючи, виділяючи його різні сторони, різні його ознаки. При цьому синоніми відрізняються відтінками значення, експресивними та стилістичними особливостями, вживаністю та сполучуваністю" [8, с. 12].

На нашу думку, остання група визначень є найбільш відповідною стосовно поняття, яке досліджується. До того ж таке розуміння

явища синонімії дає змогу ґрунтовніше дослідити лексичні синоніми, ніж аналізовані вище трактування.

Отже, як бачимо, єдиного погляду на проблему вивчення синонімії у сучасній лінгвістиці досі немає, як і немає єдиного усталеного трактування синонімів.

Література

1. Бережан С. Г. Семантическая эквивалентность лексических единиц / С. Г. Бережан. – Кишинев, 1973. – 372 с.
2. Блумфилд Л. Язык / Л. Блумфилд. – М., 1968. – 607 с.
3. Дудик П. С. Стилiстика української мови / П. С. Дудик. – К., 2005. – 368 с.
4. Жовтобрюх М. А. Курс сучасної української літературної мови / М. А. Жовтобрюх, Б. М. Кулик. – К., 1973. "Наукова думка" – С. 27.
5. Звегинцев В. Замечания о лексической синонимии / В. Звегинцев // Вопросы теории и истории языка : сб. в честь проф. Б. А. Ларина. – Л., 1963. – С.137–138.
6. Лисиченко Л. А. Лексикологія сучасної української літературної мови. Семантична структура слова / Л. А. Лисиченко. – Х., 1976. – 109 с.
7. Лисиченко Л. А. Типи синонімів за значенням / Л. А. Лисиченко // Українська мова та література в школі / Л. А. Лисиченко. – 1973. – № 11. – С. 40–47.
8. Нечитайло О. І. Синоніми в лексикографії / О. І. Нечитайло. – К., 1967. – 130 с.
9. Общее языкознание. Внутренняя структура языка. – М., 1972. – 265 с.
10. Сучасна українська літературна мова : Лексика і фразеологія / за заг. ред. М. А. Жовтобрюха. – С. 67–68.
11. Сучасна українська літературна мова / за ред. О. Д. Пономаріва. – К., 1997. – 399 с.
12. Шапиро А. Б. Некоторые вопросы теории синонимов (на материале русского языка) / А. Б. Шапиро // Доклады и обобщения Института языкознания АН СССР. – М., 1955. – Т. 8. – С. 69–87.

**Дослідницькі підходи до визначення
та аналізу лінгвістичного явища "концепт"
(на матеріалі німецької мови)**

У статті розглянуто проблему визначення такого поняття когнітивної лінгвістики як "концепт" (на матеріалі німецької мови). Проаналізовано основні підходи до аналізу та вивчення даного лінгвістичного явища. Встановлено, що "концепт" постає як стає ментальне утворення, яке збережено у свідомості людини, яким можна оперувати залежно від комунікативної ситуації.

Ключові слова: когнітивна лінгвістика, концепт, вербалізація.

В статье рассмотрена проблема определения такого понятия когнитивной лингвистики как "концепт" (на материале немецкого языка). Проанализированы основные подходы к изучению данного лингвистического явления. Установлено, что "концепт" предстает как устойчивое ментальное образование, которое сохранено в сознании человека, и которым можно оперировать в зависимости от коммуникативной ситуации.

Ключевые слова: когнитивная лингвистика, концепт, вербализация.

The article considers the problem of the defining such notion of cognitive linguistics like a "concept" (in German language). It is analyzed the main approaches to the study of this linguistic phenomenon. It is established that a "concept" is presented as a stable mental formation, which is stored in the human mind and can be operated depending on the communicative situation.

Key words: cognitive linguistics, concept, verbalization.

У руслі когнітивної парадигми наукового знання увагу дослідницьких інтересів привертає когнітивна функція мови, розгляд якої пов'язаний з виявленням різних способів структурування знань, їхнього збереження й передачі засобами мови. У цьому зв'язку категоризація як спосіб пізнавальної діяльності людини й формування знань припускає, з одного боку, володіння структурами знань і їхніх характеристик, а з іншого, процес віднесення різних об'єктів до тієї або іншої категорії, що одержує репрезентацію в мові.

Одним з центральних понять когнітивної лінгвістики є концепт. Перш за все, для того, щоб визначити як розуміють поняття концепт в німецькій мові звернемося до лексикографічних джерел.

"Metzler Lexikon" наводить наступне визначення терміну "Konzept": "In der kognitiven Linguistik, insbesondere der Semantik, mentale Informationseinheit im Langzeitgedächtnis, in der bzw. über die Menschen ihr Wissen über die Welt abspeichern, organisieren und kategorisieren, und damit ein elementarer Baustein der Kognition", тобто поняття у когнітивній лінгвістиці, особливо семантиці, ментальна інформаційна одиниця у довготривалій пам'яті, у якій чи через яку люди зберігають свої знання про світ, організовують їх та категоризують; елементарний елемент когніції. Реальний світ переведено у ментальному представленні у концепти, при цьому відбувається абстрагування від конкретних властивостей об'єктів; ці концепти відображають світ від "приблизно" до "дуже добре". Так концепт HUND спрощено виглядає так: Tier, hat einen Schwanz, bellt, kann (тварина, має хвіст, гавкає, може вкусити) [1].

Якщо звернутися до лексикону "Meyers Großes Konversations-Lexikon", то можна знайти наступне визначення "Konzept": "(lat. conceptum, Kladde), Entwurf eines Schriftstückes im Gegensatz zur Reinschrift; auch Niederschrift eines zu haltenden Vortrags, einer Predigt etc., die ein vorsichtiger Redner zu seiner Sicherung vor sich liegen hat" [2]. Тобто даний термін походить від латинського і за основу має поняття "Kladde – der erste flüchtige Entwurf einer Schrift" (перший чорновий варіант або нарис рукопису). При цьому наведено наступні приклади вживання даного терміна в словосполученнях: jemand aus dem K. bringen, ihm das K. verrücken, soviel wie die Ordnung seiner Gedanken stören, seinen Plan verwirren; aus dem K. kommen, irre werden, stocken, де дана лексема виступає у переносному значенні.

Посилаючись на словник "Agricola", можна виділити такі словосполучення з лексемою "Konzept":

1) etw" im Konzept ausarbeiten, schreiben; etw. ins Konzept (ins unreine) schreiben [einen Vortrag aus dem Konzept ablesen];

2) (übertr.) jmdm das [ganze] Konzept (umg.; seine Pläne) verderben (зруйнувати чийсь плани); jmdn aus dem Konzept (umg.; aus der Fassung) bringen; [leicht] aus dem Konzept geraten, kommen (umg.; sich [leicht] verwirren lassen) ([легко] заплутатись, спантеличитись) [3].

У фразеологічному словникові В. І. Гаврися зазначається, що вираз j-n aus dem Konzept bringen уживався в переносному значенні ще в XVII столітті. Походження його таке: якщо хтось виступав з промовою, використовуючи конспект або вивчивши його напам'ять, а присутні переривали його реплікою чи запитанням, то це заважало промовцеві і він втрачав хід думок. Звідси й переносне значення виразу: збити з пантелику; викликати збентеження; вивести з рівноваги

кого-небудь. Аналогічно відбувався процес переосмислення виразів aus dem Konzept kommen, j-m das Konzept verderben та ін. [4, с. 397].

У словникові "Wahrig" визначається "Konzept" як:

1. erste Niederschrift, erste Fassung, Plan, Entwurf (перший (попередній) запис, виклад; перше (-ий) формулювання, варіант; план; начерк, ескіз, проект). Der Aufsatz ist im Entwurf fertig (твір у чорновому варіанті готовий);

2. Vorhaben, Plan (намір, плани, план) das passt mir nicht in mein Konzept (це не входить у мої плани);

3. aus dem Konzept (fig.; umg.) in Verwirrung; jemanden aus dem Konzept bringen – вивести когось з рівноваги; aus dem Konzept kommen – зняковіти, збентежитись [5].

Duden надає наступні синонімічні лексеми до поняття концепт:

1. Entwurf, Exposé, Rohentwurf, Rohfassung, Rohschrift, Schema, Skizze; (schweizerisch) Sudel; (landschaftlich) Kladde;

2. Kurs, Plan, Programm, Vorgehensweise; (umgangssprachlich) Fahrplan [6].

Отже, на основі зазначених словникових тлумачень лексема "Konzept" має такі основні значення: проект, план, ескіз; чорновий варіант; задум, ідея; плани (які можна зруйнувати, у які можна не вписуватися, які можна порушити тощо); у переносному значенні "збити з пантелику", перервати хід думок тощо. Крім зазначеного, поняття лексеми "Konzept" трактується за посередництвом лексем Absicht, Entwurf, Skript, Umfang, Vorhaben, vorläufige Aufzeichnung.

Порівнявши наведені визначення, робимо висновок, що поняття "Konzept" у німецькій мові має загальноживані значення та термінологічне. Суттєва відмінність полягає у тому, що у загальноживаному значенні лексеми "Konzept" вміщена футуральна перспектива (задум, план, проект, щось зробити чи заподіяти, здійснювати щось у задуманий спосіб, діяти за визначеним сценарієм тощо). Термінологічне значення в лінгвістичних лексиконах знаходимо наступне: "Загальне змістово-референційне уявлення, яке у свідомості/пам'яті людини пов'язано зі словом, мовним виразом; ментальна інформаційна одиниця збереження знань. Також поняття (auch Begriff)" [7, с. 164]. Тобто "Konzept" (на основі наведених визначень) постає як стале ментальне утворення, яке збережено у свідомості / пам'яті людини, яким можна оперувати, яке можна активізувати (викликати з пам'яті) залежно від комунікативної ситуації, наведені визначення наукового поняття "Konzept" "закріплюють" за концептом статус ментальної одиниці, яка відображає суттєві ознаки об'єктів та зберігає їх у свідомості людини. У цих визначеннях відсутня вказівка на взаємозв'язок концептів, адже

вони не зберігаються незалежно один від одного, а утворюють концептосистеми чи концептополя з різним видом залежностей у межах системи чи поля.

Це виводить нас на поняття структури концептосистеми, концептополя чи самого концепту, оскільки змістове наповнення концепту містить взаємозв'язок різних концептуальних ознак, які можуть набувати статус мікроконцептів у структурі макроконцепту.

Серед способів представлення структури концептів звертаємо увагу на поширені у німецькомовних дослідженнях поняття "схема", "план". М. Шварц зазначає, що репрезентовані у довготривалій пам'яті концепти являють собою основні одиниці когнітивних структур та зберігаються у комплексних ментальних схемах. Це означає, що концепти зберігаються у пам'яті не ізольовано, а у взаємозв'язку з іншими концептами, та когерентно відображають аспекти різних сфер діяльності [8].

На цьому положенні, зазначає далі М. Шварц, базується теорія схеми (Schema-Theorie). Поняття "схема" (німецьке слово Schema перекладається як схема, шаблон, трафарет) було введено Бартлетом у 1932 році у його психологічній теорії пам'яті та означало структуровані сфери знань у довготривалій пам'яті. Пізніше це поняття було підхоплено дослідниками штучного інтелекту та психологами-когнітивістами. В загальних рисах теорію схеми (Schema-Theorie) М. Шварц пояснює так: люди зберігають у довготривалій пам'яті ментальні репрезентації різних сфер діяльності. Схеми є комплексними структурами знань, які репрезентують досвід людини, здобутий нею протягом життя [8].

Схеми є передумовою (Voraussetzung) та у той же час результатом усіх процесів обробки інформації; як комплексні організаційні одиниці вони є основою для всіх концептуальних процесів та зображуються у формі мереж (Netzwerken), де концептуальні одиниці як змінні чи слоти виявляють загальні стереотипні характеристики (Defaults). Змінні у процесі розуміння (Verstehensprozesses) заповнюються конкретними значеннями (Werten, Fillers). Наприклад, GEBEN-Schema містить три концептуальні змінні (Konzeptvariablen): X (той, хто дає), Y (той, кому дають) та Z (те, що дають). Залежно від ситуації змінні конкретизуються: Martin gibt Birgit das Buch [1, с. 87–88].

Під час обробки інформації активізується схема, за допомогою якої інтерпретується стан справ (Sachverhalt). Так обличчя розпізнається навіть тоді, коли помітне лише око або обличчя наполовину прикрите. Комплексні схеми репрезентують стандартні ситуації чи дії та мають ієрархічну будову. Схеми дій (Handlungsschemata), наприклад, містять сцени, які у свою чергу складаються з низки подій.

Останні розкладаються на концептуальні примітиви. Події передбачають ролі та реквізити. Інформація кодується адекватно (консістентно – konsistent) обраній схемі. Наприклад, висловлювання *Ich suchte wie wild nach der Fahrkarte, als der Schaffner ins Abteil trat* активізує схему "поїздка потягом" (BAHNFAHRT-Schema). На основі таких схем знань інферуються усі види відсутньої інформації, внаслідок чого неповні послідовності тексту (Textsequenzen) розуміються без будь-яких труднощів [8, с. 89–90].

У сучасній лінгвістичній науці виокремлюються два основні дослідницькі підходи до аналізу концептів: лінгвокогнітивний та лінгвокультурологічний. Дослідники, які репрезентують лінгвокогнітивний підхід, зокрема О. С. Кубрякова, В. М. Телія, О. О. Селіванова та ін., вважають, що у концептах втілюються не лише поняття, але й знання людини про світ, певні асоціації, які викликає те чи інше слово, а також її особистісні переживання. Концепт, що народжується як образ у свідомості окремої людини, згодом абстрагується до різних уявлень і понять, узагальнюється і зберігається в культурній пам'яті етносу чи народу.

Лінгвокультурологічний підхід (В. Гумбольдт, Ю. С. Степанов, С. Г. Воркачев та ін.) вибудовується на визнанні культурного концепту як базової одиниці культури, її концентрату. Інакше кажучи, ці підходи розрізняються векторами стосовно індивіда: лінгвокогнітивний концепт – це напрям від індивідуальної свідомості до культури, а лінгвокультурологічний концепт – це напрям від культури до індивідуальної свідомості.

Відсутність стійкого лексичного позначення (імені) концепту не означає відсутності самого концепту. Концепт, будучи одиницею концептосфери (а не мови), може мати однослівне позначення, а може й не мати його. Лексична об'єктивація стосовно того або іншого концепту – річ зовсім не обов'язкова. Наявність або відсутність концепту ніяк не пов'язане з наявністю або відсутністю в мові номінуючих його одиниць, тому що концепти виникають як результат відбиття дійсності свідомістю й тому залежать від дійсності, а не від мови [10, с. 49].

На думку З. Д. Попової та І. А. Стерніна, відсутність у мові стабільного мовного позначення концепту може бути обумовлено рядом причин: концепт може бути індивідуальним або належати невеликій групі людей (тоді вони будуть мати тільки особисті або групові назви, але не загальні); крім того, концепт може не бути комунікативно-релевантним, тобто не мати потреби в силу тих або інших причин в обговоренні, хоча при цьому він може залишатися структурною одиницею мислення [10, с. 40].

У тому випадку, коли концепт все-таки одержує стійке мовне позначення, ті мовні засоби, які для цього використовувалися, можна позначити як засоби вербалізації, мовної репрезентації, мовного представлення, мовної об'єктивації концепту [10, с. 38].

Концепт можуть репрезентувати різні мовні засоби. З. Д. Попова й І. А. Стернін виділяють наступні засоби вербалізації концептів:

1) лексемами й фразеологізмами зі складу лексико-фразеологічної системи мови;

2) прямими номінаціями (лексемами в прямому значенні);

3) непрямыми, образними номінаціями (лексемами в переносних значеннях), вільними словосполученнями, структурними й позиційними схемами речень;

4) фразеологічними одиницями;

5) синтаксичними структурами;

6) текстами й сукупностями текстів (за необхідності експлікації або обговорення змісту складних, абстрактних або індивідуально-авторських концептів);

7) синонімічними засобами мови, у тому числі евфемізмами, одиницями різних частин мови, пов'язаними з основними лексичними засобами вербалізації концепту (однокорінні слова);

8) пареміями (прислів'ями, приказками);

9) існуючими афоризмами, що розкривають різні сторони концепту;

10) суб'єктивними дефініціями;

11) публіцистичними й художніми текстами;

12) асоціатами на той або інший словесний стимул [10, с. 191].

Дуже важливу роль відіграє семіотична реалізація концептів. Техніка об'єктивації концепту пов'язана зі створенням умов його правильного мовленнєвого тлумачення. Вона є способом експліцитної реалізації концепту конкретно мовною одиницею, яка має з ним номінативний зв'язок поза контекстом. Вона є способом вербального портретування концепту, який черпає свої ресурси в системі та структурі мови (парадигматика). Для дослідника це означає необхідність показати весь комплекс засобів упаковки позамовної інформації, співвіднесеної з концептуальним референтом, позначеним іменем. Вербальна об'єктивація концептуального референту є фактично вибором адекватного імені концепту. Переважна більшість концептів номінуються лексичним шляхом, менша – синтаксичним і фразеологічним.

Лексична об'єктивація концепту є найбільш продуктивним прийомом його реалізації, а точніше – присвоєння йому (прототипного)

імені, зазвичай субстантивного: добро, щастя, радість, влада, рай тощо. Синкретичне ословлення концепту часто підкреслюється через схильність останнього до своєї об'єктивації через рядопокладені одиниці: не можна зрозуміти укр. щастя без кохання, мир без війни, а нім. Ordnung без Unordnung [11, с. 107–108].

На відміну від лексичної синтаксична об'єктивація є одним із аналітичних (дискретних) прийомів вербальної репрезентації певного ментального конструктора через словосполучення (не через речення). А. П. Загнітко наголошує, що одне слово є найпростішим способом вираження концепту, а словосполучення – більш складним у силу того, що воно є розгорнутою номінацією складного об'єкта. Попри те, що синтаксична реалізація є менш продуктивною порівняно з лексичною, проте вона вельми придатна для вираження окремих ідей, що в силу різних причин виявилися не забезпеченими однослівними номінантами і продовжують апелювати до аналітично оформлених одиниць. Наприклад, укр. Софія Київська, Дід Мороз; рос. Тоска-печаль, новый русский; нім. Arbeiter-und-Bauerstaat, Gutter Ton; англ. Boody Mary, Cold War і ін. Ці та інші приклади демонструють чи не найкраще ту істину, що мовні засоби необхідні не для існування, а для повідомлення концепту [11, с. 108–109].

Ще одним прийомом аналітичного втілення концептів є фразеологічна об'єктивація. Така об'єктивація має дві площини: мовну і мовленнєву. Через фразеологічну репрезентацію простежується культурна значущість концепту. Фразеологічні номінації розширюють та доповнюють концептуальний зміст. Основою вербалізації фразеологічних концептів є фразеологічне значення, що складається з системи семем як одиниць плану змісту і сем як семантичних множителів. Дослідження стійких словосполучень на основі семного аналізу дозволяє показати семантичні процеси, що ведуть до формування фразеологічного значення.

Варто зазначити, що не всі з трьох описаних шляхів об'єктивації концептів є однаковою мірою продуктивними. Найбільш розповсюджений серед них – лексичний, який є узуальним прийомом виведення концептів на поверхню. Проте всі три прийоми мають одну спільну рису: вони є основою регулярної реалізації концепту знаком, що підтримує його у стабільному стані, роблячи загальновідомим. Крім того, важливу роль у репрезентації концепту відіграє й дискурсивна профілізація. Вона здійснюється за рахунок синонімічного, метафоричного, алюзивного і паремійного прийомів [11, с. 109–110].

Отже, можна зробити висновок, що підходи до вивчення концепту базуються на когнітивній і культурній наповненості. Лінгвоког-

нітивний і лінгвокультурологічний підходи до розуміння концепту є взаємодоповнюючими: лінгвокогнітивний концепт репрезентує напрям від індивідуальної свідомості до культури, а лінгвокультурологічний концепт передбачає напрям від культури до індивідуальної свідомості. Концепт має ознаки абстрактності, комплексної будови (це зумовлює його форму), культурної та емоційної наповненості (що характеризує зміст концепту), може визначати межі значення і чітко їх окреслювати, розвиватися.

Література

1. Metzler. Lexikon Sprache / Lexikon Sprache Metzler. [Hrsg. Helmut Glück]. – Stuttgart ; Weimar : Verlag J. B. Metzler. – 2005. – S. 352.
2. Meyers Großes. Konversations-Lexikon [Електронний ресурс] / Großes Meyers. – Режим доступу: <http://de.academic.ru/contents.nsf/meyers>. – Назва з екрана.
3. Agricola E. Wörter und Wendungen / E. Agricola. – Mannheim ; Leipzig ; Wien ; Zürich : Dudenverlag, 1992. – 818 s.
4. Німецько-український фразеологічний словник : у 2 т. / уклад. В. І. Гаврись, О. П. Пророченко. – К. : Рад. школа, 1981. Т. 1. – 1981. – С. 397.
5. Wahrig G. Der kleine Wahrig Wörterbuch der deutschen Sprache / G. Wahrig. – München : Mosaik, 1982. – 943 s.
6. Duden-online [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.duden.de/>. – Назва з екрана.
7. Linguistische Grundbegriffe: Wörterbuch / [Hrsg. Ulrich Winfried]. – Berlin; Stuttgart : Gebrüder Bornträger Verlagsbuchhandlung, 2002. – S. 164.
8. Schwarz M. Einführung in die kognitive Linguistik / Monika Schwarz. – Tübingen : Francke, 1992. – S. 89–90.
9. Карасик В. І. Концепт як категорія лінгвокультурології / В. І. Карасик // Звістки Волгоградського державного педагогічного університету. – Серія "Філологічні науки". – 2002. – № 1. – С. 14–23.
10. Попова З. Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж : Джерела, 2001. – 192 С.
11. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / А. М. Приходько. – Запоріжжя : Прем'єр, 2008. – 332 с.

Специфіка функціонування часових форм дієслова в художньому мовленні Євгена Гуцала

У статті розглядаються транспозиційні вияви часових форм дієслова, що є одним із визначальних стилістико-граматичних чинників у мовотворчості письменника.

Ключові слова: категорія часу дієслова, транспозиція, темпоральність.

В статье рассматриваются транспозиционные процессы в системе временных форм глагола, выступающие одним из определяющих стилистико-грамматических факторов в художественной речи писателя.

Ключевые слова: категория времени глагола, транспозиция, темпоральность.

The article deals with transpositional expressions of the verb tense forms, which is one of the main stylistic and grammatical factors in linguistic creativity of the writer.

Key words: the verb category, transposition, temporality.

Час нерозривно пов'язаний із рухом, процесом, розгортанням, розвитком, становленням. Категорія дієслівного часу – одна з центральних власне-дієслівних граматичних категорій, семантичний зміст якої визначається як відношення реальної дії або реального процесу чи стану до моменту мовлення [2, с. 250] – у сучасній українській мові характеризується трирівневою системою реалізації: теперішній, минулий (і давноминулий), майбутній. "Час – граматична категорія дієслова, що виявляє себе в особових утвореннях – переважно дійсного способу, – відносячи дію або стан до моменту мовлення (теперішній час), вказуючи на те, що вона відбувалася до моменту мовлення (минулий і давноминулий часи), чи на те, що її здійснення почнеться після моменту мовлення (майбутній час)" [1, с. 219], наприклад: **Летить і летить, сіється, стелиться, припадає, падає** – оце біле тремтіння снігу, оцей незрозумілий спокій [5, т. 1, 1996, с.147] – теперішній; ...поїзд мій **прибув** на станцію опівночі, **почмихав, кашлянув** парою, й **посунули** в темряву напівосвітлені вагони... [5, т. 1, 1996, с.112] – минулий; **Та знову народиться** небо на дні колодязя, **знову засяє, знову пробудить** найхімерніші ілюзії... [5, т. 1, 1996, с. 287] – майбутній.

Усі часові форми, крім свого основного (категорійного, абсолютного) значення, можуть набувати переносного (відносного). Суть такої транспозиції полягає в тому, що у відповідних контекстах часові форми втрачають свої первинні категорійні функції і вживаються у вторинних значеннях. Морфологічні показники часу є визначальними для основного (інваріантного) значення, вони не репрезентують усіх потенційних можливостей форми слова, тому переносне вживання часових форм реалізується і виявляється як мінімум у складі синтаксичної конструкції.

Транспозицію вважають одним із засобів актуалізації граматичної форми [3, с. 169], акцентуючи на тому, що вона відрізняється особливою експресивністю. Транспозиційні граматичні форми увиразнюють мову художніх творів, сприймаються як емоційно марковані варіанти у зіставленні з немаркованими еквівалентами.

Функціональна транспозиція часових дієслівних форм як стилістично-зображальний прийом активно використовується у художніх текстах Євгена Гуцала.

Теперішній час, який виступає центром категорії часу, абсолютне значення якого виражає відношення дії або стану до моменту мовлення, виявився найбільш підвладним семантичним модифікаціям, зміщенням. Так, теперішній час часто використовується для відображення подій, що відбулися в минулому, наприклад: *Тягнеш ті дрова, тягнеш, а вони такі важкі, що аж заплачеш було* [4, т. 1, 1987, с. 63]; *По вощаних руках, бувало, лазять оси чи мухи, та Чолій зовсім не чує їх, сидить погордний* [4, т. 2, 1987, с. 30] – дієслова вжиті у формі теперішнього часу, а контекст відносить дію до плану минулого. Співвіднесеність подій із минулим підкреслюють обставинні слова, семантика яких пов'язана з минулим (*вчора, в дитинстві, колись, якось-таки, торік*): *Якось-таки збирається і йде до контори* [4, т. 1, 1987, с. 77]. Підсилюється значення минулої дії також вставними словами *було* (не дуже далека ретроспектива) або *бувало* (дальша ретроспектива) [11, с. 722], які, поєднуючись із формами теперішнього часу, створюють у повідомленні модальний план розповіді-спогаду про звичні повторювані події, процеси, явища. Це часове значення відоме у науковій літературі під назвою *теперішнього історичного*, різновидом якого є теперішній живописний [10, с. 245]. Часто вживання таких дієслівних форм виявляється тільки в широкому контексті, де наявна опозиція плану комунікації і плану інформації [2, с. 255]; крім того, у викладі уже яскраво вимальовується план минулого: *І говорив співучим та тоненьким, майже жіночим голосом: – Прокидаюся, а місяць через вікно прямисінько на мене дивиться* [4, т. 1, 1987, с. 257].

Теперішній історичний час створює так званий ефект присутності, актуалізуючи й унаочнюючи події минулого, такі форми суттєво пожвавлюють розповідь, увиразнюють її. Євген Гуцало дуже активно використовує теперішній історичний час у своїх творах для більш виразного й експресивного змалювання подій минулого: *Бувало, станеш і, ледь дихаючи, стоїш і наслухаєш, як живе ніч, як живе темрява* [5, т. 1, 1996, с. 26]; *А потім все припиняється. Негайно, зразу ж* [5, т. 1, 1996, с. 24].

Значно рідше форми теперішнього часу вживаються для позначення майбутніх подій, хоча перенесення з теперішнього в майбутнє логічно пояснюється: те, про що думається в теперішньому, цілком природно може переміститися на територію майбутнього [2]. Потреба у використанні теперішньо-майбутнього часу виникає тоді, коли хтось повідомляє про свої наміри, про дію, яка обов'язково відбудеться в близькому майбутньому: *Спасибі, дідуню, за все, їду. З усіма зустрілась, узяла матеріал, тепер маю квапитись до сусіднього колгоспу, там теж справи...* [4, т. 2, 1996, с. 289]; *– Ходили, ще підемо. То як? – Збираюся вже, їду* [4, т. 1, 1987, с. 79]. Теперішній час, ужитий із таким значенням, визначають як "близьке майбутнє", і зазначають, що здебільшого така форма трапляється в розмовному мовленні [9, с. 159]: *– Вже їду, – знову повторював хлопець і знову відчував дотик Надійчиних губів, – дівчина немов оддавала йому все своє тепло, всю ніжність* [5, т. 1, 1996, с. 209]. Марія Леонова таке вживання форм теперішнього часу, що виражають упевненість у здійсненні майбутньої дії, називає "теперішнім наміру, готовності" [7, с. 187]. Важливу роль у таких випадках відіграють часові детермінанти, які супроводжують форми теперішнього часу з подібною семантикою. В їх ролі звичайно виступають прислівники або прислівникові сполучення, які прив'язують дію до майбутнього, тобто безпосередньо визначають час дії (**скоро, завтра, незабаром**). Таким чином, безпосереднє, "генетичне" значення форми теперішнього часу нейтралізується: *Мовляв, скоро їде до Києва, подаватиме документи до університету, то хотів зайти перед від'їздом* [5, т. 1, 1996, с. 209]; *Я скоро однаково виїжджаю* [5, т. 1, 1996, с. 42]. Про виконання дії у майбутньому, крім обставинних лексем, свідчать також однорідні форми майбутнього часу (**скоро їде, подаватиме**). Найчастіше із значенням близького майбутнього функціонують дієслова руху, переміщення у просторі на зразок **їти, їхати, вирушати, виїжджати** тощо.

Дієслова теперішнього часу, вжиті в такому значенні, вносять елемент безпосередньої участі в дії слухача, оповідач ніби переносить його в майбутнє, самостійно моделюючи гіпотетичну ситуацію [1, с. 98].

Майбутній час – форма граматичної категорії часу дієслова, прямим значенням якої є віднесення дії або стану до часу, який настає після моменту мовлення [1, с. 224]. Форми майбутнього доконаного часу переважно виражають дії, що відбуваються після моменту мовлення. Однак, як свідчить наш фактичний матеріал, майбутній час виявляє здатність транспонуватися у сфери значень минулого і теперішнього. Так, майбутній час (доконаного виду) зрідка може передавати й такі дії, які відбуваються в момент мовлення, тобто набувати значення теперішнього часу: *Коли звіддалеки долине до твого слуху пісня, дівоча, приглушена й стихшена, коли в тій пісні ти почувеш голос серця, то з якою увагою прислухатимешся до того, як у голосі живе почуття, живе ніжність, бажання...* [5, т. 1, 1996, с. 226]; *Коли до неї додому придуть – зарадить, коли попросять у сусіднє село – теж прийде* [5, т. 1, 1987, с. 51]. Переносне значення форм майбутнього часу увиразнюється тоді, коли у реченні вони вживаються паралельно із формами теперішнього: *...повітря тремтить од ситого вдоволення, від спокою... і де-не-де забіліє поворозка бабиного літа, як щось несправжнє...* [5, т.1, 1996, с. 126]; *Баба, буває, ще не зоріє, постукає у вікно* [5, т. 1, 1987, с. 65].

Значно частіше майбутній час транспонується у сферу минулого: *Якось взимку прокинешся вранці і побачиш, як зацвітуть інеем дерева, обернуться на великі квіти і застигнуть в незрушній світанковій тиші* [5, т. 2, 1996, с. 455]; *Раніше завжди озиралась, пройде трохи – й оглядеться, а очі її при цьому спалахнуть, побільшають...* [5, т. 1, 1996, с. 187]. У таких випадках гіпотетична майбутня дія стає реальною минулою, тобто такою, що вже відбулася. Віднесеність дії до минулого впливає із загального значення контексту, посилюється прислівниками *якось взимку, навесні, раніше* тощо: *Тільки навесні візьмуться порати свій город, то неодмінно трохи обійстя вкопають* [5, т. 1, 1987, с. 45].

Майбутній розповіді, спогаду або майбутній повторюваної минулої дії, дозволяє узагальнити події минулого, розкрити в них типові деталі, часто кілька однотипних, нанизаних одна на одну: *Спідниця – довга, ... а що вже рясна – коли холодно, то сяде на траву, ноги обтушкує, ось уже й не мерзне* [5, т. 1, 1987, с. 30]; *А то намалює на піску коня, сяде на нього ... та й тільки закурило* [5, т. 1, 1996, с.109].

Майбутній раптовості у ролі минулого, що часто функціонує у поєднанні з препозитивною часткою *як*, передає короткочасну інтенсивну дію з визначеною кратністю: *Як підбіжить, як схопить мене... Насилу відбився... Ну й перелякався ж... – зізнався Гаврило* [5, т. 2, 1996, с. 317]; *А шпачки сидять по двоє на гіллі, обзиваються*

спроквола, а то зненацька якийсь із них як заспіває радісно, нестримно, гарно і вмовкне, й знову шпаки перемовляються спокійно... [5, т. 1, 1996, с. 230]. Такі випадки вживання форм майбутнього часу на позначення минулих дій, як правило, супроводжуються експресивно-емоційними оцінками, акцентом на раптовості, інтенсивності або повторюваності тих чи інших процесів, подій тощо.

Дієслова майбутнього часу доконаного виду, поєднуючись із частками **було**, **бувало**, позначають дії, регулярно повторювані в минулому, "надають повідомленням про минулі події виразної розповідної модальності" [2, с. 256].

Трапляється також майбутній позачасовий, або майбутній результативний. Як відомо, така форма найактивніше функціонує в прислів'ях та приказках, афоризмах, сентенціях, у висловлюваннях з узагальненим змістом, які досить часто використовує у своїх творах Євген Гуцало: *Наше від нашого не втече...* [4, т. 2, 1987, с. 153]; *Й серед гарної отари знайдеться погана вівця* [4, т. 1, 1987, с. 498].

Значення минулого часу окреслене найбільш чітко, тому що його форми виражають дію плану минулого, тобто уже відомого, знаного. Через те форми минулого часу не відзначаються активністю щодо вживання у переносному значенні, вони мають "найобмеженіший транспозиційний потенціал" [2, с. 256]. У творах Євгена Гуцала фіксуємо поодинокі випадки вживання минулого часу із значенням майбутнього результату: *А зараз побігла я в сільраду, потім у контору, повернусь увечері...* [5, т. 1, 1996, с. 305]; *...А хіба мені завжди бути рибакон? Десь проштрафлюся – й заgrimіло за мною* [4, т. 1, 1987, с. 286]. Найвиразнішими є випадки вживання минулого із значенням близького майбутнього – такі дієслова позначають гіпотетичну дію, яка ще не відбулася, але обов'язково відбудеться найближчим часом, тобто підкреслюється впевненість у здійсненні дії чи наміру: – *Ждіть, дідуню, ввечері, а я тим часом гайнула до своїх героїв!* [5, т. 1, 1996, с. 307]. Інна Піддубська доводить, що транспозиція минулого в площину майбутнього обмежується низкою факторів – лінгвістичними (ознака "доконаність", лексична семантика дієслів, вербальний, інтонаційний контекст), паралінгвістичними (ситуативний контекст) [8, с. 41]. Основою метафоричного переносу в цьому типі транспозиції виступає те, що з формами минулого доконаного, вжитими у вторинній функції, поєднуються займенники 1-ї особи. Очевидно, таке обмеження на вживання категорії особи пов'язане з характером цієї транспозиції, яка передбачає залежність відповідної майбутньої дії безпосередньо від волі мовця [6, с. 80].

Отже, транспозиція з більшою чи меншою продуктивністю охоплює усі часові форми дієслова у межах парадигми і реалізується у

контексті як результат переносу значення однієї граматичної форми в іншу. Під час цього процесу відбувається накладання граматичної семантики транспонованої часової форми на семантику контексту. Часові форми виявляють різну здатність до переносного вживання: найчастіше транспонуються форми теперішнього часу як у минулий, так і в майбутній, децю обмеженішою є транспозиція інших часових форм (майбутнього і минулого).

У результаті переносного вживання граматичних форм дієслова виникають контекстні морфологічні синоніми з яскравим емоційно-стилістичним забарвленням. Транспозиція часових форм залежить від ситуації, контексту; додатковими "темпоральними маркерами" часто слугують лексичні показники.

Таким чином, транспозиція часових форм є одним із продуктивних і виразних стилістичних засобів художнього мовлення Євгена Гуцала.

Література

1. Безпояско О. К. Граматика української мови: морфологія / О. К. Безпояско, К. Г. Городенська, В. М. Русанівський. – К. : Либідь, 1993.
2. Вихованець Іван. Теоретична морфологія української мови / Іван Вихованець, Катерина Городенська. – К. : Пульсари, 2004.
3. Власенко Л. Емоційно-експресивні засоби переносного вживання граматичних форм дієслова / Л. Власенко // Лінгвістика. – Вип.10. – Херсон, 2009. – С. 168–172.
4. Гуцало Є. Вибрані твори : у двох томах / Є. Гуцало. – К. : Рад. письменник, 1987.
Т. 1 : Повісті. – 1987. – 576 с.;
Т. 2 : Оповідання, повість. – 1987. – 528 с.
5. Гуцало Євген. Твори : в п'яти томах / Є. Гуцало. – К. : Дніпро, 1996.
Т. 1 : Оповідання, новели. – 1996. – 456 с.
6. Ермоленко С. С. Образные средства морфологии / С. С. Ермоленко. – К. : Наукова думка, 1987. – 113 с.
7. Леонова М. В. Сучасна українська літературна мова: морфологія / М. В. Леонова. – К. : Вища школа, 1983.
8. Піддубська Інна. Функціональна периферія дієслівних форм минулого часу / Інна Піддубська // Актуальні проблеми морфології. – Донецьк, 2009. – С. 38–43.
9. Пономарів О. Д. Стилістика сучасної української мови : підручник. – 3-тє вид. / О. Д. Пономарів. – Тернопіль : Богдан, 2000.
10. Русанівський В. М. Структура українського дієслова / В. М. Русанівський. – К. : Наукова думка, 1971.
11. Українська енциклопедія. – К. : Вид-во "Укр. енциклопедія", 2000.

Подвійна актуалізація і розгорнута фразеологічна метафора в химерній прозі Володимира Дрозда

У статті розглянуті механізми подвійної актуалізації та розгорнутої метафори як видів семантичної і структурно-семантичної модифікацій фразеологізмів, на прикладах із художнього мовлення Володимира Дрозда проаналізований прагматичний потенціал цих способів актуалізації фразеологізмів у зв'язку зі стильовою домінантою химерної прози.

Ключові слова: фразеологізм, модифікація, подвійна актуалізація, розгорнута метафора, стильова домінанта, химерна проза.

В статье рассмотрены механизмы двойной актуализации и развернутой метафоры как видов семантических и структурно-семантических модификаций фразеологизмов, на примерах из художественной речи Владимира Дрозда проанализирован прагматический потенциал этих способов актуализации фразеологизмов в связи со стилевой доминантой химерной прозы.

Ключевые слова: фразеологизм, модификация, двойная актуализация, развернутая метафора, стилевая доминанта, химерная проза.

The article deals with the different ways of double actualization and expanded metaphor as types of semantic and structural semantic modification of idioms. The pragmatic potential of these ways of idioms actualization is analyzed and illustrated in this article with the examples of Volodymyr Drozd's artistic speech in the light of fanciful prose – theatricality, exaggeration of fanciful conditional situations, irony, pranks, burlesque actualization, folklorism. It is cleared up that double actualization emphasizes the semantic duality of homonymous idioms and free word-combinations and it may be both complete, partial and complicated. The expanded metaphor is for the development of new metaphorical images genetically connected with an idiom. Such methods of idioms actualization in V. Drozd's artistic speech provide with alogical language play, multiplane perception of verbal signs, form the world conditional chimerical picture, model the text sense frame which correlates with fanciful prose style predominant idea.

Key words: idiom, modification, double actualization, expanded metaphor, style predominant idea, fanciful prose.

Комплекс детермінантних чинників формування специфіки ідіолекту письменника включає стильову норму, зокрема ознаки стильової

течії, що значною мірою зумовлюють своєрідний спосіб художнього бачення й забезпечують гомогенність естетичного відтворення дійсності. Цю тезу показово демонструє ідіостиль Володимира Дрозда – яскравого представника української химерної прози 70-х рр. XX ст. Креативність митця руйнувала регламентовані рамки соцреалізму, розхитуючи усталені принципи традиційного зображення дійсності театралізацією, гіперболізуванням умовно-химерних ситуацій, актуалізацією іронії, жарту, бурлеску, про що сам письменник зауважував: "Коли світ розчаровував мене, я конструював світ заново..." [3, с. 5]. На думку О. Ковальчука, естетичні структури мовомислення В. Дрозда є результатом пізнання явищ дійсності, "які не піддаються художньому інтерпретуванню виробленими вже засобами" [5, с. 124].

Для творчого почерку цього письменника, як і для химерної прози в цілому, характерні експерименти зі словом, мовна гра в різних її проявах: буквалізація метафор, мовна надлишковість, паронимазія, автокоментарі, які часто створюють смислову двоплановість, змішування стилів, орнаментация та стилізація з елементами пародійності, актуалізація фразеологізмів та їх модифікація. Оказіональні стійкі звороти, детерміновані особистим світосприйняттям автора, характеризуються структурною новизною і свіжою семантичною конотацією, сформованою на ґрунті метафоричного моделювання.

Модифіковані структури В. Дрозда попри показовість досі не були об'єктом спеціального дослідження, хоч теоретичні аспекти семантичних і структурно-семантичних змін фразеологічних одиниць (далі – ФО) ґрунтовно розглянуті в працях Л. Авксент'єва, М. Алефіренка, А. Анікіної, О. Бабкіна, Л. Безрукової, В. Білоноженко, І. Гнатюк, А. Куніна, Ю. Прадіда, Л. Скрипник, Л. Ройзензона, Г. Удовиченка, В. Ужченка, М. Шанського та ін. Зазвичай учені пов'язують із фразеологізмом комплекс таких категорійних обов'язкових ознак, як семантична цілісність, відтворюваність, стійкість, нарізнооформленість, еквівалентність слову, неперекладність, метафоричність [7, с. 7–9; 10, с. 23–26; 11, с. 712]. При цьому постійність компонентного складу й структури звороту дослідники не вважають абсолютною, оскільки поряд з історичною та локальною змінністю фразеологізму притаманна також гнучкість індивідуально-авторського вживання, зумовлена художньою, стильовою та ідіолектною нормами. Подібні okazіональні перетворення узуального компонентного складу ФО, які ведуть до зрушень у їх семантичній структурі, традиційно називають модифікаціями [1, с. 69].

У художньому мовленні химерної прози В. Дрозда продуктивно представлені всі види як семантичних, так і структурно-семантичних

видозмін ФО, однак нам видається, що найбільший інтерес у зв'язку зі стильовою домінантою химерності становлять подвійна актуалізація і розгорнута фразеологічна метафора, здатні спрямовувати текстотвірний вектор, на психокогнітивному рівні інтегрувати реальний та ірреальний світи.

Мета нашої статті – на матеріалі химерної прози Володимира Дрозда проаналізувати механізми й прагматичну роль подвійної актуалізації та розгорнутої метафори як різновидів семантичних і структурно-семантичних змін фразеологізмів, диференціювавши ці два процеси.

Продуктивним прийомом семантичних модифікацій ФО є подвійна актуалізація, тобто реалізація лексичних значень усіх чи окремих компонентів фразеологізму поряд із використанням його традиційного значення [1, с. 87]. Дослідники слушно вказують, що можливість одночасного сприйняття в стійкому виразі буквального й переносного значень закладена в самій природі фразеологізмів, оскільки через потенціал внутрішньої форми для них показова семантична двоплановість [1, с. 87; 6, с. 13]. Існування в мові омонімічних стійких і вільних сполучень слів [7, с. 10; 9, с. 34; 10, с. 18] створює потенційні умови для мовної гри – зведення в одному комунікативному відрізу первинної і вторинної одиниць. Наприклад, узуальна ФО *розбити (побити) глек (глека, горщик, горщика, макітру)* 'розірвати, порушити дружні стосунки; посваритися; розірвати шлюбні зв'язки; розлучитися' [12, т. 2, с. 743] генетично пов'язана із синтаксично вільним словосполученням. Ця внутрішня форма сприймається адресатом мовлення паралельно з фразеологічним значенням, створюючи подвійний семантичний план і, відповідно, стилістичний ефект гумору, неочікуваності, стирання меж між дійсністю й фантастикою: ... *втрутилися дядько Денис та баба Одарка і незабарі горшки родини Солом'яників були побиті на дрібне череп'я* [3, с. 37]. Спостерігаємо етимологізацію прямого значення вільного словосполучення. Актуалізації семантики прототипу сприяє контекстуальне оточення, а також експлікація і розрив структури ФО. Подібне поєднання, що нагадує собою зіткнення, має діалектичний характер, адже, на думку І. Гнатюк, цей процес існує завдяки взаємодії протилежностей: дві одиниці, що перебувають у відношеннях міжрівневої омонімії, зіставляються й протиставляються, при цьому "ФО руйнується і стає вільним словосполученням, а співзвучний з нею ідіоматичний вираз фразеологізується" [1, с. 88].

У науковій літературі описані різні способи подвійної актуалізації ФО: повна й часткова, одночасна, різночасна, ускладнена актуалізація,

контекстуальна дефразеологізація тощо [Гам само, с. 87–106]. Усі вони заявлені в химерній прозі В. Дрозда з різним ступенем продуктивності, але щораз функціонально-прагматичне навантаження дисемічних зворотів корелює зі стильовою домінантою химерності.

Так, повна подвійна актуалізація пов'язана з обігруванням семантики всього фразеологізму в спеціально створеному автором контексті, скажімо: *Кістка з риби у горлі застряє, тоді на всю рибу чмиром дивишся, а ще недавно слиньки теплі* [3, с. 302] (пор.: [аж] слина [в роті] (з рота, по губах, на язик)] *котиться (тече, набігає)* 'кому-небудь хочеться з'їсти, випити щось або хто-небудь передчуває насолоду від чогось смачного, апетитного' [12, с. 825]). Одночасну актуалізацію прямого й переносного значення вислову під час сприйняття інформації, чому сприяє прозора внутрішня форма, простежуємо і в таких реченнях: *Помітивши на дорожнім піску нетерпеливу тінь людини, докірливо косив оком, мовляв, ви ж мене знаєте, це я так, піджартовую, і спішно переходив на чвал* [2, с. 75]; *Шептало спинився, нашорощив вуха і сторожко скосив очі* [2, с. 79]. Дії та стани, пов'язані з поведінкою коня, сприймаються в цих контекстах із буквральним і фразеологізованим значенням ('поглядати', 'прислухатися', 'подивитися вбік'). У реченні *Перші роки упряжного життя він побоювався, аби люди не розгадали, що він тільки прикидається покірним, і рвав голоблі з останніх сил* [2, с. 75] (пор.: *рвати жили, рвати пуп* 'дуже важко, над силу працювати' [12, с. 733]) заміна компонента семантично віддаленим елементом, зумовлена комунікативною ситуацією, наочніше окреслює образ і дає можливість для подвійної актуалізації: читач сприймає інформацію в буквальному та фразеологічному значенні. Такий спосіб уведення зворотів у художнє мовлення вважаємо мовним маркером стилю химерної прози В. Дрозда.

Більш виразно стильова домінанта фантастичності, химерності реалізується у випадку неодноразової подвійної актуалізації, коли подальший контекст уточнює, у якому саме значенні слід розуміти попередній вислів. Раптове зміщення плану значень із конотативного в денотативний не виправдовує очікувань реципієнта й формує гумористичний ефект, як-от: *Камінь упав з мого серця і покотився двором, там його зловив дядько Денис та став точити об камінь купило, що за останні дні притупилось* [3, с. 69]. Семантична модифікація підсилена структурно-семантичними змінами – лексичною синекдохічною і синонімічною субституцією та розширенням структури, за якого акцентується процес (пор.: *камін з душі (з грудей) спав (скотився, звалився)* 'кому-небудь стало легко, спокійно, хтось заспокоївся' [12, с. 363]). Ці прийоми ніби руйнують цілісність звороту

й змушують читачів сприймати його в прямому значенні. Компоненти фразеологізму *купило притупило 'немає грошей'* [12, с. 405] також функціонують із буквальним значенням і тільки натякають на існування цілісного виразу.

Відзначаємо уцільнення химерних словесно-художніх образів в ідіостилі В. Дрозда за рахунок ускладнення подвійної актуалізації та продуктивності інших стилетвірних прийомів формування експресивності тексту. Комбінація семантичного й структурно-семантичного способів модифікації ФО представлена низкою прикладів, як-от: *Тут де взялися мурахи, холодні, мов крижинки, і поповзли мені від п'ят до тім'я, але я вчасно згадав, що не маю права на страх...* [3, с. 72]. Загальнономовна ФО [аж] *мурашки побігли (пробігли, забігали, пролізли, поповзли, пішли, сипнули) по спині (по тілу, по шкурі, поза спиною, поза плечима, спиною)* 'хтось тремтить, здригається від хвилювання, радості, впливу, чого-небудь на органи чуття і т. ін.' [12, с. 512] піддана повній подвійній актуалізації, лексичній субституції та поширенню структури відокремленими означеннями та обставинними компонентами. Повну буквалізацію ФО, як бачимо, уможливорює наявність у мові вільного словосполучення – прототипу ФО. І в цьому випадку механізм подвійної актуалізації базується на зіставленні фразеологічного значення з мотивувальною ситуацією і переключенні планів. Неочікуваний ефект від семантичного переключення оживлює образну внутрішню форму стійкої одиниці.

Сприйняття оказіональної ФО *провезти на вороних* також пов'язане з подвійною актуалізацією: *Що лестоці з людьми роблять! Георгій Васильович з таким "ліхтарем" провіз би мене на вороних... Учись, Механік* [2, с. 324]. Одночасне розуміння буквального смислу й фразеологічного значення (від *проїхатися на вороних* 'бути забалотованим на виборах' [12, с. 706]) сприяє актуалізації підтекстової інформації, створенню гумористичного колориту. В авторському варіанті наявна й лексична субституція, в основу якої покладено конверсивні відношення між словами *везти – їхати*. Лексеми характеризуються логіко-семантичною спільністю й протиставляються за значенням на основі причиново-наслідкових та умовних зв'язків. Статус компонентів однаковий, але відношення між ними несиметричні, виникають унаслідок взаємодії елементів ситуації.

Зворотий механізм повної актуалізації виявляється в перетворенні вільного словосполучення на фразеологізм. Фіксуємо випадки, коли сполучення слів випадково накладається на схожий фразеологізм, автор навряд чи обіграє зворот, але читач проводить асоціацію з відомою усталеною структурою, унаслідок чого виникає

хибна аналогія, що уможливорює контекстуальну зміну значення виразу, напр.: *Привиділось, поки їхав: я – гість із космосу, велетень, опустився на землю, одна нога на лівому березі Дніпра, друга – на правому, голова під хмарами, нитка ріки внизу, і міст через ріку – як сірник, автобуси і машини на мосту – як тля, а люди – дрібні мурахи: біжать, метушаться* [3, с. 321]. Зв'язок із ФО *одна нога тут, а друга там* 'уживається для виразу наказу, прохання або обіцянки дуже швидко сходити, збігати і таке ін. куди-небудь' [12, с. 553] формальний, адже в тексті передається значення 'дуже великий'.

Очевидно, що у фрагменті *Я вхопив себе за вуха, підняв у небо і смикнув завісу, яка відділяла день від ночі. Тої ж миті завіса впала, і густа та в'язка, мов пакульська грязюка, темінь хлюпнула на землю* [3, с. 70] змодельована автором комунікативна ситуація спочатку налаштовує адресата на сприймання синтаксично вільного ладу слів, але згодом з'являється алюзія на омонімічні фразеологізми, семантика яких також актуалізована в контексті.

Інакше здійснюється подвійна актуалізація в тих стійких зворотах, які не мають генетичного прототипу серед вільних словосполучень. І. Гнатюк зауважує, що сума лексичних значень компонентів таких фразеологізмів не знаходить опори у фактах реальної дійсності [1, с. 89–90]. Часткову подвійну актуалізацію фіксуємо, наприклад, у такому випадку: *Підбори дівчачих черевикив весело вицокували по місячній стежці, і мені здавалось, що я на сьомому небі, а не на першому, земному* [3, с. 65]. У фразеологізмі *на сьомому (десятому, п'ятому) небі* 'дуже задоволений, радісний, безмежно щасливий' [12, с. 539] неможлива реалізація семантичної двоплановості всіх складників, обігрується тільки атрибутивний компонент.

За подібних модифікацій можливе двопланове сприйняття як окремих компонентів ФО, так і виразу в цілому, тоді в заданих автором умовах семантизації зазнають усі компоненти фразеологізму, який не має і не може мати тотожного синтаксично вільного відповідника. Подвійна актуалізація при цьому все ж буде частковою, а не повною: *Я взявся обіруч за край неба і прихилив небо до її ніг, взутих у чорні лаковані тупельки* [3, с. 62] (пор.: *радий (рад) [би] небо (неба, сонце) прихилити* для кого, кому 'хто-небудь готовий зробити для когось більше, ніж це можливо' [8, т. 8, с. 80]). ФО *прихилити небо* має лише один план значення – фразеологічний, буквально розуміння принципово неможливе. Однак В. Дрозд попри порушення предметно-логічної дистрибуції штучно створює контекст, у якому фразеологічне словосполучення реалізується як вільне. Такі

умовності, безсумнівно, репрезентують художнє бачення світу й необхідні як текстотвірний чинник.

Як і повна, часткова подвійна актуалізація може ускладнюватися, комбінуючись із різними прийомами структурно-семантичної трансформації, скажімо, з поширенням компонентного складу фразеологізму: *Позаяк хазяйство Солом'яників розвіяв вітер невдач, а задарма їсти тітчин хліб мені не хотілося, я старатливо бив у саду березовим оцупком байдики, виляски прудко розбігалися довкола, а мені тільки того й треба було – хай тітка, яка після okazji з кабаном хворіла, чує, що я не гуляю* [3, с. 38] (пор.: *байдики (байди) бити* 'бути без діла, весело проводити час; розважатися; нічого не робити, марнувати час; ледарювати' [12, с. 23–24]). Ефект від руйнування узувальної структури в заданому контекстуальному оточенні – моделювання "кількох світів у координатах одного буття" [5, с. 103].

Дещо інакше актуалізовано фразеологізм *серце як (ледве, мало, трохи) не вискочить [з грудей]* 'хто-небудь раптом відчув сильне хвилювання або переляк і т. ін.' [12, с. 797], котрий у спеціально змодельованому автором контексті теж сприймається у двох площинах – конкретно й абстраговано: *Від самої думки про неї **серце випурхувало з грудей** і, мов пурпуровий дитячий м'ячик, **стрибало попереду, кількома сходинками вище*** [3, с. 106]. Про те, що це часткова подвійна актуалізація, свідчить контекстуальне підхоплення дієслова із семантикою руху (*випурхнути* → *стрибнути*), яке забезпечує обігрування фразеологічних компонентів, оновлення й одивлення образу. Цей спосіб актуалізації руйнує принцип антиципації, адже смислова рамка тексту зміщується й виникає ефект марного очікування.

Нестандартним виявом подвійної актуалізації вважаємо таке вживання: *Ти бачив **сороку** на груші? Піди глянь. І запитай, що вона **принесла на хвості*** [3, с. 82] ← *сорока на хвості рознесла 'швидко поширюються якісь чутки'* [12, с. 844]. Нетиповість полягає в тому, що дефразеологізатором постає передконтекст: спочатку вживається не сам фразеологізм, а його компонент у нефразеологічному значенні, а подальше синтагматичне оточення додає складники, яких бракувало в першому реченні, і тільки тоді в мисленні адресата складається відомий образ, пов'язаний з узувальним зворотом.

Розхитуванню структурної стійкості звороту за ускладненою подвійної актуалізації сприяє не тільки експлікація компонентного складу, а й інверсія та синтаксична транспозиція. Так, відома ФО [*що*] на вербі груші [*ростуть*] 'нісенітниці, дурниці' [12, с. 200] в

авторському контексті розвиває дисемію, причому на фразеологізм тільки робиться натяк, як-от: ...*банки варення, компоту, булки, оселедці, бублики, цукор, дріжджі, що попливли з її щедрих рук у Пакуль до ненажерливого, невдячного рота отакої кукутки, отої тринькачки, яка не знає ціни заробленій копійці, якій здається, що у місті гроші самі **ростуть, наче на вербі в її городі груші*** [3, с. 7]. Транспозит в авторському поданні виявляє логічний аспект механізму вторинної номінації, репрезентуючи площини "логічне – нелогічне", "можливе – неможливе", демонструє образно-оцінний потенціал узуальних фразеологічних засобів. Завдяки низці прийомів структурно-семантичних модифікацій експресивність моделі подвійної актуалізації стає більш очевидною.

Гумористичний колорит химерності в текстах В. Дрозда активно продукує близька до подвійної актуалізації розгорнута метафора – структурно-семантичне зрушення, що передбачає довільний розвиток закладеного у звороті метафоричного образу [1, с. 128], напр.: *Удосвіта, ледве мжичка осіннього дня просіялася крізь ніч, ми **без задніх ніг (вони дрібцювали слідом)** погналися за втікачем* [3, с. 112].

Індикатором цієї моделі є повтор та експлікація в подальшому контексті якогось компонента (компонентів) ужитого раніше фразеологізму з метою формування непередбачуваного образу. Ступінь переосмислення дубльованої одиниці в різних мовленнєвих фрагментах неоднаковий, та в будь-якому випадку зона тлумачення актуалізованого відтинка тексту оптимізується, на основі алогічних зрушень, асоціацій за подібністю, функцією чи суміжністю виникають нові образи, напр.: *Тої ж миті тітчина **душа**, схожа на сірого напидюченого горобця, **випурхнула з її грудей**, і дядько Денис ледве впіймає ту **душу** під червоним абажуром, сплеснувши в долоні, буцім полював на міль... Дядько Денис навернув тітчину **душу** назад, наче корову, що забрела в шкоду* [3, с. 30] ← *душа вилетіла (відлетіла, втекла, вискочила) з тіла* чия і без додатка, заст. 'хто-небудь помирає, гине' [12, с. 277–278]. Повторюваний компонент *душа* функціонує вже сам по собі, вступає в семантико-граматичні відношення з іншими одиницями синтагматичного ланцюга, але продовжує натякати на фразеологізм, асоціюється з ним, нівелюючи межі між реальним та ірреальним, формуючи картини химерного світу.

На перший погляд, розгорнута метафора нагадує подвійну актуалізацію, однак обов'язково передбачає почерговість реалізації змістового наповнення: спочатку фразеологізм уживається в повному компонентному складі з узуальним значенням, а в наступну

фразу вводяться його окремі складники, які беруть участь у створенні нових образів, тоді як за подвійної актуалізації повторювані компоненти, вжиті в прямому значенні, змушують розуміти буквально й фразеологізм. Наприклад, у випадку розгорнутої метафори актуалізацію внутрішньої форми ФО *за словом до кишені не лізти* 'не змовчувати, уміти влучно і швидко відповісти' забезпечує відщеплення компонента *слово* й уведення його в інший образний контекст, напр.: *Дід Єврась за словом до кишені ніколи не ліз, воно лежало у нього напохваті* [3, с. 56] (пор.: *не лазити за словом у кишеню* 'бути дотепним і метким у розмові' [12, с. 412]). Подібний прийом актуалізації стійкого звороту корелює зі стильовою домінантою химерності, за якої чільна роль у створенні жарту й гри відведена каламбуру.

Простежмо за механізмом подвійної актуалізації. Скажімо, звернення до відомої одиниці *як рак свисне* 'невідомо скільки, невідомо коли, дуже довго' [12, с. 730] дозволило В. Дроздові створити цілий образний сюжет: *Але ж Дора візьме мого хлопця до себе, хіба тоді, як свисне рак у Жерелі ... Я перейшов у дев'ятий, минало друге літо, а рак усе мовчав, буцім його давно не було під вільшаним пнем, хоч я того рака ловив щотижня, скаламучуючи воду в ковдобині дерев'яним бовталом, і знову випускав на волю в надії нарешті вчути віщий посвист... І, нарешті, рак у Жерелі свиснув... – Мамо, рак у Жерелі свиснув, і дядьків велосипед брязкотить під селом! – гукнув я, вбігаючи схвильований до сінець, де мати лущила квасолю* [3, с. 6–9]. Повторені компоненти ФО не є джерелом метафоричності, оскільки вжиті в прямому значенні. Стильова домінанта химерності виявляється у мовній грі, каламбурі, чому сприяє не тільки подвійна актуалізація, а й нарощення стійкої структури довільним компонентом – обставиною з вузьколокальною семантикою.

Переконуємося, що тяжіння В. Дрозда до недискурсивного (химерного) мислення формує нову картину світу з показовим зміщенням часово-просторових уявлень, зооморфними та міфологічно-гіперболічними перетвореннями. Контекстуальна дефразеологізація, за якої письменник штучно створює для звороту буквальний план, є вдалим засобом репрезентації подібних алогізмів: – *Відійдемо, побалакати треба, а стіни вуха мають... Я зиркнув пильніше і побачив у щілинах, між зеленуватих від моху цеглин, тарілочки схожих на опецьки вух... Стіна на очах мінилася, з зеленої стала жовта, а відтак ще більше позеленіла, а вуха осипалися, як осипається невдале тинькування...* [3, с. 87]. Узуальний зворот

стіни мають вуха 'треба говорити обережно, бо можуть підслухати' [8, т. 1, с. 789] у наступному синтагматичному ланцюгу розпадається й за моделлю химерності здобуває непередбачуваний розвиток. Комунікативно-прагматичний прийом порушення норм і стереотипів не тільки сприяє глобальній метафоризації контексту, слугує засобом його зв'язності, а й задає напрямок розвитку авторської думки.

Ось, наприклад, як реалізується загальнономовна ФО *тягти* (*тягнути, терти*) лямку 'виконувати важку, неприємну роботу; виконувати певний вид роботи, працювати в певній галузі' [12, с. 907]: ***Тягти плуга і дурень зможе, а імітувати, що тягнеш десять, сто плугів, – великий талант потрібен...*** [3, с. 320]. У згаданому контексті, окрім лексичної субституції тематично близьким компонентом, зворот зазнає розгорнутої гіперболічної метафоризації, яка виявляється в обігруванні фразеологічно зв'язаних компонентів, довільному включенні їх у синтагматичний ланцюг. Нові метафоричні образи генетично й асоціативно сягають відомого звороту.

Уже згадуваний щодо подвійної актуалізації фразеологізм *сорока на хвості рознесла* 'швидко поширюються якісь чутки' [12, с. 844] в іншому відрізку мовлення, редуруючись і розриваючись, метафоризується у вставленій конструкції: ***Сороки, а їх чимало вешталось по Солом'янці, ментом рознесли ту вість, і невдовзі біля нашого двору товпилися люди*** [3, с. 90]. Як наслідок – межа між умовністю й реальністю вкрай хистка, читацьке очікування не виправдане, на що й спрямовані естетичні та прагматичні орієнтири химерності.

Отже, подвійна актуалізація і розгорнута фразеологічна метафора дають широкий простір для створення образності, розгортання асоціативних зв'язків і формування підтекстової інформації. Зазвичай вони реалізуються у випадку включення контексту, здатного змусити адресата буквально розуміти зміст фразеологічних компонентів. Якщо подвійна актуалізація як різновид семантичних модифікацій акцентує семантичну двоплановість омонімічних із вільними словосполученнями ФО, то розгорнута метафора є виявом структурно-семантичних змін і спрямована на розвиток нових метафоричних образів. Такі способи актуалізації фразеологізмів забезпечують у художньому мовленні В. Дрозда алогічну мовну гру, багатоплощинне сприйняття вербальних знаків, формують умовно-фантастичну картину світу, моделюють смислову рамку тексту, що корелює зі стильовою домінантою химерної прози. Системна роль модифікованих ФО у виявленні специфіки ідіостилю В. Дрозда – перспективна тема, що чекає на нові дослідження.

Література

1. Білоноженко В. М. Функціонування та лексикографічна розробка українських фразеологізмів / В. М. Білоноженко, І. С. Гнатюк. – К. : Наук. думка, 1989. – 156 с.
2. Дрозд Володимир. Вибрані твори : у 2 т. / Володимир Дрозд. – К. : Рад. письменник, 1989.
 - Т. 1 : Оповідання. Романи. – 1989. – 462 с.
3. Дрозд Володимир. Вибрані твори : у 2 т. / Володимир Дрозд. – К. : Рад. письменник, 1989.
 - Т. 2 : Повісті. Романи. – 1989. – 552 с.
4. Жулинський Микола. Острів у вічності був обіцяний майстрові ще на землі (до 70-річчя Володимира Дрозда) / Микола Жулинський // Слово і час. – 2009. – № 10. – С. 3–10.
5. Ковальчук О. Г. Український повоєнний роман : Проблеми жанрового розвитку : навч. посіб. / О. Г. Ковальчук. – К. : Вища школа, 1992. – 174 с.
6. Кунин А. В. Двойная актуализация как понятие фразеологической стилистики / А. В. Кунин // Иностранные языки в школе. – 1974. – № 6. – С. 13–17.
7. Скрипник Л. Г. Фразеологія української мови : монографія / Л. Г. Скрипник. – К. : Наук. думка, 1973. – 240 с.
8. Словник української мови : в 11 т. / за ред. І. К. Білодіда. – К. : Наук. думка, 1970–1980.
9. Ужченко В. Д. Українська фразеологія : навч. посіб. / В. Д. Ужченко, Л. Г. Авксентьев. – Х. : Основа, 1990. – 167 с.
10. Ужченко В. Д. Фразеологія сучасної української мови : навч. посіб. / В. Д. Ужченко, Д. В. Ужченко. – К. : Знання, 2007. – 494 с.
11. Українська мова : енциклопедія / редкол.: В. М. Русанівський, О. О. Тараненко (співголови), М. П. Зяблюк та ін. – К. : Вид-во "Українська енциклопедія" ім. М. П. Бажана, 2000. – 752 с.
12. Фразеологічний словник української мови : в 2 кн. / укл. В. М. Білоноженко та ін. – К. : Наук. думка, 1993.
 - Т. 1–2. – 1993.

'Language' School in American Poetry: Intellectual History and Alternative Publishing

У статті простежується історія формування "мовної школи" поезії США з точки зору її видавничого та інтелектуально-філософського контексту. Авторка вказує, що колективні проекти, які стали одним із чинників формування групи, були частиною загальної тенденції до створення альтернативних видавничих платформ у США в 1950–1970-х рр. XX ст. Окремо розглядається журнал "L=A=N=G=U=A=G=E" – важливе видання в історії напрямку, що означилося своєрідною конвергенцією художньо-літературних практик та філософсько-теоретичної рефлексії. Всупереч поширеній у літературній критиці ідеї про те, що поезія "мовної" школи сформувалась під впливом постструктуралізму, в статті доводиться, що і "мовне" письмо, і французька постструктуралістська теорія переживають свою появу в американській інтелектуальній культурі приблизно в один і той самий час, а отже, йдеться скоріше про продуктивний збіг окремих аспектів "мовної" поезії з ідеями постструктуралізму.

Ключові слова: "мовна школа", видавничі проекти, журнал "L=A=N=G=U=A=G=E", конвергенція літератури та теорії, постструктуралізм.

В статье рассматривается история формирования "языковой школы" поэзии США с точки зрения ее издательского и интеллектуально-философского контекста. Автор указывает, что коллективные проекты, которые стали одним из факторов формирования группы, были частью общей тенденции для создания альтернативных издательских платформ в США в 1950–1970 гг. XX в. Отдельно рассматривается журнал "L=A=N=G=U=A=G=E" – важное издание в истории направления, что было своеобразной конвергенцией художественно-литературных практик и философско-теоретической рефлексии. На противовес распространенной в литературной критике идеи о том, что поэзия "языковой школы" сформировалась под влиянием постструктурализма, в статье доказывается, что и "языковое" письмо, и французская постструктуралистская теория переживают свое появление в американской интеллектуальной культуре приблизительно в одно и то же время, и следовательно, речь идет быстрее о продуктивном стечении отдельных аспектов "языковой" поэзии с идеями постструктурализма.

Ключевые слова: "языковая школа", издательские проекты, журнал "L=A=N=G=U=A=G=E", конвергенция литературы и теории, постструктурализм.

The article traces the formation of Language school of poetry in the US from the standpoint of its publishing and intellectual context. The author points out that the collective projects which were a factor in the group formation were part of a larger tendency to create alternative publishing platforms in the US in 1950–60s. The article offers a case study of the "L=A=N=G=U=A=G=E" journal which was marked by a convergence of literary and philosophical practice. It is proved that Language writing and poststructuralist theory emerge in the American intellectual context approximately at the same time, which allows to speak of a productive coincidence of aspects of Language poetry with poststructuralist ideas.

Key words: Language school, publishing projects, "L=A=N=G=U=A=G=E" journal, convergence of literature and theory, poststructuralism.

'Language poets', 'Language school', 'Language movement' is a collective term that has existed since the late 1970s and signifies a rather numerous and motley group of U.S. authors, some of whom originally coalesced around periodicals such as "This" (California, 1971–1982) and "L=A=N=G=U=A=G=E" (New York, 1978–1981). The latter journal gave its name to the whole group; the poets who subsequently came to be associated with the 'Language' movement include Rae Armantrout, Rosmarie Waldrop, Charles Bernstein, Lyn Hejinian, Barrett Watten, Bruce Andrews, Carla Harryman, Clark Coolidge, Susan Howe, Ron Silliman, Bernadette Mayer, Michael Palmer, Bob Perelman, Joan Retallack, Leslie Scalapino and others. Despite tangible differences between the respective poetic projects of each author (which literary critics often point out), the collective dimension of their activity still has a certain significance given the political aspect of 'Language' as well as its relation to the literary (neo-) avant-garde. Thus, a proper study of the multiple and various poetics which constitute this literary phenomenon is hardly possible without providing an account of the 'Language' community and its formation. There are a number of studies which offer an insight into the history of the movement and its collective nature; however, practically none of them address the alliance between philosophical theory and experimental literature which forms in the American publishing in the 1960s – 1970s and can serve as an important context for a consideration of 'Language' poetics as well as theoretical writings by authors of the group. This article is divided into two

subsections: the first gives an overview of the movement's history and its collective publishing projects, while the second offers a case study of the "L=A=N=G=U=A=G=E" journal in order to illustrate its possible connection to small periodicals of philosophical theory that emerged in the American academia with the rise of poststructuralism. It is subsequently argued that initial poststructuralist influence on these authors could not have been significant (as some critics have claimed) since 'Language' appeared on the American cultural scene almost concurrently with the publication of major poststructuralist works.

The rise of 'Language' group to literary prominence reflects tendencies in the American literary and intellectual history in the 2nd half of the XX century. One of the factors that influenced the formation of the movement was the state of American publishing during the 1950s – 1970s. During this period, a number of small presses as well as independent journals were emerging which was provoked in part by the growing institutionalization of literature. The poets who came to be associated with the 'Language' school did not belong, to borrow Charles Bernstein's expression, to the "Official Verse Culture" [5, p. 249] and thus needed alternative platforms for publication. One of such platforms initially was the issue titled "From THE DWELLING PLACE" (1975) of the "Alcheringa" journal, edited by Ron Silliman and containing texts by nine poets of the group, including Clark Coolidge, Barrett Watten and Bruce Andrews. It is the publication of this issue that is sometimes invoked as the starting point in group's creation [8]. Other periodicals, among which the abovementioned "This" and "L=A=N=G=U=A=G=E" as well as the newsletter "Tottel's" also played a significant role in making 'Language' writing known to the reader as well as the formation of a literary community with its own program, although the tenets of this program – among which the critics often underscore the attention to referentiality and ideological nature of language [7; 8] – were not shared by all authors. The journal "ROOF" (1976–1979, New York) gave rise to the "ROOF Books" press, which starting from the 1970s published a number of books by authors of the group. Among other projects, it is very worth mentioning the Tuumba Press (founded in 1976 and run by the 'Language' poet Lyn Hejinian till 1984) which in the chapbook format printed collections by group's poets, totaling around 50 books within the timespan of its existence.

Besides that, in the history of the 'Language' group there were a number of other collaborations which, in spite of all critical reservations, demonstrate the importance of its collective dimension. In 1988, the New School for Social Research in New York hosted a series of discussions

on the politics of literature (curated by the poet Charles Bernstein), the proceedings of which were published as the anthology titled "Politics of Poetic Form" (1990, ROOF Books) – arguably the most programmatic publication of the group. The essays of the anthology articulated a number of important tenets which were theoretically quite ahead of the existing conceptions of the political/aesthetic relation as well as dismissed the politically engaged writing of its time – "conventionally progressive writing", to quote Bruce Andrews [1, p. 23]. Some of these tenets, including the positing of an inherent and dynamic connection between art and politics, or of the inevitable contingency of any text's political effect – anticipate the later philosophical conceptualizations of a political aesthetic, in particular Jacques Ranciere's theory of 'dissensus' [10]. Thus, the publication of this anthology, along with the "Politics of Referent" issue of the Open Letter journal (1977), is likely the main reason why 'Language' as a group "has been repeatedly characterized in terms of its political contours" [3; 7] in literary criticism.

As has already been pointed out, the period of 1960s–1970s in the US was marked by a proliferation of independent periodicals, including academic journals in the humanities, which was as much due to lack of publishing platforms as also to the need of facilitating intellectual dialogue with European countries through translation and publication of translated works. Among these journals there were two key categories: 1) those that published literary works, most often – experimental poetry (see, for instance, journals mentioned above); 2) journal focused on the 'continental' philosophical and political theory which acquired publicity in the US already at the time of Second World War after its important exponents, among whom members of the Frankfurt School, had immigrated to the US. The 1970s in America were marked by an unprecedented increase of interest in the continental philosophy (it should be noted that it is the analytic and not the continental tradition that is dominant in the US academy up to this day). Most of this interest was focused on the French poststructuralism which had emerged in the 1960s. As the scholar François Cusset notes, this spark of interest was largely made possible by the academic journals which published fragments from words by Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes and other philosophers. Such journals were often primitive in form – sometimes a stack of copies bound together – but served as an important and almost exclusive source of 'French theory' at the moment [6, p. 60]. According to Cusset, publications of this kind used as their model the already existing form of the literary journal published by various poetic groups, including 'Language' poets [6, p. 61]. Although the scholar recognizes a certain

affinity between the respective conditions of literary and theoretical texts' publication and dissemination, it follows from the logic of his statement that literature, on the one hand, and social and philosophical theory, on the other, belonged to completely different realms. The coincidences of the publication form, as one might infer, were rather due to a similar relation of (initially marginal) communities behind the periodicals to the mainstream – literary or academic, in each case.

Contrary to this thesis, the peculiarities of "L=A=N=G=U=A=G=E", which, as was said above, became a factor in the formation of the 'Language' school, indicate a different phenomenon, which is essential to the understanding of the whole project. "L=A=N=G=U=A=G=E" – a literary journal which was published by Charles Bernstein and Bruce Andrews in late 1970s - early 1980s – within the few years of its existence became an important vehicle for the emergence of new names in American poetry from different parts of the country, both East and West coast; a number of poems by 'Language' authors which have now already entered the 'canon' of American experimental writing were first printed in this journal. At the same time, alongside with its literary focus, the periodical had a distinct theoretical dimension: thus, for instance, one of the issues (published in April 1978) opened with a fragment from Roland Barthes' *Writing Degree Zero* in English translation [4, p.1–2]. A number of issues included, among other texts, essays and articles from different fields – literary studies, political and social philosophy etc. – often located at their cross-section, mostly written by the group's members. The title of the journal, despite its conspicuously avant-gardist realization, pointed primarily to the authors' academic interests – a significant number of the texts centered on the problems of language and writing (in particular, by such 'Language' poet-critics as Charles Bernstein, Lyn Hejinian and others who are now based in literature and creative writing departments of various U.S. universities). Also, the journal contained texts of social and political critique, e.g. essays on Marx (Ron Silliman), socialist politics (Jackson Mac Low) or political praxis (Bruce Andrews). These texts were often polemical and used free form but at the same time relied on categories from humanities and social sciences, sometimes occupying a middle ground between a manifesto and an academic paper (this has been characteristic of critical writing by Language authors in general). They reflected the authors' literary interests as well as their various non-literary affiliations (Bruce Andrews, for instance, is a political scientist).

Hence "L=A=N=G=U=A=G=E" contradicts to a degree Cusset's claim that theoretical journals imitated the literary experimental journals;

rather, in this case we deal with a productive convergence between theory and literature not only on the level of discourse (there is a close link between Language authors' critical and poetic writing), but on the level of material conditions of publishing. Such a convergence, which is often fallaciously attributed to a 'postmodern hybridity', is in fact a manifestation of a deep affinity between critical (avant-garde and neo-avant-garde) art, on the one hand, and critical theory, on the other; this affinity traverses the border between philosophy and literature. Indeed, Language writing with its political explorations has much more in common with the (leftist) social and philosophical thought than with some poetic movements in the US of mid – XX century. A similar example of literature and theory brought together within one publishing project is the Semiotext(e), which was founded in the US in the 1970s and has specialized both in philosophical theory and avant-gardist literature. In our view, this connection between avant-garde and critical theory was best manifested during the Whitney Biennial in March 2014 (Whitney Museum of American Art, New York), where among exhibitions of experimental art one was dedicated to Semiotext(e) and its activity (the exhibition featured a television set with headphones which could be used to watch a lecture by Gilles Deleuze or Paul Virilio).

It is now worth addressing the idea that Language poetry is a literary offspring of poststructuralist theory; this idea still informs much of the literary criticism on the topic. This idea, in our view, prevents us from fully gauging the innovative character of this poetic project, as well as does not withstand criticism from the standpoint of intellectual and cultural history. On the one hand, certain aspects of Language writing – such as heightened focus on textuality and materiality of writing, as well as shunning of an expressive "I" – could indeed be linked to poststructuralism (Marjorie Perloff, for instance, connects the latter to the "larger post-structuralist critique of authorship and the humanist subject" [9]), this is, once again, a matter of convergence rather than influence. In fact, the time difference between the first English publications of poststructuralist works and the beginning of 'Language' authors' poetic careers is hardly more than several years (for instance, Derrida's *Writing and Difference* was published in the US in 1978); that seems to be too short a timespan for any emergent philosophy to be properly assimilated, let alone inspire a whole literary movement. As the 'Language' poet Rae Armantrout recalls in an interview, "This was several years before we were aware of Derrida and post-structuralism, but when post-structuralist ideas did become widely available in the U.S., they **reinforced** Language Writing's move toward textuality" (emphasis mine – O.B.) [2]. Thus, the

fact that Language poetry has so often been characterized in poststructuralist terms demonstrates not so much its roots in this particular strain of theory but rather the critics' need for a interpretive framework to make sense of this highly experimental poetry.

Thus, we have outlined the publishing as well as intellectual context in which the formation of Language movement takes place in the 1960s–1970s. It has been attempted to demonstrate that the collective projects of the group should be understood as part of the general movement to create alternative publishing platforms in the U.S. The "L=A=N=G=U=A=G=E" journal occupies an important place in the history of alternative periodicals since it became a vehicle not only for the innovative and experimental poetry of the emerging group, but also for new trends in philosophical thought which, contrary to some critics' claims, did not impact the formation of a new poetics, but rather were assimilated later as they converged with some of the 'Language' poets' concerns about textuality. To conclude, we would like to point out that in spite of a high number of studies which link 'Language' writing to various philosophical theories, it still requires proper contextualization in terms of its place in American as well as transatlantic intellectual history, which could open up new areas of research on this literary phenomenon.

Works Cited

1. Andrews, Bruce. "Poetry as Explanation, Poetry as Praxis." *The Politics of Poetic Form: Poetry and Public Policy*. Ed. Charles Bernstein / Bruce Andrews. – New York, NY: ROOF, 1990.
2. Armantrout, Rae. Interview by Carbajosa, Natalia. Jotdown. March 2012. Web. 7 Nov. [Электронный ресурс]. – Режим доступа.
<<http://www.jotdown.es/2012/03/an-interview-to-rae-armantrout/>>. – Назва з екрана.
3. Arnold, David. *Poetry and Language Writing: Objective and Surreal* / Arnold, David. ; Liverpool : Liverpool University Press, 2007. Print.
4. Barthes, Roland. *Writing Degree Zero* (an excerpt). *L=A=N=G=U=A=G=E: Journal*. No.2, April 1978. – Режим доступу.
<http://eclipsearchive.org/projects/LANGUAGEN2/Language2.pdf>. – Назва з екрана.
5. Bernstein, Charles. *My Way: Speeches and Poems* / Bernstein, Charles. – Chicago : University of Chicago Press, 1999. Print.
6. Cusset, François. *French Theory: How Foucault, Derrida, Deleuze, & Co. Transformed the Intellectual Life of the United States* / François Cusset. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2008. Print.
7. Hartley, George. *Textual Politics and the Language Poets* / Hartley, George. – Bloomington : Indiana University Press, 1989. Print.

8. Kim, Eleana. Language Poetry: Dissident Practices and the Makings of a Movement. [Электронный ресурс] – 7 Nov. – 2014. – Режим доступа: <http://home.jps.net/~nada/language3.htm>. – Назва з екрана.

9. Perloff, Marjorie. "Language Poetry and The Lyric Subject." [Электронный ресурс]. –University of Buffalo. – New York. – 7 Apr. – 2014. – Режим доступа. <<http://wings.buffalo.edu/epc/authors/perloff/langpo.html>> – Назва з екрана.

10. Rancière, Jacques, and Steve Corcoran. Dissensus: On Politics and Aesthetics / Rancière, Jacques. – London : Continuum, 2010. Print.

До проблеми опису базових категорійних властивостей художнього тексту

Статтю присвячено питанню опису типологічних ознак художнього тексту. При цьому звернено увагу на риси художнього цілого, пов'язані з когнітивно-естетичною функцією мови.

Ключові слова: текст, текстова категорія, естетична функція мови.

Статья посвящена проблеме описания типологических признаков художественного текста. При этом обращено внимание на черты художественного целого, связанные с когнитивно-эстетической функцией языка.

Ключевые слова: текст, текстовая категория, эстетическая функция речи.

The article is devoted to the problem of describing typological categories of a fiction text. The author pays attention to the features of the fictional whole connected with the cognitive and aesthetic functions of language.

Key words: text, textual category, aesthetic function of language.

У сучасній лінгвістиці текст окреслюють як мовомисленнєве утворення [2, с. 24]; результат мовомисленнєвої діяльності, зафіксований у письмовій формі [1, с. 32]; структурно-семантичну єдність [14, с. 11]; комунікативно детерміновану мовну реалізацію авторського наміру, або комунікативну систему [7, с. 12]. Художня комунікація здійснюється певним чином не лише адресантом, а й адресатом [4, с. 141]. Тому про текст як результат коректно вести мову, маючи на увазі не лише рефлексійну діяльність автора. Оскільки ж загальнови́знано, що текстове ціле не є закритою системою (й у цьому розумінні воно незавершене), то на етапі сприйняття текст постає як структурована сукупність лінгвоментальних стимулів, які спонукають до осмислення й розуміння. Його розглядають як зовнішній вияв певного змісту. Якщо враховувати різноманітність сучасних мовознавчих підходів до вивчення текстотворення, а саме когнітивний, комунікативний, культурологічний, етнолінгвістичний та прагматичний аспекти, можна твердити, що найповнішим на сьогодні є визначення, що належить О. О. Селівановій: "Текст – цілісна семіотична форма психомовомис-

леннєвої людської діяльності, концептуально й структурно організована, діалогічно вбудована в інтеріоризоване буття, семіотичний універсум етносу й цивілізації, що служить прагматично спрямованим посередником комунікації" [12, с. 32].

Комунікативними векторами текстоутворення є його категорійні ознаки, опис яких продовжує перебувати в центрі уваги лінгвістів, що засвідчує дискусійність зазначеного питання. Що ж до нових досліджень, то серед них потрібно назвати праці В. Борботька, Н. Фатеєвої, О. Селіванової та ін., які присвячено вивченню референційності, інтертекстуальності та проблеми ієрархії текстових категорій. **Метою** цієї статті є уточнити зміст базових ознак художнього тексту, який має свою специфіку, пов'язану з характером естетично переробленої інформації, й вирізняється відповідним добром мовних засобів та їх комбінаторикою. **Актуальність** дослідження пов'язано з застосуванням діалогічних підходів до текстового аналізу.

Учені, що перебували біля витоків лінгвістики тексту, розмежовували насамперед інтегративні й диференційні його властивості [8, с. 5]. Наприклад, текстоутворення об'єднується з іншими одиницями мови (висловлюваннями, словосполученнями, словами) на основі інформативності, лінійності, модальності, завершеності й ін.

Концепт *текст* пов'язаний із уявленням про *зв'язність*. Назвемо основні її типи. Лінгвісти розмежовують граматичну, семантичну (денотативну й конотативну), смислову (образно-асоціативну), ономасіологічну (дериваційну), структурно-композиційну, референційну зв'язність та ін. [12, с. 502]. Особливості художнього текстоутворення пов'язані з певними її різновидами.

Специфіка художнього тексту пролягає через площину *семантичної й смислової зв'язності*, в реалізації яких поєднано денотативні й конотативні сенси, асоціативні зв'язки текстових одиниць, мовної образності. Смислову єдність художнього цілого найповніше презентують ліричні твори. Скажімо, в поезії Ліни Костенко "Ван Гог" семантично віддалені ключові слова *одинокість*, *самовитий*, *божевільний і смерть*, що становлять семантичний каркас твору, з'єднані між собою асоціативно-смисловим зв'язком, спільністю конотації, в основі якої перебуває поняття "*свобода*".

Різні типи зв'язності співвідносяться з категорійними ознаками *концептуальності*. Лінгвісти надають їй значної ваги в плані реалізації базових характеристик художнього текстоутворення. Наприклад, В. Кухаренко наведену текстову властивість вважає визначальною: в тексті "обов'язкова наявність концепту – концептуальність художнього тексту – можна вважати його основною категорією. І весь процес

інтерпретації, по суті справи, зводиться до скрупульозних пошуків засобів вираження концепту, що концентрує в собі результати авторського освоєння дійсності та пропаганду його читачу" [9, с. 80]. У формуванні концептуальності беруть участь мовні засоби різних рівнів, що є носіями експліцитного та імпліцитного змісту. Оскільки художній текст вагомий образною інформацією, яка не завжди перебуває на поверхні, особливого значення у формуванні художнього концепту, гадаємо, набуває текстовий імплікаціонал. Наприклад, у поезії І. Малковича "Із янголом на плечі" за неозначеним займенником *хтось* та характеристиками текстового простору й часу (*Прод моровий, сірий маятник життя, вітер вирівий, ніч, янгол* та ін.) постає узагальнений образ людини, яка дискретності існування протиставляє стоїчність.

У ході опису категорійних інваріантних властивостей тексту вчені беруть до уваги не тільки лінгвальні, а й позамовні чинники [7, с. 14]. Механізми зв'язку світу й тексту позначаються на *референційній зв'язності*, від якої залежить осмислення художнього цілого. Останнє є результатом естетичної комунікації, діалогічності, об'єкт-суб'єктних зв'язків між текстовими й адресатними структурами мовомислення, інакше кажучи, *ко-референтності* (Поль Рікер) [11, с. 96] (у наведеному новоутворенні частка *ко-* означає "спільність"). Особлива роль у реалізації зазначеної властивості належить метафоричній референційності, про яку в ХІХ столітті писав Олександр Потебня, а в ХХ – представники європейських філософсько-естетичних систем. Її сутність полягає в тому, що "послаблення дескриптивної референції, яке на позір відсилає мову до неї самої, в ході більш уважного розгляду виявляється негативною умовою звільнення можливості повнішої референції до таких аспектів буття-у-світі, які не можуть бути висловлені безпосередньо" [11, с. 98].

Референційна зв'язність перетинається з власне *референційністю* як типологічною рисою художнього утворення: "Категорія референційності" опредмечує співвіднесеність тексту з деякими сегментами реальності або квазі-реальності через семантичні параметри, що відображають ознаки текстового референта" [2, с. 42]. Для останньої чимало важить, на нашу думку, співвідношення семантики дійсного й вигаданого (текстового) світу. Це виявляється в алегоричності, парадоксальності, абсурдності, фантазмагоричності [1] чи рефлексивній ліричності текстоутворення [12, с. 509]. Скажімо, у збірці новел і фантастичних казок Е. Андіївської "Джалапіта" спостерігаємо фантазмагоричну модель дійсності, в якій зближено віддалені референційні площини: *конкретне – абстрактне, реальне – уявне*,

мале – велике, незначуще – значне, природне – рукотворне, профанне – сакральне та ін. Прикладом парадоксальної моделі художнього мовомислення ХХ століття служить оповідання Володимира Винниченка "Рабині Справжнього", в тексті якого розмивається семантична опозиція *"дійсність – ілюзія"*.

Художній текст виступає як посередник естетичної комунікації (І. Чернухіна, О. Воробйова) й одночасно як когнітивний механізм. Поверхневими сигналами референційності виступають часові та просторові зв'язки [2, с. 70]. Антропоцентрично спрямовані час і простір художнього текстотворення визнано його базовими категорійними властивостями.

У текстовому хронотопі (М. Бахтін) реалізуються семантичні універсалії художнього тексту: "Сенси тексту – такий ступінь абстрагованості його змісту, при якому вичленовуються ідеальні сутності, співвідносні зі змістом усіх конкретних текстів. Такі сенси називають універсальними" [16, с. 6–7]. Це *"людина"*, *"простір"* і *"час"*.

Із концептом *"людина"* пов'язана *антропоцентричність* художнього цілого, яку визначають змістово-формальні універсалії: автор (адресант), читач (адресат) і персонаж (об'єкт повідомлення). Маркерами антропоцентричності є одиниці різних рівнів, серед яких переважають лексичні, а також композиційні засоби й типи викладу [5, с. 14]. Потрібно зауважити, що в художньому тексті лексико-семантичний та композиційний центри збігаються, адже в їх основі перебувають одиниці з максимально реалізованим екстенсіоналом. Наприклад, словесно-образним і композиційним центром функціонально-семантичного поля *"антропоцентр-персонаж"* у новелі Володимира Дрозда *"Білий кінь Шептало"* є прикметник *білий*, на основі якого упродовж усього тексту сформовано різні типи композиційно-стилістичних фігур й актуалізовано різноманітні вияви вторинної номінації.

Персонаж постає у світлі мовно-поведінкових чинників, які вміщуються в словесно-художню площину твору. Рецепція тексту бачиться в розрізі субкатегорії адресата, яка пов'язана з наявністю текстових белетристичних лакун. Адресатність є функцією текстотворення, яке, з одного боку, *"ставить питання"*, а з іншого – містить певну програму відповіді на них [2, с. 28]. Художній текст зорієнтовано на читача, який повинен мати не лише певний інтелектуальний, а й духовний рівень. Останній визначають соціокультурні умови, причетність до сім'їсфери культури. У прозовому тексті В. Підмогильного *"Дід Яким"* описано незвичайну подію: неписьменний віруючий прийняв за Біблію *"Капітал"* Маркса. У зв'язку з сюжетом у зазначеному художньому цілому *"запрограмовано"* читача, який орієнтується в

культурологічному та політологічному просторі й може дати відповідну оцінку суспільним подіям, ідеологічну основу яких становить марксистське вчення. У такий спосіб у тексті закладено умови деконструкції наскрізної текстової паралелі "*Капітал*" К. Маркса – нова Біблія.

Категорійні властивості тексту визначають семантичні універсалиї. Скажімо, *простір* і *час* є субкатегоріями *континууму*. Змінними величинами темпоральності є об'єктивний, концептуальний, художній, індивідуальний час [7, с. 31]. Художня темпоральність постає рефлексійно й інтерпретативно трансформованим образом реальних форм існування буття.

Відповідно до естетичного сприйняття часу й результатів творчості письменника І. Чернухіна виокремлює в художньому тексті конкретний, узагальнений час і темпоральну абстракцію [16, с. 24]. Необхідно зауважити, що реальний час не постає в художньому цілому "в чистому вигляді", він завжди суб'єктивно трансформований, що спричинено не тільки рефлексійними, а й рецептивно-інтерпретаційними мовомисленневими процесами, які спираються на інтеракцію "текст – читач", тому термін "конкретний час" є, вважаємо, не зовсім коректним. Реальний час для художнього тексту постає як певне пресупозитивне знання, яке співвідносить художній твір із дійсністю.

Виходячи з дослідницького досвіду, можна твердити, що в художньому тексті співіснують темпоральні елементи чотирьох типів. По-перше, це текстові одиниці часу, співвіднесеного з реальністю (назвемо його умовно *референційний час*). По-друге, це елементи текстового часу, дотичні до універсуму культури (*інтерсеміотичний час*). Справді, художнє текстоутворення в семіосфері культури пов'язується з іншими художніми й нехудожніми текстами (творами одного автора, жанру, напрямку, течії й т. д.; прецедентними текстами з філософії, психології, історії й т. д.; зразками інших видів мистецтва; національною та загальнолюдською культурою й под.). По-третє, текстову темпоральність пов'язано з внутрішніми психологічними особливостями адресанта й звернено до адресата естетичної комунікації (*психологічний час*). По-четверте, текстовий час постає як поняття темпорального змісту, в точці якого відбувається семантична компресія художнього текстоутворення (*концептуальний час*).

Наведена класифікація відображає зв'язки континууму з контекстами чотирьох типів і відображає такі когнітивно-естетичні моделі: *зовнішній світ – текст*; *універсум культури – текст*; *внутрішній світ – текст*; *текст – текст*. У наведеній моделі художнє текстоутворення прирівнюється до світу, що цілком узгоджується з інтерпретацією мовної дійсності, яка належить філософсько-естетичним системам ХХ століття.

Референційний час відображає процеси вторинного семіозису, пов'язані з об'єктивною темпоральністю, інтерсеміотичний розглядається крізь призму надбань культури, психологічний пов'язаний із почуттєвим досвідом людини, а концептуальний утворюється шляхом когнітивної діяльності автора й читача щодо "множення" актуальних сенсів тексту. Наприклад, у поетичному циклі В. Стуса "Трени Чернишевського" вибудовується темпоральна міфологічна площина історичного гріха й спокути за нього (*інтерсеміотичний час*). У новелі Миколи Хвильового "Синій листопад" *концептуальний час* реалізовано за допомогою ментального утворення "*темпоральна драма*", що має екзистенційний зміст і навколо якого об'єднуються різні типи темпоральності (історичний, біологічний час, природний хронотоп). Зазначений концепт перебуває в центрі текстової системи семантичних паралелей, мікросенсів, тобто постає в "розгорнутому" вигляді. На нашу думку, потрібно розмежовувати текстово-часові площини, пов'язані з референційністю тексту (пресупозитивна часова конкретика); ті, що виявляють причетність тексту до семіосфери культури (інтерсеміотичний час); ті, що співвіднесені з психологією особистості, й часові аспекти художнього цілого, що стосуються його семантико-асоціативної цілісності (концептуальний час).

Як правило, темпоральні текстові ознаки розглядаються з допомогою "просторових" характеристик, які відображають процеси художньо-естетичної когніції, і в цьому розумінні можна говорити про хронотопний вимір тексту. Наприклад, хронотоп античного роману виявляється як єдність авантюрного часу й чужого простору; куртуазної лірики – як єдність точкового простору й зупиненого часу; хронотоп сучасного психологічного роману – як взаємодію стиснутого часу та стиснутого простору [14, с. 82]. У художніх текстах час розгортається за допомогою просторових уявлень. У поезії Б.-І. Антонича "Осінь" художню темпоральність "унаочнено" з допомогою образів, що презентують взаємопроникнення природного доквілля й простору культури: музичних (*п'яне піано на піаніні трав вітер заграє*), художницьких (*ості, осокори, рій ос*), а також філософських алюзій (*осінь інь*).

У художньому цілому реалізуються уявлення про статичний і динамічний час, що відображають ступінь його наповненості та залежать від насиченості подіями або змінами психічних станів. У свою чергу, подієво-психологічна динаміка пов'язана з жанровою природою текстоутворення. Художня темпоральність відображає також уявлення про цілісність і перервність (циклічний та лінійний час, темпоральна одноплощинність та багатоплощинність). Комбінаторика художнього часу часто пов'язана з реалізацією не одного, а кількох типів

темпоральності. Наприклад, у романі Івана Багряного "Людина біжить над прірвою" поєднується кілька часових площин: трансформовані художньою уявою події Вітчизняної війни, біологічний межовий час, міфологічний час апокаліпсису, зворотний де-цивілізаційний час та ін. Для художнього тексту характерним є не зображення часу, а образ часу [7, с. 150].

На відміну від реальних темпоральності й локативності, художні постають як естетично трансформовані. Однак важливе місце в них належить пресупозитивним уявленням про дійсність. Наприклад, ХХ століття, позначене війнами, революціями, екологічними лихами, сформувало пресупозицію кризи раціонального світопізнання, що потрібно враховувати в ході лінгвостилістичного аналізу творів письменників модерністичного напрямку.

Щодо маркерів категорії континууму, то вчені не виявляють одностайності в їх окресленні. Одні вважають, що засобами реалізації просторово-часових характеристик є слова з центральними та периферійними семами простору й часу, інші ж дотримуються думки, що в художньому контексті носіями семантики хронотопу може бути лексика різних семантичних груп. Спираючись на теорію функціональної граматики О. Бондарка, в якій відображено не лише семантичні, а й асоціативні, імпліцитні зв'язки одиниць різних рівнів, З. Тураєва веде мову про існування функціонально-семантичного поля часу, до якого належать елементи різних рівнів мови, а також композиційні та стилістичні прийоми [14, с. 94]. Аналіз поетичних текстів ХХ століття засвідчує, що засобом прискорення перцептивного часу ліричних творів можуть бути навіть такі, здавалося б, квазі-семантичні одиниці, як фоносеміологічні повтори, оскільки вони створюють динамічні враження, для яких важливе ритмічне повторення подібного.

Сприйняття художнього тексту супроводжується емотивним контактом мовомисленнєвих структур, носіями яких є текст і реципієнт, актуалізацією й активізацією емоцій реципієнта, що пов'язано з *тональністю*, або *емоційністю* (у кваліфікації Т. Матвєєвої), чи *емотивністю* (С. Гладьо). Емотивність розуміють як "одну з базових властивостей художнього тексту, яка співвідноситься з опредметненими в ньому емоціогенними знаннями й актуалізується через емотивно навантажені текстові компоненти, що втілюють авторські емоційні інтенції й моделюють імовірні емоції адресата, пов'язані зі сприйняттям та інтерпретацією текстової дійсності" [3, с. 1]. За нашими спостереженнями, носіями зазначених категорійних властивостей є слова, що містять емосеми в денотативній чи конотативній частині. Природно, що емотивне забарвлення тексту залежить від новизни форми та

змісту мовних одиниць, особливостей їх сполучуваності, багатства образно-асоціативних зв'язків. Сходження емотивно-експресивних векторів в одній точці визначає центр художньої текстової тональності.

Емотивне забарвлення художнього тексту тісно пов'язане з його оцінністю. Дослідники висловлюють думку про те, що художній твір уникає принаймні відкритих раціональних оцінок (інтелектуальних, поняттєвих, когнітивних) [7, с. 18]. Лінгвостилістичний аналіз художніх текстів засвідчує, що оцінний компонент мовних одиниць, узятих поза текстом і в межах художнього контексту, не збігається. Наприклад, у текстах В. Домонтовича слово *народ* має негативну або ж амбівалентну оцінну конотацію. Художня оцінка пов'язана з часовим виміром, зміною вартостей. Скажімо, в художніх творах Ю. Андруховича спостерігається оцінне й стилістичне перекодування онімів, які в радянську епоху мали позитивну ідеологічну конотацію (*Ленін, Калінін, Дзержинський*).

Будь-який художній текст існує не окремо, а у зв'язку з іншими мовнохудожніми утвореннями (ширше – зі зразками інших видів культури й мистецтва). Мовні одиниці, які повторюються в різних творах словесного мистецтва, називають інтертекстуальними. Вивчаючи явище зв'язку художніх текстів між собою, Н. Фатєєва веде мову про власне інтертекстуальність, паратекстуальність, або відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, післямови; метатекстуальність (переказ і коментоване посилання на претекст); гіпертекстуальність, або пародіювання одним текстом іншого; архітекстуальність як жанровий зв'язок, інтертекст у вигляді тропа чи стилістичної фігури, парадигму мовних образів. Зазначені типи репрезентують категорію інтерсеміотичності в її проекції на твори словесного мистецтва. За нашими спостереженнями, маркерами аналізованої категорії є різні мандрівні сюжети, алюзії, цитати, ремінісценції й ін. Наприклад, у романі В. Шевчука "Срібне молоко" спостерігаємо пародіювання інтертекстуального сюжету про Дон Жуана, коментування претексту (пісні про комара, авторство якої приписано Комарницькому), обігрування ремінісценцій із Біблії, цитат із філософських і поетичних творів та ін.

Отже, категорійні ознаки художнього тексту пов'язані з його когнітивно-естетичною функцією, мовною образністю, семантико-стилістичним багатством реалізацій лінгвальних одиниць, перебуванням художнього цілого всередині динамічної системи, якою є семіосфера культури. Лінгвістам ще належить розв'язати проблему докладного опису засобів, які реалізують різні текстові категорії, виявивши їх внутрішню єдність.

Література

1. Борботько В. Г. Принципы формирования дискурса: от психолингвистики к лингвосинергетике : монография / В. Г. Борботько. – М. : Ком. книга, 2007. – 288 с.
2. Воробйова О. П. Текстові категорії і фактор адресата : монографія / О. П. Воробйова. – К. : Вища школа, 1993. – 200 с.
3. Гладь С. В. Емотивність художнього тексту: семантико-когнітивний аспект (на матеріалі сучасної англomовної прози): АҚД / С. В. Гладь. – К. : Видавництво державного лінгвістичного університету, 2000. – 19 с.
4. Греймас А.-Ж. Структурная семантика: поиск метода / А.-Ж. Греймас ; пер. с франц. – М. : Академический проэкт, 2004. – 368 с.
5. Данилко М. И. Композиционные средства создания абсолютной антропоцентричности художественного текста (на материале вводного абзаца англоязычной короткой прозы): АҚД / М. И. Данилко. – Одесса : Издательство Одесского государственного университета, 1987. – 16 с.
6. Домашнев А. И. и др. Интерпретация худ. текста: нем. Язык : учебное пособие / А. И. Домашнев. – М. : Просвещение, 1989. – 208 с.
7. Матвеева Т. В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий / Т. В. Матвеева. – Свердловск : Издательство Уральского университета. – 172 с.
8. Мороховский О. П. К проблеме текста и его категорий / О. П. Мороховский // Текст и его категориальные признаки : сборник научных трудов / отв. ред. А. Н. Мороховский. – К. : КГПИИЯ, 1989. – С. 3–8.
9. Кухаренко В. А. Интерпретация тексту : підручник / В. А. Кухаренко. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 272 с.
10. Радзієвська Т. В. Текст як засіб комунікації / Т. В. Радзієвська. – К. : НАН України; Інститут української мови, 1998. – 194 с.
11. Рикер П. Время и рассказ / П. Рикер. – М. ; СПб. : Университетская книга, 1998.
Т. 1: Интрига и исторический рассказ – 1998. – 313 с.
12. Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации : монографическое учебное пособие / Е. А. Селиванова – К. : Фитосоциоцентр, 2002. – 336 с.
13. Селиванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми : підручник / О. О. Селиванова. – Полтава : Довкілля ; К., 2008. – 712 с.
14. Тураева З. Я. Лингвистика текста (Текст: структура и семантика) : учебное пособие / З. Я. Тураева. – М. : Просвещение, 1986. – 127 с.
15. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов : монография / Н. А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
16. Чернухина И. Я. Общие особенности поэтического текста (лирика) / И. Я. Чернухина. – Воронеж : Издательство Воронежского университета, 1987. – 159 с.

**Кольористична лексика в ідіостилі О. Довженка:
семантичний і стилістичний аспекти**

У статті розглядається семантичне та стилістичне наповнення кольороназв як засобу художнього відображення довкілля в ідіостилі О. Довженка, виявляється специфіка авторського вживання слів на позначення кольору.

Ключові слова: кольороназва, картина світу, семантика, символіка кольору.

В статье рассматривается семантическое и стилистическое наполнение цветообозначений как средства художественного отображения действительности в идиостиле А. Довженко, определяется специфика авторского употребления слов для обозначения цвета.

Ключевые слова: цветоназвание, картина мира, семантика, символика цвета.

This article is about semantics and stylistic contents of colournames as a method of feature picture in O. Dovzhenko's idiosstyle, and also a specific of the authors usage of the words on the indication of colour.

Key words: colournames, picture of the world, semantics, symbolic of colour.

У мовознавстві проблема кольороназв розглядалася в кількох аспектах. Назви кольорів становлять об'єкт наукових студій у сфері порівняльного мовознавства (О. В. Коваль-Костинська, Н. Ф. Пелеві), етнолінгвістики (О. А. Вербицька, В. В. Жайворонок, Г. М. Яворська), психолінгвістики (Л. А. Лисиченко, Т. В. Ковальова, Р. М. Фрумкіна), історичної та описової лексикології (М. І. Чікало, О. Д. Панченко), семасіології (А. П. Кириченко, А. П. Критенко). Проблема семантики кольоративів та їхньої естетичної значущості в художньому тексті постійно перебуває в полі зору науковців (І. М. Бабій, А. А. Брагіна, В. В. Дятчук, С. Я. Єрмоленко, Л. О. Пустовіт та ін.).

Актуальність досліджуваної теми визначається загальною спрямованістю сучасного мовознавства на вивчення семантики та стилістичних можливостей мовних одиниць у художніх дискурсах українських письменників, а також важливістю вивчення особливостей семантики та стилістичних функцій кольорономенів в ідіолекті О. Довженка.

Мета статті – виявити семантичний та стилістичний потенціал назв кольорів у прозових творах О. Довженка.

Колір – це продуманий прийом, який допомагає письменникові виразити свої думки і почуття, відтворити своєрідність манери оповіді, описати індивідуальні риси персонажів, авторського бачення доквілля. Мовні засоби, що позначають колір, доступні не тільки розуму, але й почуттю. Вони мають потужний потенціал зображальних можливостей. "Кольори діють на душу, можуть збуджувати думки, які нас заспокоюють або хвилюють, засмучують або радують" [1, с. 33].

Дослідженням проблеми кольоропозначень в літературі стали займатися на початку ХХ ст. Це пов'язано з новим підходом до вивчення системності лексичних одиниць. Дійсно, різноманіття компонентів колірної лексики викликане наявністю в мові прямих, переносних і символічних значень, які використовуються в різних видах і жанрах художньої словесної творчості.

У лінгвістів викликають активний інтерес властивості сполучуваності назв кольорів і позначуваних ними предметів, явищ; фразеологія, заснована на колірній лексиці, семіотика кольору в контексті художньої літератури, міфології, фольклору, символіка кольору. Структурний і семантичний аспекти кольоропозначень ґрунтовно досліджує О. Дзівак, визначає у їхньому складі синонімічні ряди, мікросистеми, що мають певні внутрішні структури [3, с. 14].

Однією з основних ознак прозової мови письменника є вплітання у художню канву ахроматичних та хроматичних кольорів, зокрема *чорного, білого, червоного, жовтого, зеленого та сірого*, контекстуальне оточення яких викристалізовує їхню амбівалентну природу. Це значить, що один і той самий колір паралельно функціонує як у позитивнооцінному, так і в негативному конотативних значеннях.

Головним номінативним засобом, який використовує О. Довженко для позначення *чорного* кольору, виступає лексема *чорний*. Символічні значення біди, горя, нещастя, небезпеки, трагічних подій і навіть смерті передає чорний колір: "*Коли підійшов Роман до льоху і, відчинивши ляду, промовив до чорної ями свої слова, обізвалася з ями одна душа – материна*" [5, с. 156], "*Вершники біжать великими житами, оглядаючись назад, на чорне димне небо*" [5, с. 109]. Переважно цей кольоратив пов'язаний із традиційною символічною семантикою: втіленням темноти, ночі, порожнечі, смерті, біди, виражає негативні емоції: "*Пропливали широкі сірі неорані українські лани, розбиті вокзали, зруйновані міста і чорні вікна спалених домів*" [5, с. 142]. У чорних тонах автор висвітлює все, що пов'язане зі стихією, яка руйнує долі та забирає життя.

У структурі значення кольороназви *чорний* чітко виділяється семантичний компонент *темний*. Про його реалізацію лексею чорний можна говорити тоді, коли приписувана ознака має нечітке, невиразне колірне забарвлення, коли треба підкреслити неосвітленість: *"Палали жита і села на темному обрії. Брели по темному полі череди бездомні. Якісь вершники пролітали темними шляхами"* [5, с. 114], *"... і тоді великі солом'яні пласти вогню, немов душі українських розгніваних матерів літали в темному димному небі..."* [5, с. 155]. Чорний колір містить виразний оцінний момент – негативну оцінку чогось або когось. Чорний виступає переважно у значенні "поганий", "негативний", "ганебний".

У мові творів О. Довженка функціонує колірний епітет *білий*. Мовознавці стверджують, що лексема білий первісно означала "блискучий, прозорий, невидимий", а пізніше – "чистий та світлий". Тому не випадково, що всі предмети, явища, яким властивий білий колір, оцінюються позитивно: *"А на покуті над білою скатертиною стола й темний білобородий бог..."* [4, с. 47], *"А на білій стіні під богами, аж до мисника, висіло багато гарних картин..."* [4, с. 17], *"Над лаврами трималися в повітрі Божі Матері з рушниками і білі ангели, як гусаки крилаті"* [4, с. 17].

Синонімічно з білим пов'язуються лексеми: вимитий, чистий, світлий, посивілий, блідий: *"У садочку біля чистої хатини, серед квітів, бджіл, дітвори... сиділа, мов на картині, родина колгоспника Лавріна Запорожця..."* [5, с. 107], *"... одного ясного весняного вечора німецькі конвоїри викинули його з теплушки..."* [5, с. 213], *"... обійшовши навколо хатища й блідої печі через вишневий квітучий садок..."* [5, с. 292].

О. Довженко з раннього дитинства перебував у гушій народної життя. Це дало матеріал для пізнання народної естетики, етики, психології, філософії. Автор передає багатство, гармонію і благородство духовного світу героїв такими деталями у змалюванні, наприклад, образу старого діда Семена, що лежав *"на білому стародавньому рядні, в білій сорочці"* мають виразне фольклорне походження. Письменник віддає перевагу білому кольорові, змальовуючи образ діда Семена, його останню постіль. Адже білий колір символізував завжди духовну красу і багатство.

У структурі поняття "білий" також розглядаємо елемент із семою "сивий", "посивілий", "сивіти", "сивина": *"Він був високий і худий, і чоло в нього високе, хвилясте довге волосся, а борода біла"* [4, с. 9], *"У неї було сиве волосся і брудні, вимучені руки..."* [5, с. 166].

Сірий колір – це колір-медіум між білим і чорним. Він перестає бути кольором та перетворюється у символ стосунків. Власне, сірий колір має розгалужену систему семантичних варіантів. Поширене вживання цього кольору в значенні "безликий", "невиразний", "нічим не примітний". Сірість – це не символ мудрості зрілого віку, а символ зречення. Крім того, цей колір позначає одноманітність, духовну і моральну ницість, порожнечу життя. Іноді, потрапивши в незвичні сполучення, сірий колір набуває значення "невеселий", "сумний": *"сірість у віконцях, сірість у всьому"*. Лексика, яка сполучається з кольоративом "сірий" передає авторське бачення цього кольору: *"Ранок був хмарний, сірий"* [5, с. 306], *"Брат Микита лежав біля дерева з широко розкритими сірими очима, наче дивуючись зі своєї ранньої смерті"* [5, с. 215]. Уся кольорова палітра творів О. Довженка глибоко продумана. У повісті "Україна в огні" домінує одна кольорова гама: червоно-кривава, яка заповонила майже всі картини твору.

Набагато ширша кольорова палітра в "Повісті полум'яних літ", бо тональність твору життєстверджувальна. Хоча і є в повісті колір вогню і крові, проте переважають світлі, яскраві кольори. Вони асоціюються "з буянням життєдайної природи, з нескінченністю людського буття" [2, с. 126]. Серед усіх кольористичних груп саме назви червоного кольору демонструють багатоплановість і найширшу сполучуваність з абстрактними і конкретними поняттями: *"У червоній куряві й диму немов навіки заходить сонце"* [5, с. 229], *"І червона заграва пожежі якось по-новому освітила мою душу"* [5, с. 244], *"Хмара була важка... а самий верх її, самий вінець... було написано шаленими крученими криваво-червоними... мазками"* [5, с. 240].

Червоний колір – це колір пролитої крові, тому асоціюється з війною, агресивністю, смертю. Цей колір домінує в описі подій війни і надає їм особливого трагізму: *"Тоді кров полилася з шиї праворуч і ліворуч двома струмками, як дороге червоне вино з дорогого розбитого сосуда"* [5, с. 209], *"Земля була хвора. Вона ніби влетіла в якусь криваву туманність і занедужала"* [15, с. 216]. В. Гребньова у своїй монографії зазначає: "Поеднуючись із звуками, пахощами, червоно-кривавий колір створює ефект руху, динаміки, передає страшну атмосферу великої війни" [2, с. 126].

Часто дослідники привертають увагу до червоного як передумови чорного, як до ознаки ще чогось живого, що неминуче приречене на загибель, а відтак йдеться про символ не кінцевого результату, а процес вмирання, перших симптомів смерті та її причини: *"Кров заливала йому лице. Він облизував її, солону, й протирав липкою рукою"*

окривавлені поранені свої очі" [5, с. 200]. Взагалі вся творчість О. Довженка періоду війни підводить до висновку, що воєнне оновлення, переродження України уявлялося йому як оновлення "вогнем" – у символічному сенсі [6, с. 52].

Сонце – основний символ життєдайності також асоціюється у письменника з червоним кольором. Не можна оминати й групи назв синього, блакитного, срібного кольору, які О. Довженко використовує у своїх творах: *"Вода тиха, небо зоряне, і так мені хороше плисти за водою, так легко, немов я не пливу, а лину в синьому просторі"* [4, с. 27]. Безмежність небесного простору також підкреслюють іменники високість, далечінь, всесвіт, які автор супроводжує описовими епітетами *блакитна, срібносяйна, небесна, зоряний*. Ці епітети містять емоційне навантаження і характеризують або чисте безхмарне небо (*блакитна високість*): *"В блакитній високості непомітно почали виникати хмарки"* [4, с. 92] або зоряне небо (*срібносяйна небесна далечінь, зоряний всесвіт*). Характеризуючи нічне небо, письменник уживає прикметники на позначення кольору *синій* і *темний* (у значенні близький до чорного): *"... а в синім небі Чумацький Шлях показує дорогу"* [4, с. 49], *"Холодні зірки мерехтіли в темному небі..."* [5, с. 31]. Оригінальним є використання О. Довженком словосполуки *прозора синява ночі*. У контексті просторове розташування ночі письменник факультативно переносить до позиції верху (неба) і наділяє багатьма його конотаціями, що знаходить своє поширення в розгорнутій метафорі *під синім покрывом животворящої ночі*: *"Все росте, все рухається під синім покрывом животворящої ночі..."* [4, с. 103].

У мові художніх творів О. Довженка особливої художньої значущості набуває гама **зеленого** кольору. Зелений колір – символ природи, молодості, плодючості полів, краси і радості. У народній символіці кольорів зелений є кольором надії, кольором молодого трави, весняного оновлення, тому і в творах О. Довженка він є кольором усього молодого, прекрасного. Семантика зеленого кольору має як загальнономовне, так і індивідуально-авторське значення. Загальнономовне значення поняття "зелений" пов'язане з рослинним світом і виявляється в прямому називанні кольору: *"Ото як вийти з сіней та подивитись навколо – геть чисто все зелене та буйне"* [4, с. 7], *"Я упав в зелену гущавину й поліз попід листям просто до огірків"* [4, с. 12].

Традиційно-символічне звучання має **жовтий** колір, що у прозових творах не лише позначає колір сонця, золота, а й здатний набувати інших смислових прирощень, зокрема "хворобливий, змарнілий, пов'язаний зі смертю в характеристиках портретів персонажів".

У творах О. Довженка лексема жовтий викликає негативне враження: *"Тетяна стояла в дверях худа-худа, жовта"* [5, с. 141], *"Жовті, виснажені, неголені, биті полонені люди з концентраційних таборів... вивозилися на тяжкі й небезпечні роботи"* [5, с. 152]. У процесі аналізу виявлено, що головна увага цього кольоративу концентрується на найактивніших його кольорах – жовтому і золотому. Лексеми жовтого кольору вживаються з нейтральним значенням або з негативно емоційним. Золотий має позитивну семантику: *"Він саме цвіє великими золотими гронами, як у попа на ризах..."* [4, с. 12].

Отже, кольористика в творах О. Довженка виступає одним із вагомих засобів складного смислового й естетичного навантаження. В основному письменник дотримується загальноприйнятої символіки певного кольору. У більшості випадків колір викликає традиційні асоціації. Серед хроматичних кольорів у творчому доробку О. Довженка найбільшою продуктивністю вирізняються лексеми "червоний", "синій", "зелений". Одиначними слововживаннями характеризуються кольорономени "коричневий" та "золотий". У художній мові автора виявлено індивідуально-авторські погляди на семантику та функціональні можливості аналізованих лексем, про що свідчать особливості використання кольоролексем на позначення ахроматичних та хроматичних кольороназв. Ахроматичні кольоропозначення (білий, чорний і всі проміжні між ними сірі кольори) мають позитивну та негативну семантику. Позитивна (чорний) пов'язана із землею, кольором очей персонажів, кольором волосся тощо; негативна семантика – це втілення темноти, ночі, порожнечі, біди, горя, нещастя, страждань, смерті. "Білий" не лише виступає прямою назвою кольору з описом білої хати, білої сорочки, але й пов'язаний із горем та смертю.

Багатство колірної палітри, широка гама колірних тонів і відтінків, прийоми, що сприяють відтворенню індивідуального світобачення й образотворення, – все це свідчить про необмежені можливості й багатобарвність словника мови творів Олександра Довженка.

Література

1. Берлин Б. Основные цвета: их универсальность и видоизменения / Б. Берлин, П. Кей. – М. : Наука, 1969. – 520 с.
2. Гребньова В. Катарсис. Олександр Довженко і тоталітаризм : монографія / В. Гребньова. – Кіровоград : [Б.в.], 1997. – 150 с.
3. Дзівак О. М. З історії назв кольорів / О. М. Дзівак // Українська мова та література в школі. – 1973. – № 9. – С. 81–84.

4. Довженко Олександр Петрович. Вибране: для ст. шк. віку / О. П. Довженко ; упоряд. текстів та передм. О. М. Таранченко ; обкл. Н. В. Задорожна. – К. : Школа, 2008. – 320 с.

5. Довженко Олександр Петрович. Повість полум'яних літ: Повісті, оповід., публіц. / Довженко Олександр Петрович ; худож. О. І. Дмитрієв ; післямова С. Плачинди. – К. : Молодь, 1984. – 367 с.

6. Корогодський Р. Довженко: вчора, сьогодні, завтра в країні національної культури / Р. Корогодський // Дивослово. – 2001. – № 5. – С. 52–58.

7. Саєнко В. Мистецький синтез і творчий метод у "Кассандрі" Лесі Українки / В. Саєнко, І. Пономаренко // Проблеми сучасного літературознавства : зб. наук. праць. – Одеса : Маяк, 1997. – Вип. 1. – С. 107–129.

УДК 78(477.51)"18/19"

Г. В. Самойленко

Музичне мистецтво Чернігівщини ХІХ – поч. ХХ ст.

У статті вперше у систематизованому вигляді розкрито музичне життя на Чернігівщині у ХІХ – поч. ХХ ст. та охарактеризована творчість відомих музикантів.

Ключові слова: музична культура, садиба, музиканти, співаки, аматори, професіонали, регіональні особливості.

В статье впервые в систематическом виде раскрыта музыкальная жизнь на Черниговщине в ХІХ – нач. ХХ века и охарактеризовано творчество известных музыкантов.

Ключевые слова: музыкальная культура, усадьба, музыканты, певцы, любители, профессионалы, региональные особенности.

The article presents a first systematic survey of music life in Chernihiv Region in the 19th-the beginning of the 20th century and gives a characteristic of creative activities of well-known musicians.

Key words: music culture, estate, musician singers, amateurs, professionals, regional peculiarities

Значне місце серед різних видів художньої культури ХІХ – поч. ХХ ст. займає музичне мистецтво. У 10–50-х рр. ХІХ ст. воно в основному розвивалося в садибах та при магнатських дворах. Вельможне панство Чернігівщини намагалося зробити свій палац привабливим для відвідувачів, гостей не лише зовнішнім виглядом, а й внутрішнім наповненням, розважальними елементами життя. Тому в садибах було поширене домашнє музикування, влаштування музичних вечорів, на яких виконувалися різні твори самими господарями, чи гостями, а то й запрошувалися відомі музиканти чи композитори.

Господарі деяких садіб, особливо вельможні дворяни та багаті поміщики мали домашні колективи, які склалися з талановитих кріпаків та дворових селян, що демонстрували свою майстерність, розважаючи гостей. Зароджувалися такі колективи ще у ХVІІІ ст. у садибах гетьманів та наближених до них осіб і в подальшому функціонували на початку ХІХ ст. у дворянських родових маєтках.

Як свідчать "Статистические сведения о Малороссии", які були видані з ініціативи губернатора Чернігівщини князя О. Куракіна, у панських садибах переважали інструментальні колективи, хоча були і симфонічні та змішані (струнно-духові та струнно-рогові). Так, у поміщика Ф. Раковича в селі Радьковка Прилуцького повіту було 23 музиканти-кріпаки. До тридцяти осіб було в оркестрі поміщика П. Г. Галагана у селі Дігтярі [1]. Із 16 осіб складався оркестр у садибі В. В. Гудовича в селі Івайтеньки (біля Почапа) до 20-ти – у В. В. Кочубея у селі Ярославка та у полковника О. М. Будлянського у селі Чемери Козелецького повіту.

Для керівництва такими оркестрами запрошувалися музиканти, які закінчували консерваторії, музичні школи. Так, оркестром у селі Дігтярі керував випускник Празької консерваторії Домінік Краузе. Деякий час тут працювали німець Л. Шпора, поляк К. Лікінський. Саме тому дігтярівські музиканти виконували твори відомих композиторів Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, Г. Берліоза, Ф. Шуберта, а також деяких місцевих композиторів. У репертуарі були твори і російських композиторів О. Аляб'єва, О. Варламова, О. Даргомижського, М. Глінки, виділяючи при цьому романтичні твори. Найчастіше у садибному та сімейному музикуванні першої половини XIX ст. надавали перевагу інструментальним жанрам – увертюрі, фантазіям, ноктюрнам, дивертисментам, а у вокальному виконанні – романсам, аріям та каватинам з популярних опер [2].

При цьому слід відмітити, що у репертуарі деяких виконавців проявлялася зацікавленість до національного репертуару. Так, у садибі М. Марковича виконувалися романси на слова Т. Шевченка "На що мені чорні брови" ("Сирітка"), а також "Не плач, не плач", музику до яких написав господар садиби, а в Качанівці звучали романси на слова В. Забіли і на музику М. Глінки "Не щебечи соловейку" та "Гуде вітер вельми в полі".

Крім оркестрів у садибах були і хори, співацькі та вокальні капели. Дослідники відзначають хорову капелу у садибі колишнього гетьмана Кирила Розумовського та його сина Андрія Кириловича, який був дипломатом у Австрії, захоплювався музикою, був чудовим виконавцем окремих творів, товаришував із композиторами В. А. Моцартом, Й. Гайдном, Л. ван Бетховеном, який присвятив Розумовському три квартети. Хорову капелу, яка складалася з талановитих селян-кріпаків він перевів до Відня. Тут же працювали і музиканти струнного квартету під керівництвом І. Шупанціга [3].

Садибна музична культура пов'язана також з діяльністю видатного російського композитора Михайла Івановича Глінки, який

15 травня 1838 р. разом з учителем співів Дмитром Микитовичем Палагіним, дядьком унтер-офіцером Григорієм Прокоповичем Саранчиним та слугою Яковом Ульяновичем Нетосєвим, що виконував обов'язки камердинера і одночасно був прекрасним віолончелістом і контрабандистом, з'явилися на Чернігівщині. Разом з М. Глінкою виїхав на побачення з рідними і співак Придворної капели Нафанаїд Никифорович Шеїнов, який був родом із Качанівки.

Метою приїзду М. Глінки було набрати до Придворної капели, якою керував у С.-Петербурзі, нових співаків, хлопчиків 9–11 років. Він відвідав Новгород-Сіверський, Глухів, Кролевець, Батурин, Чернігів, Ніжин, прослухав церковні та єпископський хори, відібрав декілька хлопців і разом з ними переїхав до свого доброго знайомого Г. С. Тарновського, господаря Качанівки.

Залишивши дітей під наглядом дядька, М. Глінка продовжив пошук талантів у Ромнах, Полтаві, Харкові, Ізюмі, а потім у Переяславі і Києві. Ці поїздки були досить вдалимими. У Києві він помітив 25-літнього юнака з прекрасним голосом. Його баритон вражав своєю насиченістю і багатством. І М. Глінка домогся дозволу у митрополита забрати його до С.-Петербургу. Це був Семен Гулак Артемовський, якому композитор допоміг згодом отримати музичну освіту в Європі і стати провідним співаком Петербурзького оперного театру та автором знаменитої опери "Запорожець за Дунаєм".

М. Глінка у Качанівці писав оперу "Руслан і Людмила". Лібрето до неї допомагав складати Микола Маркович (Маркевич), відомий український історик, письменник, етнограф і музикант. Вони були добре знайомі, бо вчилися разом у Благородному пансіоні у Петербурзі, захоплювалися музикою, поезією. М. Маркович складав вірші українською і російською мовами, у 1831 р. надрукував збірку поезій "Українські мелодії", в основу яких були покладені народні перекази та повір'я. Пізніше він видав збірник музичних творів "Українські народні наспіви" (це обробка українських народних пісень для фортепіано) (1840). М. Маркович прекрасно знав народну музику, записав сотні українських пісень, ділився своїми надбаннями з М. Глінкою, який вбирав усе це і використав у своїй опері "Життя за царя" ("Іван Сусанін"), а також у "Руслані та Людмилі".

М. Глінка успішно працював над оперою, і уже в Качанівці, використавши домашній хор та оркестр, яким керував перший скрипаль Михайло Калініч, пробував на практиці перевірити те, що написав. Качанівський оркестр хоч і не був повним, але за словами М. Глінки, це був "непоганий оркестр". У його програму включалась музика відомих композиторів: твори Л. ван Бетховена, зокрема

вступ до трагедії "Егмонт", твори українських класиків та ін. Саме з цим оркестром і були розучені всі уривки майбутньої опери "Руслан і Людмила" і зіграні на одному із вечорів у садибі. "Вони були добре виконані, – згадував композитор, – у марші Чорномора дзвіночки ми замінили чарчинами, на яких надзвичайно спритно грав Дмитро Микитич Палагін" [4]. Це було перше виконання його твору, який слухав М. Глінка. Він же розучив з оркестром і баладу Фінна і декілька разів виконував її сам. Тут уперше Семен Гулак-Артемівський виконав своїм прекрасним соковитим голосом і арії Руслана.

У музичному спрямуванні час перебування М. Глінки у Качанівці був дуже насиченим. Крім опери композитор написав також романс "Где наша роза" і подарував його М. Марковичу з написом "Качановка. 24 июня 1838 года. Старый товарищ М. Глинка".

Особливе місце серед творів М. Глінки, написаних у Качанівці, займають дві пісні на слова відомого українського поета-романтика, який проживав у Борзні і був частим гостем у Г. С. Тарновського і в час перебування композитора у садибі потоваришував з ним, – "Гуде вітер вельми в полі" та "Не щебечи соловейку". В. Забіла зачарував М. Глінку прекрасним виконанням українських пісень, своєрідним гумором, що композитор попросив художника В. Штернберга намалювати для нього портрет поета.

Вечорами В. Забіла, М. Маркович, П. Скоропадський та М. Глінка співали українські пісні у чотири голоси. Це було неповторне, прекрасне виконання. Інколи співав сам В. Забіла пісні на свої слова, граючи на бандурі. Сусід Г. С. Тарновського із Григорівки Петро Скоропадський затягував яку-небудь чумацьку пісню. Одного вечора М. Маркович потішив гостей Качанівки грою ольшанського попа Іоанна Персидського на гусях. Під час трьохмісячного перебування в Качанівці М. Глінка часто чув українські пісні різного характеру і настрою. Композитор, немов губка, вбирав у себе народні українські мелодії і пізніше деякі з них використав у своїх творах.

Перебування М. Глінки у Качанівці розкрило не лише особливості музичного життя в садибі, а й мало більш широкий і глибокий характер. Україна вдячна композитору за Семена Гулака-Артемівського, за романси на слова Віктора Забіли, які зайняли почесне місце в зароджуваному жанрі в українській музичній культурі, за всебічну підтримку українців, що проживали в С.-Петербурзі. Поїздка в Україну дала М. Глінці нові свіжі враження, зблизила з народним побутом України, з багатю пісенною культурою українського народу, з яскравими представниками її культури [5]. Зокрема,

М. Глінка допоміг ще одному юнакові із Чернігівщини тенору Миколі Іванову навчатися в Італії і стати видатним оперним співаком [6].

Як свідчать документи, музичний колектив функціонував у Качанівці і в другій половині XIX ст. Довголітнім диригентом оркестру був музикант Пфейфер, який написав музику до п'єси Григорія Лядави (псев. Г. М. Ге, брата відомого художника М. Ге).

На початку XIX ст. продовжували функціонувати великий кріпацький хор і оркестр у садибі полковника Д. І. Ширая у селі Спиридонова Буда, які відзначалися професіоналізмом і прекрасним звучанням. Для їх керівництва господар запрошував професіоналів. Як свідчить письменник П. І. Шаліков, що був на виставі "Школа ревнивих", "головна співачка захопила серця наші солодким, приємним, натхненним голосом... Маренкова, Дроздова, Касаковська, Кодинцов... були б окрасою, найблискучішою, прекрасною столиці..." [7]. Цей колектив виступав не лише в садибі, а й демонстрував свою майстерність у Києві: у театрі на Контрактовій площі.

Виступав у Києві на ярмарку хор та оркестр полковника О. М. Будляньського із садиби Чемер Козелецького повіту, яким керував італієць Альбертіні. Газета "Северная почта" (1817) так відгукувалася про виступи цього колективу: "Впродовж нинішніх контрактів тутешня публіка мала особливе задоволення зайнятися вечорами концертами, які давали нам відомі віртуози Ромберг, два брати Гутелі та Рісс з прекрасним оркестром музики полковника Будляньського. У цьому оркестрі є також музиканти з великим талантом, що видно по їх музичних творах, які заслуговують відмінного схвалення не лише любителів музики, а і самих віртуозів. Рідко зустрічаєш, щоб такий оркестр міг бути у приватної людини" [8]. Критики відзначали високу майстерність усього оркестру і хору, вказували на виконання чудовими артистами-віртуозами відомих музичних п'єс, а також захоплення їх грою великої кількості публіки. Після смерті поміщика, особливо з відміною кріпацтва, ці колективи втратили свою майстерність і численність. Як свідчить син господаря, хор супроводжував невеликий оркестр, який складався із двох скрипок, баса і барабана [9].

Слід зауважити, що життя акторів та музикантів-кріпаків у садибах поміщиків, особливо деспотичного характеру було досить тяжким. Тарас Шевченко, відвідавши садиби Г. Тарновського і П. Галагана, розповів у своїх повістях "Музикант" і "Художник" про подібне життя. Немало прикладів знущань над талановитими кріпаками знаходимо і в дослідженні К. Копержинського. Ось один із таких епізодів: юнак, який мав музичний талант, був направлений поміщиком на навчання до Італії. Довідавшись про його великі досягнення, пан повернув хлопця

в садибу. "З перших таки днів він... виступав перед численною публікою, хазяїн його не пропускав нагоди й примушував його знов починати блискучий концерт Віотті щоразу, як прибувала нова особа. Втоmlений одним сеансом, що тривав уже більше, як три години, юнак попросив свого господаря дати йому трохи відпочинку. "Ні, гратимеш, – сказав йому той гнівно, – і як ти насмілишся бути вередливим, то пам'ятай, що ти мій раб і що ти дістанеш удари палицею". Юнак у розпуці, у нестямі біжить, іде на кухню і, взявши сокиру, відрубує собі вказівний палець на правій руці, кажучи: "Хай проклятий буде талант, коли він не міг оборонити раба від знуцання" [10].

Садибним музичним колективам притаманні професійність, співпраця з композиторами та відомими музикантами, класичний репертуар. Слід зауважити, що у цей період помітне утвердження також національних кадрів, які формувалися у музичних школах, консерваторіях, а також садибах за допомогою музикантів, які бували у господах.

Фольклоризація музичної культури залежала і від зібраних і опублікованих на Чернігівщині збірок пісень, які вбирали в себе оригінальні народні творіння з їх музичною специфічною обробкою, що використовувалися на сцені у різних музично-театральних водевілях, побутових діалогічних операх та музично-драматичних виставах.

Важливе місце у музичному мистецтві посідають театральні вистави з музичним оформленням. Так, у Ніжинській гімназії вищих наук князя Безбородька студенти під керівництвом М. Гоголя ставили протягом 1827–1828 рр. вистави за п'єсами російських і зарубіжних драматургів, а також українських, які користувалися успіхом у глядачів. В антрактах вистав грала музика. У листі до батьків М. Гоголь писав, розповідаючи про студентські театральні вистави: "Музика також складалася із наших: вісімнадцять увертюр Россіні, Вебера та інших були розіграні чудово" [11]. Учасник цих вистав письменник Н. Кукольник, прекрасний гітарист і співак, теж звернув увагу на музикантів: "Не можу не сказати і про наш оркестр. Під керівництвом учителя музики і співів п. Севрюгіна, при Івану Семеновичу [Орлаю – Г. С.] утворився не тільки співочий, як уже сказано, хор, але й невеликий струнний оркестр, що дуже приємно виконував увертюри: "Les Deux Avengles", "Dame Blanche", ("Біла Дама") Буальдьє, "Дон Жуан", "Волшебная флейта" Моцарта і супроводжував досить майстерно співи дійових на сцені осіб... Ми досягли того, що одного разу вирішили дати концерт, і дали, і невибаглива публіка залишилась задоволена..." [12].

Театральне життя у другій половині XIX ст. на Чернігівщині майже залишило дворянські садиби і перейшло на мистецькі сцени міст.

У багатьох виставах, що ставили мандрівні трупи, звучали пісні. І тут помітне було сплетіння слова, драматичного дійства і музики. Пісні оброблялися різними музикантами, в тому числі і тими, що працювали на Чернігівщині. Чергування розмовних сцен і музичних співацьких виконань збагачувало виставу, поглиблювало ту чи іншу сюжетну лінію. У музичному оформленні відігравали значну роль фольклорні стилізації народних пісень. Показовою у цьому відношенні є постановка "Наталки Полтавки" в аматорському театрі "Товариства кохаючих рідну мову", яким опікувалися поет Леонід Глібов та музикант і фольклорист Опанас Маркович у Чернігові.

Початок 60-х рр. XIX ст., особливо після відміни кріпосного права, відзначався активною участю деяких чернігівців у громадсько-культурному житті міста. Проявляється це й у музичному житті, яке виходить за межі садибного та домашнього, салонного музикування. До нових форм громадського спрямування відносяться концерти, музично-театральні вистави. Цьому сприяла і поява у 1853 р. в Чернігові на Красній площі приміщення театру, у якому виступали мандруючі трупи. На сцені цього театру показали свою виставу "Наталка Полтавка" члени "Товариства кохаючих рідну мову". Якщо говорити про її музичне оформлення, то тут слід нагадати, що Опанас Васильович Маркович (1822–1867) після повернення з заслання у справі Кирило-Мефодіївського товариства деякий час працював у Немирові. Вчителі Опанас Маркович і Ілля Дорошенко вирішили поставити в місті виставу за п'єсою І. Котляревського і попросили чеського композитора Йогана Ляндвера на основі підібраних О. Марковичем для вистави "Наталка Полтавка" пісень з музичним супроводом написати увертюру. Композитор у цей час працював капельмейстером садибного оркестру графа Болеслава Потоцького, який проживав у Немирові і був почесним опікуном місцевої гімназії [13].

Повернувшись до Чернігова, О. Маркович використав музику Йогана Ляндвера, доповнивши виставу новими піснями, які відповідали характерові сценічних героїв "Наталки Полтавки". "Музика до спектаклю, – говорилося в статті, опублікованій в журналі "Основа" (1862. – № 3. – С. 71–73), – вражала насамперед правдивим народним колоритом вивільненим від нальоту сентименталізму й романсовості, якими було позначене популярне опрацювання "Наталки Полтавки" А. Єдлічкою" [14]. Увертюра до п'єси свідчить про цільність музично-драматичної концепції О. Марковича, Й. Ляндвера [15]. Вистава мала величезний успіх. Він ще й пояснювався тим, що О. Маркович, як

прекрасний фольклорист, збирач народної поезії, запропонував антракти заповнювати виконанням пісень. І так, на цей раз у перерві прозвучали у прекрасному виконанні народні пісні "Ой, не пугай, пугаченьку", "Ой, Морозе, Морозеньку", "Ой, по горі, по горі вівчар вівці зганяє", "Ой, мати, мати, мати". Успіхові сприяла і майстерність оркестрантів, які виконали увертюру Й. Ляндвера до "Наталки Полтавки" та сольний спів акторів.

Тут необхідно відмітити майстерне виконання пісень сестрами М. О. Загорською-Ходот, О. О. Ходот, Є. П. Чернявською, Т. П. Ходот. Голоси у сестер Ходотових були сильні, мелодійні, особливо у Меланії Овдіївни Загорської, яка згодом виступала в оперних постановках у Чернігові.

Переїхавши до Новгород-Сіверського на нове місце роботи, О. Маркович продовжив захоплюватися театральною і музичною творчістю. Завдячуючи співу О. Марковича та його діяльності як пропагандиста народної пісні, новгородсіверці полюбили селянську пісню, почали її співати на різних зібраннях, вечорах, а з ними і змінилося відношення городян до сільського населення, прекрасного носія чудових мелодійних, багатих на різну тематику пісень.

О. Маркович дуже любив музику, грав на деяких інструментах, складав мелодії. Всі, хто знав Опанаса Васильовича, підкреслювали, що вершиною його музичної творчості були "Наталка Полтавка" та вистава "Чари". Хоча у виставах за п'єсою І. Котляревського використовувалась увертюра Й. Ляндвера, але О. Маркович наповнював саму п'єсу такими музичними творами у відповідності до сценічного характеру персонажів, що робило виставу оригінальною, яскравою і захоплюючою. Саме в цьому виявився великий його музикальний талант.

У Новгороді-Сіверському О. Маркович ставить також виставу "Чари" на основі п'єси К. Тополі, до якої написав музику, віддавши їй багато сил і перетворивши її в оперету.

Як талановита людина, видатний збирач і пропагандист української пісні, О. Маркович заслуговував на кращу життєву долю. Проживаючи і працюючи на Чернігівщині, він сумував за дружиною М. О. Вілінською, яку знали як письменницю Марко Вовчок, та сином Богданом, які проживали за кордоном, намагався допомогти їм матеріально, а для цього він використовував будь-які можливості на підробіток. Він кликав їх на Україну, а вони так і не приїхали, що призвело до остаточного розриву з дружиною.

У 1867 р. О. Маркович захворів на туберкульоз, переїхав до Чернігова. І в Новгороді-Сіверському, і в Чернігові турботи про

Опанаса Васильовича взяла на себе Меланія Загорська. Їх знайомство відбулося ще на початку 60-х рр. XIX ст. у Чернігові, коли вони спільно брали участь у театральних виставах "Товариства кохajoчих рідну мову".

Загорська Меланія Овдіївна (дівоче прізвище – Ходот) (1837–1891) народилася в дворянській родині в селі Покошичі Кролевецького повіту Чернігівської губернії. Освіту отримала у приватному Шосткинському пансіоні. З юнацьких років Меланія Овдіївна цікавилася народною піснею. Спілкуючись з селянським середовищем, вона запам'ятала велику кількість народних мелодій та пісень. Вона мала красивий і сильний голос (сопрано), і хоча не отримала спеціальної музичної освіти, М. Загорська майстерно виконувала їх і зачаровувала своїм співом слухачів.

Мистецтвознавець М. Гайдай відзначав, що виконавська манера співачки зводилась до суцільного оспівування найрізноманітнішими мелодичними прикрасами кількох тональних опор. Мелодію Загорської важко уявити в двоголосовому вигляді, бо це типовий мелодійний стиль. Спів Загорської ґрунтувався виключно на діатоніці [16].

Батьки віддали її заміж за Н. Г. Загорського, сусіда з села Понориці (Коропський повіт на Чернігівщині) і з цього часу вона проживала в садибі чоловіка. Тут вона продовжувала збирати народні пісні. Потяг до них та любов до театру, виконавських виступів підштовхнули її поїхати до Чернігова, де Л. Глібов, О. Маркович, І. Дорошенко та інші розгорнули театральну діяльність. У Чернігові жили сестри Меланії Овдіївни – О. О. Ходот, Є. П. Чернявська та Т. П. Ходот. Тут М. Загорська познайомилася із знаменитими аматорами, які брали участь у виставі "Наталка Полтавка", і вперше вийшла на сцену, зігравши Наталку.

Подружнє життя М. Загорської не склалося. Племянник Опанаса Васильовича Дмитро Маркович згадував про чоловіка: "Це був нещасний, пропитий, разорений поміщик, горбатий, потворний, злий у п'яном вигляді, він "володів" дружиною з дому Ходотових Меланією Овдіївною, прекрасною, красивою, доброю і з великими голосовими засобами. М. А. була "українським соловейком"... краще її ніхто не співав, знати пісень більше її – ніхто не знав" [17]. З захопленням сприймали глядачі у її виконанні пісні "Ой, високо сонце сходить", "Запив чумак, запив бурлак", "Ой, іде чумак та дорогою", "Ой, бре, море, бре, сип, шинкарко, ще", пісні Наталки Полтавки та багато інших.

Микола Лисенко був зачарований голосом М. Загорської, широким знанням пісенної народної творчості і записав із її уст 27 пісень, які композитор розмістив у матеріалах третього випуску "Збірника українських народних пісень".

М. Загорська, яка у 1867 р. переїхала до Чернігова разом з дітьми, щоб підтримати хворого О. Марковича, була з ним до 1 вересня цього ж року і поховала його в місті на Болдиних горах. Брала участь у театральних виставах, що йшли у 70–80-х рр. XIX ст.

Вражав своїм виконанням героїчних та чумацьких пісень лікар, активний учасник громадського та театального життя у Чернігові Степан Данилович Ніс (1829–1900), який грав на бандурі та інших інструментах. Він був із козацького роду і це демонстрував своїм повсякденним одягом. Навчаючись у Київському університеті, він захоплювався всім українським: фольклором, побутом, музикою, народною медициною. Степан Ніс знав багато мелодій народних пісень, добре їх виконував. Під час навчання він записав 1173 пісні, які передав до Київського відділення Російського географічного товариства. Його добре знав О. Маркович по університету, і коли С. Ніс приїхав до Чернігова, то він залучив його до театральних вистав. Блискуче виконання пісень збагачувало ті образи, які він створював на сцені. Особливо вражав його спів героїчної пісні "Гомін, гомін по діброві", "Ой, не гаразд, запорожці", "Чумацький табір", "Ой, спав пугач на могилі" та ін. Його гучний, сильний голос відповідав змістові цих пісень.

Л. Глібов зазначав, що "малоросу не можна було дивитися без сердечного хвилювання" на виконання пісень Степаном Носом. А активний член Громади в Чернігові Ілля Шраг стверджував: "Ніс був добрий співець, у нього співали багато українських пісень, він сам співав та акомпанував на гітарі або на бандурі" [18].

З музичним життям Чернігівщини першої половини XIX ст. був пов'язаний Гаврило Андрійович Рачинський (1777–1843), який народився у Новгороді-Сіверському в сім'ї сотника, співака і диригента Андрія Андрійовича Рачинського. Після отримання освіти, зокрема в Київській академії і гімназії при Московському університеті, Г. Рачинський працював тут вчителем музики, бо в Києві пройшов школу композитора А. Веделя. Проте у 1817 р. він повернувся до рідного міста, де проживав до 1823 р., займаючись музичним мистецтвом, гастролював по різних містах України. У 1823–1840 рр. він знову працював у Москві. Повернувшись до Новгорода-Сіверського, активно виступав у концертах, виконуючи і свої твори: варіації для скрипки на теми народних українських, російських та польських пісень –

"Віють вітри, віють буйні", "За горами, за долами", "Среди долины, ровня", фантазію для 7-струнної гітари "На березі Десни" тощо.

Багато зробив у розвитку музичного мистецтва й Олександр Іванович Лизогуб (1790–1839), який народився у Куликівці, а проживав у Седневі і прославився як піаніст і композитор. Його вважають одним із зачинателів української фортепіанної музики. Він працював у різних жанрах: ноктюрн, мазурка, створював варіації на теми українських народних пісень, зокрема, "Ой ти, дівчино", "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці", "Ой у полі криниченька", "Та була в мене жінка", написав романс "Смерть на чужині" та ін. [19].

Музичне мистецтво набиало свого всебічного розвитку у другій половині XIX ст. Тут більше спостерігалися прояви національного спрямування у музичній культурі.

У другій половині XIX – поч. XX ст. виділяється три основні напрямки:

1) поширення музики шляхом влаштування сімейних музичних вечорів;

2) організація музичних концертів, у тому числі і приїжджими колективами;

3) використання музичних творів під час театральних драматичних вистав та постановка опер.

У кожному великому місті, а також у деяких повітових містах були сім'ї, члени якої цікавилися музикою. І тут велику роль відіграла господиня, яка могла грати на фортепіано чи іншому інструменті і яка залучала до музичної діяльності своїх близьких знайомих. Були сім'ї, де члени родини займалися музично-виконавською діяльністю. Прикладом цього може бути родина Лизогубів у Седневі. Ініціатором цих музичних зібрань був Ілля Іванович Лизогуб (1787–1867), який був учнем Г. А. Рачинського у Москві, отримав гарну музичну освіту, здобув славу як піаніст, віолончеліст, співак і композитор, автор сонати для віолончелі і фортепіано, побудованій на інтонаціях українських пісень-романсів, яку відносять до кращих музичних творів цього часу. Після відставки І. Лизогуб переїхав на Чернігівщину, оселився у своєму родовому маєтку у Седневі, а потім у Чернігові і брав активну участь у музичному житті міст.

Як свідчить Г. Милорадович, до нього у Седнів приїжджали музиканти, грали тріо, квартети [20], а в Чернігові у нього постійно відбувалися музичні вечори. Газета "Черниговские губернские ведомости", неодноразово сповіщала про активну участь І. Лизогуба в організації сімейних музичних вечорів у Чернігові [21].

У музичних вечорах брав участь і Іван Іванович Гаврушкевич (1814–1901), відомий виконавець камерних творів, віолончеліст, який після відставки поселився в Чернігові.

Подібні вечори влаштував у себе вдома в Чернігові і Іван Григорович Рашевський (1849–1921), художник, культурний діяч, який захоплювався музикою. В організації вечорів йому допомагала його старша сестра Ганна Рашевська, викладач музики і літератури. Вона пробувала себе і як композитор, написала музику на вірші М. Некрасова "Железная дорога" і Навроцького "Есть на Волге утес".

Літературно-музичні вечори проходили також у приміщенні Історико-філологічного інституту кн. Безбородька у Ніжині з ініціативи його директора Ф. Ф. Гельбке, який керував вишем 1893–1907 рр., та за підтримки його дружини, яка була головою "Товариства допомоги бідному населенню міста". Тому ці вечори були платними – 50 коп. У заході брали участь як студенти, так і музиканти міста, зокрема піаністка А. І. Вільконська. Ці вечори проходили у грудні місяці, на які приходили викладачі ніжинських навчальних закладів, чиновники, офіцери, всі, хто любив музику.

Як свідчать програми того часу, інститутський хор, а також солісти виконували твори Ф. Моцарта, Ф. Шуберта, Й. Баха, П. Чайковського та інших композиторів. Тут були в основному представлені твори західноєвропейських та російських композиторів. Хоча на початку ХХ ст. в програмі зустрічаються твори українських музикантів. Так, на вечорі 8 грудня 1901 р. перше відділення завершувала патріотична пісня "Закувала та сива зозуля" (музика П. Ніжинського), а друге відділення – коломийка "Верховино, світку ти наш" (музика М. Лисенка).

Великою популярністю у другій пол. ХІХ ст. користувалися, як і раніше, театральні вистави, у яких використовували музику й пісні. Новими театральними силами була продовжена діяльність "Товариства кохаючих рідну мову", члени якого крім "Наталки Полтавки", яка йшла неодноразово і з різним акторським складом, ставили також п'єси "Сватання на Гончарівці", "Шельменко-денщик" Г. Квітки-Основ'яненка, "Назар Стодоля" Т. Шевченка, "До мирового" Л. Глібова та інші. Великою популярністю користувалася опера "Чари" за п'єсою К. Тополі. В кінці свого життя Опанас Маркович написав до неї музику, підібрав пісні. У 1866 р. вона була поставлена ним у Новгороді-Сіверському, а потім у Чернігові. У сценах, де збирається сільська молодь звучать жартівливо-танцювальні мелодії "Ой, де ж ти була, моя, нечужая?", "А ще сонце не заходить", "Вийди, Грицю, на вулицю" та ін. Пісні допомагають основним героям Галі та Грицю розкрити сумний настрій, драматичні конфлікти ("Нащо ж мене, моя мати, ти на

світ породила" – Галя, "Ой у полі могила з вітром говорила" – Гриць та ін.). Друг Гриця Василь співає на завершальному розв'язанні останньої дії пісню "Ой, не ходи, Грицю", підкреслюючи цим трагічну долю юнака, який загинув зрадливим коханням [22]. Оригінально, своєрідно звучить ця пісня в постановці О. Марковича.

М. Шевелів, який бачив цю виставу, вказував на велику емоційну загрузку, яка створювалася в залі виконанням цієї пісні у 2-й дії. На кладовищі стоять представники сільської влади, парубки, дівчата, селяни. "Сумна і урочиста тиша. Оддалік, праворуч сцени в супроводі музики чути далеку пісню "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці, бо на вечорницях дівки чарівниці". В театрі разюча тиша. Дивлячись на цю величезну мов би застиглу силу людей, тиша здавалася величною – грізною стихією. Пісня все наближається й стає ясніша. Парубки, дівчата, селяни, війт, соцький, що мовчазливо стоять на сцені, прислухаються до співів. Пісня наближається, ще й на сцені з'являється хор. Нарешті – останній акорд хору: "Оце тобі, Грицю, така заплата, що з чотирьох дощок – темная хата". Завіса помалу спадає... Мертва тиша не порушується серед слухачів і після завіси. Проходить декілька хвилин, публіка все ще не може позбутися цього настрою. Гучним оплескам немає краю" [23].

Визначну роль у "Товаристві кохаючих рідну мову" відіграв Іван Миколайович Лагода (1832–1906), лікар, який дуже любив театральну справу, брав на себе організацію вистав, підбір акторів і репертуару. Як свідчать сучасники, І. Лагода, володіючи хорошим голосом, любив грати у виставах, де було багато співу, музики, танців. Це були оперети, опери, водевілі-жарти "Наталка Полтавка", "Запорожець за Дунаєм", "За Неман іду", "Невольник", "Сватання на Гончарівці" тощо.

І. Лагода любив оперету "Чари", постійно над нею працював, включаючи нові українські пісні і циганські романси. Учасник музичного життя О. Камінський поклав їх на ноти з голосу сестри І. Лагоди Євдокії, яка мала гарний голос і виступала на сцені. На одній із афіш значилось: "Чари. Малоруська народна драма з піснями в 5-ти діях с прологом й в 12 картинах. Из легенди Кирилла Тополи спорудив Иван Лагода. Чернигов. 1902 року".

В подальших роках на Чернігівщині побували відомі українські театральні колективи М. Кропивницького, М. Садовського, М. Старицького та інших, у репертуарі яких було немало вистав, які базувалися на музиці і піснях. М. Заньковецька, М. Садовський, Г. Затиркевич-Карпінська та інші актори, які володіли прекрасними голосами, своїм виконанням українських пісень збуджували у глядачів національну свідомість.

Значне місце в музичному житті Чернігівщини займали концерти, організаторами яких були не лише діячі культури, а й чиновники, представники суду тощо. Так, у другій половині 60-х рр. XIX ст. в Ніжині організовували концерти, у яких брав участь студент Ніжинського юридичного ліцею кн. Безбородька Федір Гнатович Стравинський (1843–1902), у майбутньому відомий оперний співак (бас), батько великого композитора XX ст. Ігоря Стравинського.

Під час гастролей у Ніжині віолончеліста С. Куммера та співака А. Ніколаєва Ф. Стравинський виступав разом з ними і співав арії Івана Сусаніна з опери М. Глінки "Жизнь за царя", романс і дует "Моряки" Вільбоа (26 березня 1869 р.), романси Бахметьєва "Тучи черные" та Дюбюка "Помнишь, помнишь как бывало" і "На дворе метель и вьюга", арію Мельника із опери О. Даргомижського "Русалка".

Неодноразово на Чернігівщині давав концерт Микола Віталійович Лисенко (1842–1912). Вперше він виступив у Чернігові у 1878 р. як соліст-піаніст [24]. Особливої популярності набули концерти його хору, які відбувалися у Чернігові, Ніжині і Прилуках у 1892–1909-х рр. з пропагандою українського музичного мистецтва.

В організації цих концертів у Чернігові відіграли значну роль громадські діячі Ілля Шраг, Олександр Тищинський, Григорій Милорадович, а в Ніжині місцевий нотаріус Я. Біловодський. У програму концертів були включені патріотичні народні пісні "Ой наступає та чорна хмара", "Ой, не гаразд запорожці", "О, государі Псковичі" та інші.

У 1900-х рр. М. Лисенко підтримував творчі зв'язки з Михайлом Коцюбинським, який очолював з 1905 р. чернігівську "Просвіту". Письменник неодноразово звертався до композитора з проханням дати в місті концерт. Двічі у 1907 та 1909 рр. він разом із своїми учнями та викладачами Музично-драматичної школи М. Лисенка давав концерти, які надовго запам'яталися чернігівчанам. Донька М. Коцюбинського Ірина Михайлівна згадувала: "В лютому 1907 року він грав у нашій вітальні улюблені мелодії батька: "Вічний революціонер", "Елегію" та "Пісню без слів". Тоді він приїхав до нас з артистами Мишугою, Потоцькою і Сагуцькою. Батьки дуже чемно, з сердечною теплотою пригощали своїх дорогих гостей" [25].

1907 р. М. Лисенко познайомив слухачів із своїми творами, написаними на тексти "Кобзаря" Т. Шевченка: "Сон", "О, милий Боже храни", "Не хочу я женитися", "Не дивуйтесь, дівчата", "У туркені по тім боці", "Вітер в гаї нагинає лозу і тополю" та ін.

А у 1909 р. до програми концерту, в якому брав участь сам М. Лисенко та відомий артист О. Мишуга і їх учні, увійшли не лише твори композитора "Мені однаково", "Дівчино риболонько любя",

"Смутні провесни" у виконанні співака, а й інших музикантів, зокрема П. Чайковського, О. Монюшка.

Виступи хору М. Лисенка, в програмі якого були народні пісні, в тому числі і записані на Чернігівщині, власні концерти, які включали твори самого композитора, відіграли велику роль у пропаганді національного музичного мистецтва, виявленні талантів серед народу.

Велику роль у піднятті інтересу до музичного мистецтва в регіоні відіграло сформоване у 1884 році Чернігівське музично-драматичне товариство, яке завершило свій організаційний процес у 1888 р. і охопило близько 200 членів-любителів. Товариство ставило завдання: сприяти підготовці і постановці п'єс, проведення концертів, літературно-музичних творів як власними силами, так і залученням гастролюючих музикантів, постановки опер, а також організації музичної освіти шляхом відкриття при товаристві музичних класів [26].

Активними діячами товариства були Л. Глібов, І. Ягода, І. Шраг (секретар товариства), І. Рашевський, О. Горєлов, М. Яснопольський та ін. Товариство мало на меті сприяти виявленню та вихованню молодих талантів, використанню їх для організації і покращення музичного життя, надавати його членам та відвідувачам приємне і корисне використання часу, залучаючи для цього наявні і запрошені сили професіоналів. Був простір для різнобічних проявів аматорського і професійного мистецтва.

Саме завдячуючи товариству у 1893 р. у Чернігові був сформований симфонічний оркестр під керівництвом відомого українського і російського композитора і диригента Олександра Леонтіївича Горєлова (1863–1937), який працював у місті лікарем, бо закінчував медичний факультет Московського університету, а паралельно Московську консерваторію. У 1893 р. він був направлений з дипломом лікаря і свідоцтвом у званні повітового лікаря у Чернігів, на свою батьківщину, бо народився у селі М. Щербиничі Новоизбківського повіту, який тоді входив у Чернігівську губернію.

Паралельно з лікарською практикою О. Горєлов працював у музичній сфері, писав твори різних жанрів.

За перші 10 років він написав три симфонії (1893, 1899, 1905), оперу "Вій" (1897), оперету "Добрі сусіди" (1891), 2 струнних квартети (1894, 1901), фортепіанне тріо (1899), романси, хори [27]. Як бачимо, основні музичні твори композитором були написані у Чернігові, бо пізніше, до його переїзду у Київ у 1916 р. він займався духовною музикою.

До Чернігівського симфонічного оркестру входило 30 чоловік. Крім цього, О. Горєлов організував хор у складі 30 чоловік. Наполеглива композиторська та диригентська робота сприяла тому, що

2 лютого 1897 р. відбувся концерт, програма якого складалася лише з творів автора: "Українська симфонія", уривки з опери "Вій", оперети "Добрі сусіди", музичні картини "Весна" та вальс-фантазія для симфонічного оркестру [28].

У 1895 р. О. Горелов розпочав у Чернігові оперну діяльність. Були поставлені декілька опер, які засвідчили широкі музичні інтереси композитора, його майстерність працювати не лише з музикантами, а й співаками.

Діяльність О. Горелова у Чернігові сприяла поглибленому інтересу до професійного класичного мистецтва. І це відіграло велику роль у вихованні молодих музикантів і співаків, які після Чернігова, отримавши відповідну музичну освіту, стали професійними акторами. Немало було й співаків місцевого значення. Саме вони брали активну участь у підготовці опер, яка вимагала великих творчих сил і здібностей.

Після від'їзду з Чернігова О. Горелова на початку ХХ ст. його традиції продовжив керівник музичних класів, скрипаль за освітою, диригент Кондрат В. Сорокін, який закінчив Петербурзьку консерваторію і був досить активним у музичному житті міста. Завдячуючи йому та Г. Г. Ейзлеру, які займалися приватною педагогічною музичною діяльністю у Чернігові, були відкриті у місті музичні класи. У 1908 р. Г. Ейзлер відкривав музичну школу у Ніжині. Саме ці діячі культури сприяли тому, що у Чернігові було відкрите 17 липня 1907 р. Чернігівське відділення Російського музичного товариства, директором якого у різний час були В. Д. Голіцин, Д. В. Країнський, Г. М. Глібов, І. Г. Рашевський, Б. В. Баришевський.

К. Сорокін очолив симфонічний оркестр у 1903 р., який з великою майстерністю виконував твори відомих композиторів Л. ван Бетховена, Й. Гайдне, В.-А. Моцарта, Е. Гріга, П. Чайковського, О. Бородіна, А. Рубінштейна, М. Лисенка та ін. З відкриттям товариства репертуар оркестру розширюється, запрошуються співаки із Києва (Н. Калиновська, Тищинська та ін.).

На розвиток концертної діяльності у Чернігові значну роль відіграли члени товариства, які безпосередньо брали у них участь: І. Рашевський (віолончель), Т. Рашевська (фортепіано), С.-С. Вільконський (віолончель), С. Гаєвська (скрипка), В. Юркевич (альт), А. Яцкевич (фортепіано), М. Таїров (кларнет) та ін.

Завдячуючи О. Горелову та К. Сорокіну, які змогли створити професійний колектив – симфонічний оркестр та великому їх ентузіазму в пошуках гарних голосів, режисерським здібностям, а також добровільним помічникам, у Чернігові власними силами з 1894 р. були

поставлені опери "Аскольдова могила" О. Верстовського, "Руслан і Людмила", "Життя за царя" ("Іван Сусанін") М. Глінки, "Русалка" О. Даргомижського, "Демон" А. Рубінштейна, "Євгеній Онегін", "Пікова дама" П. Чайковського, "Майська ніч" М. Римського-Корсакова, "Травіата" Дж. Верді, "Кармен" Ж. Бізе, "Фауст" М. Гуно, а також оперети. Активну участь у постановках брали учні та викладачі музичного училища та ін. [29]. Деякі оперні вистави здійснювалися також гастролюючими колективами [30]. Велику допомогу у музичному житті міста здійснювали члени чернігівської Громади та "Просвіти".

Помітну роль у розвитку музичного життя у Чернігові відіграв віолончеліст і організатор музичної освіти у місті Стефан (Станіслав) Владиславович Вільконський (1870–1963). У зв'язку з необхідністю отримати дітям освіту його батьки переїхали у 70-х рр. XIX ст. із Волині до Ніжина, де при Історико-філологічному інституті кн. Безбородька функціонувала класична гімназія, де з 1880 до 1888 року навчався С. Вільконський, а потім продовжив навчання у Варшавській, Празькій та Петербурзькій консерваторіях (1888–1901). Під час навчання в консерваторіях С. Вільконський приїжджав у Ніжин до своїх рідних, які були теж музиканти: (батько – скрипаль, мати – піаністка) і брав участь у концертах, які влаштував активний культурний діяч міста Федір Проценко.

У 1908 р. С. Вільконський, відпрацювавши у Петербурзькому комерційному та Астраханському музичному училищах сім років, переїхав до Чернігова на посаду директора музичних класів, а через деякий час музичного училища, яке було відкрите як філія Імператорського російського музичного товариства (ІРМТ).

С. Вільконський приділяв велику увагу відбору відповідних кадрів та якості підготовки учнів з музичних предметів, що укріпили авторитет директора.

Паралельно з викладацькою роботою, він займався також артистичною діяльністю, виступав як соліст, демонструючи свою майстерність гри на віолончелі, а також у колективі оркестрантів. Після К. Сорокіна С. Вільконський очолив симфонічний оркестр, який під його керівництвом підготував і виконав ораторії Й. Гайдна та твори А. Рубінштейна.

С. Вільконський приділяв увагу організації музичних творів та концертів, на які запрошувалися відомі музиканти: піаніст О. Гальденвейзер, піаніст і композитор Микола Лисенко, піаніст Григорій Беклемішев, віолончеліст Семен Козолупов, композитор Олександр Гречанинов, співак Леонід Собінов, скрипаль Михайло Ерденко та ін.

У 1910 р. С. Вільконський провів шість історичних камерних вечорів, у яких брали участь, крім організатора, також С. Гаєвський (скрипка), С. Ленквіст (фортепіано). Спеціальні вечори були присвячені Л. ван Бетховену та Ф. Шопену. Не забував він і про Ніжин, де також брав участь разом з батьками у музичному житті міста та організованих концертах.

"Русская музыкальная газета" у розділі "Музыка в провинции. Чернигов" подавала відомості про музичне життя в місті, в тому числі і про діяльність С. Вільконського, який у 1910 р. провів шість історичних камерних вечорів за участю С. Гаєвського (скрипка) і С. Ленквіста (фортепіано), на першому з яких прозвучали твори композиторів А. Кореллі, Дж. Тартіні, Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо, Д. Скарлатті, Й. С. Баха, Ф. Е. Баха, Г. Ф. Генделя, Компаньоли.

Другий вечір був присвячений музиці Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена. У виконанні віолончельної сонати Gdur, "Крейцерової сонати" й "Апасіонати" брав участь і С. Вільконський. Третій вечір був присвячений музиці Л. ван Бетховена [31].

С. Вільконський брав участь як виконавець і в наступних вечорах. Музикант організовував 2 квітня 1910 р. ювілейне свято, присвячене польському композитору Федеріко Шопену. В програму були включені такі твори композитора, де провідну роль відігравала віолончель у єдності фортепіано та скрипки. Партнерами С. Вільконського були С. Ленквіст (скрипка) та С. Гаєвський (скрипка). Це був нетрадиційний і унікальний концерт як за своєю виконавською майстерністю, так і підбором творів Ф. Шопена.

С. Вільконський не забув і про Ніжин, підтримував тісні зв'язки з місцевими музикантами, зокрема з Ф. Проценком, який після закінчення у 1913 р. регентських учительських курсів у Петербурзі організував у місті струнний оркестр, до якого увійшли, крім керівника (альт), ще І. М. Княгинін (перша скрипка), М. Ф. Проценко, а згодом А. Ф. Проценко (друга скрипка), С. В. Вільконський (віолончель), а згодом – симфонічний оркестр, у якому теж грав С. В. Вільконський.

Робота С. Вільконського на Чернігівщині сприяла поширенню професійної освіти в краї. Утвердженню професіоналізму у музичному мистецтві. Його вихованцями в училищі були відомі музиканти: композитор Ілля Сац, композитор Михайло Черняк, диригент Натан Рахлін, викладачі-музиканти Г. Шахнін, І. Слугуцький, А. Розовський, В. Коржуков та ін.

На початку ХХ ст. музичне життя у Чернігові збагачувалося гастрольними приїздами відомих музикантів. Крім запрошених С. Вільконським, у місті також виступали піаніст і композитор Л. Ні-

колаєв, композитор Ілля Сац, піаністка Міра Польгейм, співачка Єлизавета Мусатова-Кулеженко, у репертуарі яких були найрізноманітніші твори різних композиторів та їх власні.

Приїжджали до Чернігова і виступали тут уродженці міста та вихованці училища, які стали співаками столичних труп Н. Ларина, С. Ф. Селюк, М. А. Сіоницька-Дейша, уродж. Коробова (1840–1902), О. Г. Меншикова, Волинська, Майборода та інші.

З концертами виступали також місцеві музиканти, зокрема педагоги музичного училища: Г. Агте, Б. Айзенштадт, І. Красильщиков, С. Палей, Т. Рашевка, В. Сотников та ін.

Серед місцевих музикантів значне місце посідає Євген Васильович Богославський (1874–1941), який під час навчання у Московській консерваторії бував з 1896 р. у Чернігові, де проживали його мати і сестра. А після її закінчення він у 1902, 1905–1908 рр., а з 1919 р. до трагічної смерті, жив у місті і брав активну участь в організації концертів, спрямованих на допомогу малозабезпеченим учням, громадській бібліотеці, різним іншим об'єднанням і товариствам.

Є. Богословський мав широкі музичні зв'язки з композиторами С. Танєєвим, Л. В. Ніколаєвим, І. Сацем, Р. Глієром, співаком Л. Собіновим, що сприяло організації філії Чернігівського музичного товариства. Він підтримував талановиту молодь, організовував концерти тих музикантів, які бували у Чернігові. Спогади сучасників свідчили про активну діяльність Є. Богословського як педагога, так і виконавця. "Я згадую Євгена Васильовича, прекрасного піаніста і педагога з часу мого навчання в старших класах Чернігівської гімназії, – писала петербурзька піаністка С. Фацевська. – Серед наших піаністів, які виступали, особливе враження на мене мала гра Євгена Васильовича. Його виступи чи в ансамблях або в сольних концертах відбувалися при переповненому залі справжніх цінителів музики. Я була захоплена красою і силою його виконання класичної музики і високим професіоналізмом його гри. Я зрозуміла, що більш близького по духу і кращого педагога не знайти і стала мріяти про заняття в його класі. Його заняття і методи розвитку художнього смаку і сприйняття музики я часто згадувала... в своїй подальшій педагогічній роботі" [32].

Крім Чернігова у кінці XIX – початку XX ст. музична культура розвивалася у повітових містах. Правда, все це залежало від наявності музикантів-професіоналів та активістів. Так, під час проживання на Чернігівщині (нині Сумська обл.) у селі Мельні у 1888 р. музикант Григорій Митрофанович Давидовський, майбутній відомий композитор, диригент і співак створив селянський хор, який був досить відомий у цій місцевості. Різні музичні колективи були у Новгороді-

Сіверському, Конотопі, Бахмачі, Прилуках. Особливо активно проходило музичне життя у Ніжині, завдячуючи діяльності Федора Даниловича Проценка (1866–1942), який мав добрі музичні та організаторські здібності та сильний голос співака. Він багато віддав сил справі пропаганди українського мистецтва, національної культури, яка в той час заборонялася і переслідувалася царським урядом.

У своїх спогадах він писав: "Оглядаючись на минуле мого життя, мушу сказати, що з юнацьких років (початок 80-х) я захоплювався мистецькою справою, брав участь у аматорських виставах і концертах (з 1886 р.), був активним членом Ніжинського музично-драматичного товариства (з 1888 р.), а згодом став уповноваженим Всеросійського театрального товариства (1905–1918 рр.), агентом Московського товариства драматургів і композиторів (1907–1918 рр.) отта уповноваженим Всеукраїнського музичного товариства ім. Леонтовича (нині ВУТОРМ) (з 1927 р.) і таким чином, мав офіційні стосунки і був у курсі різних театральних, музично-співочих та літературних подій на Ніжинщині" [33].

У 1893 р. Ф. Проценко заснував при Народному домі мішаний хор, вів вокальну студію, струнний і вокальний квартети. Учасники народного хору виконували українські народні пісні, а також твори української музичної класики та пропагандистів української пісні Г. Давидовського і М. Завадського.

Із учасників хору вийшли відомі актори Ганна Москвичова-Ніжинська, Іван Росін, Юхим Мілович, Юхим Скороход, Марія Малиш-Федорець та ін.

До складу струнного оркестру Ф. Д. Проценко (альт), залучив І. М. Княгиніна (перша скрипка), С. Вільконського (віолончель), а також своїх чотирьох синів Миколу, Володимира, Андрія, Сергія, які грали на скрипках, флейті та фортепіано. Він також поставив дві опери "Наталка Полтавка" та "Запорожець за Дунаєм".

Значне місце у музичному житті Ніжина займав Болеслав Леонардович Вержиківський (1880–1928?), піаніст, диригент, який з 1907 р. жив у місті і супроводжував музичними творами демонстрацію німих стрічок у кінотеатрі, який відкрив у місті. Крім цього, він організував симфонічний оркестр, у репертуарі якого були твори М. Глінки, М. Лисенка, С. Гулака-Артемовського, Л. ван Бетховена, В. А. Моцарта, А. Дворжака та ін. Взимку оркестр грав у кінотеатрі, влітку разом з хором та театральною трупкою виїжджав на гастролі. Після революції Б. Вержиківський підготував до показу дві опери: "Травіату" і "Євгеній Онегін", а також уривки з окремих великих творів [34].

Короткий огляд музичного життя на Чернігівщині засвідчив, що аматорське мистецтво розвивалося разом з професійним особливо активно і у різних жанрах у другій половині XIX ст. У цей період музика використовувалася в домашніх та публічних концертах, у театральних виставах як у процесі виконання пісень по ходу розвитку дій, так і в антрактах. Поява професійної музичної освіти у Чернігові сприяла вихованню кваліфікованих музикантів, які сприяли організації симфонічних оркестрів та постановці оперет і опер. Діяльність композиторів М. Лисенка та корифеїв театру і серед них Марії Заньковецької, пропагандистів української музики Опанаса Марковича, Меланії Загорської, Степана Носа, Григорія Давидовського, Олександра Горелова та інших сприяла національному вихованню глядачів Чернігівщини, поглиблювала їх інтерес до народної пісні. Музичне життя Чернігівщини – це яскрава сторінка в історії культури України.

Література

1. Васюта О. Музичні колективи при панських маєтках на Чернігівщині / О. Васюта // Літературний Чернігів. – Чернігів, 1997. – № 10. – С. 93–104.
2. Васюта О. Музичне життя на Чернігівщині у XVIII–XIX ст. ; Історико-культурне дослідження / О. Васюта. – Чернігів : Деснянська правда, 1997. – С. 72.
3. Синицкий Л. Путешествие в Малороссию академика Гильденштадта и кн. И. М. Долгорукого / Л. Синицкий // Киевская старина. – 1893. – Т. XLI, № 4 (апрель). – С. 33–49; Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини / Л. Синицкий // Музика. – К., 1924. – № 7–9. – С. 141–149; № 12. – С. 205–211.
4. Глінка М. Литературные произведения и переписка / М. Глінка. – М. : Музыка, 1977. – Т. 2. – 1977. – С. 34.
5. Детальніше див.: Самойленко Г. В. Михайло Глінка і Україна / Г. В. Самойленко. – Ніжин, 2000. – 72 с.
6. Смоленский С. О теноре Иванове, сопутствовавшем Глинке в Италию / С. Смоленский // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 47. – С. 1155–1166.
7. Шаликов П. И. Путешествие в Малороссию / П. И. Шаликов. – М., 1803 ; Ясиновський Ю. Український нотолінійний ірмолай як тип гімнографічного збірника. Зміст, структура / Ю. Ясиновський // Записки наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка у Львові. – Львів, 1993. – Т. ССXXVI. – С. 41–57.
8. Цит.: Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини / Д. Щербаківський // Музика. – К., 1924. – № 7–9. – С. 148.

9. Гинзбург Л. История виолончельного искусства / Л. Гинзбург. – М., 1957.
Кн. 2. – 1957. – С. 52.
10. Копержинський К. Музичне життя на Чернігівщині в другій половині XVIII та на початку ХХ ст. / К. Копержинський // Записки Укр. наук. товариства в Києві. – К., 1927. – Т. 26. – С. 88.
11. Гоголь Н. В. Полн. собр. сочин. М., Изд. АН СССР, 1952.
Т. X. – 1952. – С. 83.
12. Лицей князя Безбородко. – СПб., 1859. – С. 21.
13. Мистецтво України. – К. : УРЕ, 1977. – С. 364.
14. Основа. – № 3. – С. 71–73.
15. Історія української музики : у 3 т. – К. : Наукова думка, 1989.
Т. 2. – 1989. – С. 166.
16. Історія української музики : у 3 т. – К. : Наукова думка, 1989.
Т. 2. – 1989. – С. 412.
17. Маркович Дмитрий. Заметки и воспоминания об Афанасие Васильевиче Марковиче / Дмитрий Маркович // Киевская старина. – 1893. – Т. XLII, № 4. – С. 78.
18. Шраг І. Документи і матеріали / І. Шраг. – Чернігів, 1997. – С. 53.
19. Мистецтво України. – К. : УРЕ, 1977. – С. 364.
20. Гинзбург Л. История виолончельного искусства – Л. Гинзбург. – М., 1957.
Кн. 2. – 1957. – С. 165.
21. Черниговские губернские ведомости. – 1850. – 17 февраля.
22. Історія української музики : у 3 т. – К. : Наукова думка, 1989.
Т. 1. – 1989. – С. 277.
23. Інститут рукопису НБВ України, ф. XXVII, № 846, арк. 10–11.
24. Курковський Г. В. Микола Лисенко – піаніст-виконавець / Г. В. Курковський. – К. : Музична Україна, 1973. – 152 с.
25. Коцюбинська І. М. Спогади і розповіді про М. М. Коцюбинського. – К. : Дніпро, 1965.
26. Васюта О. Музичне життя на Чернігівщині у XVIII–XIX ст. / О. Васюта. – С. 86.
27. Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Кирилла. – С. 112. Электронная версия.
Т. 12. – С. 112. Электронная версия.
28. Яснопольский Н. П. Концерт 2 февраля / Н. П. Яснопольский // Черниговские губ. ведомости. – 1897. – 4 февраля.
29. Яснопольский Н. П. Театр / Н. П. Яснопольский // Черниговские губернские ведомости. – 1895. – 29 апреля ; 1896. – 15 окт., 13, 21, 28 ноября; 1897, 5 янв., 11 февр., 18 дек. ; 1898 – 13 ноября.

30. Русская музыкальная газета. – 1897. – Март. – С. 524–526; 1903. – № 13. – С. 398; 1908. – № 34/35. – С. 695; 1910. – № 4. – С. 122; № 14. – С. 397; № 22–23. – С. 577; 1911. – № 3. – С. 88–90; № 10. – С. 277.

31. Цит. за кн.: Ляшенко Т. В. Музично-освітня діяльність громадсько-культурних товариств Чернігівщини (перша третина ХХ століття) навчальний посібник / Т. В. Ляшенко. – Ніжин, 2010. – С. 46.

32. Там само. – С. 73–74.

33. Проценко Ф. Мистецькі спомини / Ф. Проценко. – Ніжин, 1993. – С. 11.

34. Самойленко Г. В. Б. Л. Вержиківський – активний діяч культурного життя в Ніжині // Поляки в Ніжині: Культура. Освіта. Наука. – Вип. 4. – Ніжин, 2010. – С. 60–66.

Малярство на Чернігівщині у XIX – поч. XX ст.

У статті вперше у систематизованому вигляді розкриваються особливості розвитку образотворчого мистецтва на Чернігівщині у XIX – поч. XX ст.

Ключові слова: живопис, регіональне вивчення, Чернігівщина, систематизація матеріалу.

В статье впервые в систематизированном виде раскрываются особенности развития живописи на Черниговщине в XIX – нач. XX в.

Ключевые слова: живопись, региональное изучение, Черниговщина, систематизация материала.

The article presents the first systematic review of development of painting in Chernihiv Region in the 19th–early 20th centuries.

Key words: Painting, regional studies, Chernihivshchina, systematization of the material.

У XIX – поч. XX ст. Чернігівщина представлена іменами багатьох відомих художників, які проживали і працювали у дворянських садибах, які виступали у цей час як гнізда культури, так і у своїх власних оселях, чи подорожували по Поліській землі. Про них можна знайти лише окремі відомості в працях, що торкалися висвітлення загальних процесів розвитку українського мистецтва, або ж у розвідках про окремі садиби. То ж назріла потреба розкрити у систематизованому вигляді особливості розвитку живопису XIX – поч. XX ст.

Образотворче мистецтво як національне явище розвивалося в умовах, коли Україна у XIX – поч. XX ст. все ще залишалася як складова частина Австрійської (з 1867 р. Австро-Угорської) та Російської імперій. Це накладало свій відбиток на сам процес функціонування малярства, бо неможливо локалізувати його як регіонально за певною територією, так і розглядати хронологічно за ходом розвитку провідних західноєвропейських стильових напрямків [1].

У житті митців цього часу переплелися різноманітні чинники, які впливали на весь розвиток живопису. Одним із них було те, що центром розвитку образотворчого мистецтва у східно-південній та північній частинах України, куди належить і Чернігівщина, стала

столиця Російської імперії. Саме тут формується єдиний центр професійної освіти – Академія мистецтв з провідними художниками Росії, в якій навчалися обдаровані юнаки. Саме сюди і йшли українці, які мали хист до малювання. А їх було немало. Деякі після закінчення Академії поверталися в Україну, а інші осідали в столиці, використовуючи свої знання і навички в написанні картин різних жанрів і задовольняючи потреби замовників.

У зв'язку з тим, що в класах Академії мистецтв у одного і того ж професора навчалися як українці, так і росіяни, то виникла між ними творча дружба. А перебування їх в Україні сприяло тому, що росіяни писали картини на українську тематику. В силу того, що в регіональному мистецтві брали участь представники обох національностей, з українською тематикою, з спільним підходом до показу життя українців, то необхідно відносити цей живопис як складову частину українського мистецтва. Хоча і ці ж твори входять у загальний контекст розвитку образотворчого мистецтва вказаного часу.

І все ж у кожному регіоні мистецьке життя, пов'язане з малярством, мало свої специфічні особливості, які вирізняли один регіон від іншого.

Оглядаючи мистецьке життя на Чернігівщині, можна з впевненістю стверджувати, що воно в I пол. XIX ст. певною мірою залежало від дворянських садиб. У цьому регіоні майже не виявлено художників-кріпаків, які б обслуговували свого пана, створюючи портрети представників його родини та гостей господаря, як це спостерігалось в інших регіонах.

Для Чернігівщини характерне збирання картин, для яких у будинках вельмож створювалися цілі галереї. Подібні збирання картин були в садибі Кирила Розумовського в Батурині, які перейшли після його смерті сину, в маєтках Галаганів у Сокиринцях і Дігтярях, Скоропадських у Тростянці, Милорадовичів у Любечі, Тарновських у Качанівці, Терещенків у Глухові, Судієнків у Очкине, Лизогубів у Седневі та інших. Тут було зосереджено багато художніх творів російського, українського та зарубіжного мистецтва.

Ці збирання залежали від інтересів власників садиб, від їх фінансових можливостей зробити копії чи замовити у художника оригінали. За такого підходу до збирання художніх полотен потрапили у колекцію твори художників найрізноманітніших епох і шкіл, напрямків. Майже немає таких колекцій, де переважна більшість їх збирання була присвячена одному художнику, крім Качанівки, де В. В. Тарновський (мол.) збирав все про Т. Шевченка.

Другий напрямок, який пов'язаний з садибою, це безпосереднє мешкання в ній художників, які потребували меценатської їх підтримки у фінансах, проживанні та влаштуванні добробуту. В цьому випадку митці малювали садибу та її околиці, портрети господарів та гостей, враховуючи художні інтереси своїх садибних замовників.

Крім великих садиб на Чернігівщині існувало ще багато невеликих. І у кожній із них зберігалися твори образотворчого мистецтва, бо кожний дворянин у той чи інший час намагався мати у своєму будинку твори живопису чи портрети родини, створені місцевим або ж відомим художником. У перші роки радянської влади, коли всі поміщицькі садиби були приватизовані, з них були вивезені і твори мистецтва. Створювалися повітові, окружні та крайові музеї, серед них Чернігівський крайовий, Конотопський та Ніжинський округові, Сосницький історико-археологічний та етнографічний, Новгород-Сіверський та Прилуцький музеї. Протягом 1919–1928 рр. у музеях Чернігівщини було зібрано понад 5 тисяч робіт образотворчого мистецтва [2]. Тут були твори відомих російських художників І. Аргунова, Д. Левицького, В. Боровиковського, О. Кіпренського, К. Брюлова, Л. Лагорию, І. Рєпіна, І. Шишкіна, В. Сурикова та ін., а також українських – Т. Шевченка, А. Мокрицького, В. Штернберга, К. Павлова, К. Юшкевича-Стаховського, І. Соколова, І. Рашевського, О. Волоскова, І. Шаповаленка та ін. До цих імен слід додати багатьох західноєвропейських художників. Все це було зібрано господарями садиб у XIX – на поч. XX ст. Це свідчить, що господарі садиб певною мірою ставали зберігачами художньої спадщини. Але ці надбання художньої творчості залишалися далекими від широкої глядацької аудиторії.

Значною кількістю картин володів господар садиби в Качанівці Григорій Степанович Тарновський (1788–1853), любитель мистецтва і меценат, камер-юнкер, який дослужився до чина дійсного статського радника (приблизно генерал-майора), який мав значну кількість земель (), кріпаків та сіл, а в зв'язку з цим володів великими коштами. Тому як меценат він допомагав деяким художникам, музикантам, у садибі тримав чималий оркестр та хор кріпаків. Проте, як свідчать його сучасники, Г. С. Тарновський не входив до кола світських, або літературно-художніх салонів Петербурга 20–30-х років, бо, можливо, у цьому колі не завжди знаходилось місце для амбіційного й не дуже освіченого поліцейського офіцера [3]. Він був не дуже освіченим поміщиком. І все ж документи середини 30–40-х рр. XIX ст. говорять про інше. Відомо, що Г. С. Тарновський притримувався кола українців, які проживали в С.-Петербурзі. Він

був знайомий з А. Мокрицьким та близьким до конференц-секретаря Академії мистецтва Василя Івановича Григоровича, який був родом із Пирятина і досить відомим у мистецьких колах столиці. Завдячуючи саме йому, Г. С. Тарновський у 1836 р. став членом Товариства заохочування мистецтв [4]. Дослідник Є. Мітельман, автор статті "Глінка в Качанівці", вказує, що у 1838 р. Г. Тарновського обирають почесним вільним обизником Академії "по уваженню и любви к художествам и одобрению художников русских" [5].

Існують різні оцінки особистості Г. С. Тарновського. Найбільше відповідають істині слова художника Льва Жемчужникова, який відвідав господаря Качанівки: "Григорій Степанович був оригіналом за манерами, одягом, з музикальним сумбуром у голові і з таким же поняттям про живопис, але при всьому цьому я неохоче вимовляю його смішні сторони, бо він був добрим і мав значні достоїнства, хоча б ті, що у нього проживали і користувалися гостинністю такі знаменитості, як Глінка, Шевченко, Штернберг, Микола Андрійович Маркевич" [6].

У 40-х рр. XIX ст. петербурзьке коло Г. С. Тарновського розширилося, про це свідчить М. Маркевич у своєму "Щоденнику".

Картинну галерею Г. С. Тарновський збирав поступово. Він купляв твори мистецтва, перебуваючи в країнах Західної Європи. Таким чином у колекції з'явилися картини зарубіжних художників Д. Тенірса, Л. Ван-Дейка, В. Деннера, Мікеланджело, Воронезе, Карраччі, Лебрена та ін. Проживаючи в столиці, Г. С. Тарновський купляв полотна І. Айвазовського, М. Воробйова, О. Кіпренського, К. Брюлова, О. Іванова та ін.

Особливе місце в колекції займали твори Василя Івановича Штернберга (1818–1845), який приятелював з господарем садиби і щоліта проживав у Качанівці протягом 1836–1838 рр., ще навчаючись разом з Т. Шевченком в Академії мистецтв у С.-Петербурзі. Дружба з Т. Шевченком та іншими учасниками української громади, яка сформувалася у столиці, сприяла укріпленню потягу художника до України, хоча він сам був родом із Петербурга. Звичайно цей інтерес посилювався, коли він уперше у 1836 р. відвідав садибу Г. С. Тарновського. Чудовий палац, величезний парк з озерами та парковою скульптурою, приваблива молодь, що проживала в садибі – все це притягувало 18-річного юнака. Разом з господарем він відвідував ярмарки та інші садиби поміщиків. Так, у 1836 р. з'явилися перші картини на українську тематику "Водяний млин", "Ярмарок у Ічні" (це містечко було недалеко від Качанівки). Картину "Пастушок" В. Штернберг розпочав у 1836 р., а завершив уже наступного року.

У 1837 р. художник розширив свою тематику. Крім чудової, неповної романтики картини "Садиба Г. Тарновського в Качанівці", на якій бачимо білоколонний палац, що зображений в оточенні паркової рослинності з рибачками на передньому плані, які ловлять рибу в озері, що виблискує своїм сріблом, В. Штернберг, здійснивши поїздку до Києва, написав картину "Вид на Поділ у Києві" та "Переправа через Дніпро під Києвом".

Літнє перебування в Україні 1837 р. було досить насиченим творчо. Він доповнив українську тематику творами "Вулиця в селі", "Вітряк в степу" і побутовою картиною "Біля шинку".

Про цю поїздку в Україну "Художня газета" від 15 січня 1838 р. писала "Завдяки освіченій любові до мистецтва Григорія Степановича Тарновського В. Штернберг знову, друге літо провів... у благословенній, колоритній, оригінальній Малоросії. Розглядаємо альбом, що лежить перед нами, а краще сказати безрадне поєднання кусків, на яких то ескізно накидана майданчикова малоросійська сцена, то оригінальна голова козака, то сцена в хаті з жінкою та наймичкою з гарбузами і місцевими меблями, то весілля, то з найменшими дрібницями чудові види Києва з дорогим Дніпром...".

Матеріал цього альбому В. Штернберга можна розділити на дві частини: види і сцени. Тут були чудові замальовки Києва, Рум'янцевської оранжереї в Качанівці, а також вигляд села над річкою у тиху погоду. Зі сценічних картин кидаються у вічі внутрішнє вбрання малоросійської хати, клуні, чудові начерки весілля, торгу на Подолі, а також замальовки окремих фігур.

Пам'ятним залишився 1838 р. як для В. Штернберга та його друзів по садибі в Качанівці, так і мистецтва, бо художник підтвердив свою чудову майстерність своїми новими роботами, написаними у цей час.

Коли В. Штернберг приїхав з господарями у Качанівку, то він зосередився на написанні своїх нових робіт, які можна було б показати на підсумковому екзамені в Академії мистецтв. І він наполегливо працював над монументальною картиною "Освячення пасок в Малоросії", за яку в 1839 р. отримав Золоту медаль і звання вільного художника, а також право поїхати до Італії за державні кошти.

Під впливом перебування М. Глінки в Качанівці у 1838 р. В. Штернберг написав картину "В Качанівці у Тарновського", на якій відтворив роботу трьох митців: написання М. Маркевичем балади Фінна за пушкінським текстом для опери М. Глінки "Руслан і Людмила" і складання композитором до неї музики і відтворення художником В. Штернбергом цього процесу, свідком яких був господар

садиби Г. Тарновський. Цей оригінальний прийом дав можливість художнику закріпити в пам'яті потомків образи митців, розкрити творчу дружню діяльність з Качанівкою. На картині стоїть дата "27 июля 1838 г.", а на звороті адресний напис: "Милому Андрею на память от друга его и дяди М. Марковича. 1872. Июнь 4. М. И. Глинка. Н. А. Маркевич, Г. С. Тарновский, Штернберг". На картині була наклейка з написом: "Картина художника Штернберга. Писана 1838 р. в садибі Г. С. Тарновського "Каченовке" Чернігівської губ. Кімната ця була робочим кабінетом М. І. Глінки. За столом сидить Глінка – за партитурою "Руслана и Людмилы" і історик Малоросії М. А. Маркович зайнятий скороченням тексту балади Фінна. За мольбертом сам художник, а позаду – його власник "Каченовки". Тут у 1838 р. була перша проба оркестрових і хорових партій Руслана. Схожість облич і особливо фігур чудові. Очевидець, кому тоді було сім років, син історика А. Маркевич" [7].

Як стверджує дослідниця творчості М. А. Маркевича Є. М. Косячевська, ця картина до вказаної вище родини потрапила від В. В. Тарновського (старшого), який перебираючи папери дядька Г. С. Тарновського, знайшов у скрині партитуру опери М. Глінки "Життя за царя" та інші ноти і переслав їх 3 лютого 1857 р. разом з картиною [8].

Приїзд композитора М. Глінки у Качанівку зайняв особливе місце у творчій біографії В. Штернберга. М. Глінка приїхав у садибу Г. С. Тарновського в кінці травня 1838 р. Композитор за дорученням царської родини шукав в Україні талановитих хлопців для придворного хору, яким він сам керував. У зв'язку з появою М. Глінки життя у Качанівці пожвавилось. З'явилися сусіди, які брали участь у житті садиби. Г. С. Тарновський запросив із Турівки Миколу Маркевича, відомого історика, поета, музиканта і любителя народної творчості, пізніше автора "Історії Малоросії", який разом з М. Глінкою навчався в пансіоні в С.-Петербурзі, з Борзни Віктора Забілу, поета, музиканта, який грав на багатьох інструментах, добре співав і розповідав цікаві історії, Петра Скоропадського, тридцятирічного господаря села Григорівки, демократично налаштованого молодого чоловіка, що любив хорошу компанію, гарно співав і грав на кларнеті та ін.

З їх появою збагатилося і життя В. Штернберга. Він брав участь у різноманітних розважальних заходах, влаштування яких сприяв сам господар садиби. М. Глінка у своїх "Записках" зазначив: "Григорій Степановичу Тарновському було років під 50, він був смуглявим і сухим, числився десь по службі і був у званні камерюнкера. Ганна Дмитрівна, дружина його, була жінка приземиста і

досить товста, дуже мовчазна, любила, щоб дівки їй розтирали ноги. У будинку жили і виховувалися племінниці господаря, більшість молоді, добрі і привітні дівчата, з якими була гувернантка, досить мила особа, у домашнього лікаря також була миловидна дочка. Із племінниць найменша, років чотирнадцяти, Марія Степанівна Задорожна, була дуже миловидна" [9]. Крім цього, М. Глінку супроводжували музиканти.

З перебуванням М. Глінки у Качанівці до осені 1838 р. було пов'язано чимало робіт В. Штернберга. Серед них значний інтерес представляють картини "Музичні сходини у Качанівці" (1838) та "Гра в піжмурки" (1838).

На першому полотні закарбований момент повсякденного життя композитора та інших гостей, які проживали у цей час у Качанівці. М. Глінка у своїх "Записках" відзначав: "Господар, який говорив також ламаною мовою, як і перший скрипаль його, був надзвичайно акуратний, і всі наші втіхи і сюрпризи закінчувалися до півночі і раніше. – Але не всі віддавалися сну, у мене в оранжереї збиралися Маркович, П. Скоропадський, Забіла і Штернберг. З'являвся Палагін зі скрипою, Яков з контрабасом і віолончеліст; грали російські і малоросійські пісні, зображували осіб і вели дружні бесіди до трьох і чотирьох годин після півночі, до деякої прикромості акуратного господаря. Ці сцени повторювалися часто, і Штернберг влучно зобразив наші збіговиська" [10].

На картині "Музичні сходини у Качанівці" зображено 8 осіб: зліва сидять В. Штернберг, далі поет В. Забіла з палочкою, Палагін, що грає на скрипці. В центрі картини стоять господар садиби Г. Тарновський у халаті та М. Маркович, далі сидить віолончеліст, стоїть з контрабасом Нетоев. Завершує цей своєрідний ансамбль М. Глінка, який диригує.

На обох згадуваних картинах художник зобразив композитора у творчому процесі, як і інші, що знаходяться поруч із ним.

У картині "Музичні сходини у Качанівці" існує ще інший варіант під назвою "Полька (нічні сходини в Качанівці)", на якій замість М. Марковича стоїть дружина Г. С. Тарновського Ганна Дмитрівна. Саме на цю роботу звертають увагу С. Тишко та С. Мамаєв у книзі "Странствия Глинки" [11], підкреслюючи, що "по костюму подружжя Тарновських – шлафрок, дезабільє, – можна припустити, що справа проходить саме під час нічного зібрання у Глінки в "оранжереї", яка прилягала до будинку.

Картина В. Штернберга "Гра в піжмурки" теж пов'язана з М. Глінкою. Композитор згадував: "На пам'ять про наше життя у Качанівці

він [В. Штернберг – Г. С.] зробив мені масляними фарбами ескіз сцени, що часто тішила нас: двом хлопчикам із дворових господаря зав'язували очі і прив'язували кожного окремо вільвовочкою до вбитого в землю кілочка, так що вони могли незалежно ходити на деякій відстані один від одного. Одному із них давали в руки дві палочки, одну нарізану так, що під час тертя однієї об другу утворювався звук, який нагадував тріскочку, інший же озброєний джгутом на слух повинен був наздоганяти свого противника і пригощати його ударами джгута; це природно робило настільки забавні ситуації, що не тільки набрані малолітні співаки, але і дорослі люди завзято сіялись. На картині Штернберга (мені ним самим подарованій) з лівого боку портрети Калініча, регента і одного із скрипалів Тарновського, деякі із співаків і дядька в якійсь мірі теж схожі" [12].

Серед гостей, які перебували у Качанівці під час гостювання там М. Глінки, був і Віктор Забіла, відомий український поет-романтик. Гарний його голос, уміння грати на різних інструментах, весела вдача та уміння розповідати різні історії, які вміло відтворював у сценічних образах поет, – все це сприяло наближенню М. Глінки до Віктора Миколайовича. І композитор на два прочитаних В. Забілою вірші "Гуде вітер вельми в полі" та "Не щечечи соловейку" написав музику. Ці "малоросійські пісні", як їх називав композитор, стали досить відомими у мистецькому житті.

М. Глінка попросив художника В. Штернберга написати для себе портрет поета. Це, на жаль, єдине відоме зображення В. Забіли. Композитор, даруючи у 1852 р. цей портрет своїй сестрі Л. І. Шестаковій, зробив напис: "Автор малоросійських пісень, покладених мною на музику. Малював знаменитий художник Штернберг у 1838 році (під час набору півчих у Малоросії)".

Спогади та архівні документи вказують на те, що В. Штернберг, крім названих вище картин маслом і олівцем, намалював також "Глінка в Качанівці" та "Бесідка".

У 1853 р. в Качанівку на два дні заїжджали художники Лев Жемчужников та Лев Лагоріо, які подорожували по Україні, про це свідчать їх автографи в альбомі для гостей.

З Качанівкою пов'язане ім'я російського художника-пейзажиста Олексія Яковича Волоскова (1822–1882), який після закінчення навчання в Академії мистецтв на запрошення Г. П. Галагана у 1845 р. приїхав в Україну на два роки в садибу Сокиринці.

У 1851 р. він отримав звання академіка і його запросив до Качанівки Г. С. Тарновський, який був членом Товариства заохочення художників. В садибі О. Волосков пише досить відому

картину "Качанівка. Біля чайного столу" (1851), що зберігається в С.-Петербурзі в Музеї російського мистецтва. На картині зображені Г. С. Тарновський, його племінниця Юлія Василівна, племінник Василь Васильович Тарновський (старш.) з дружиною Людмилою Володимирівною.

До цього часу відноситься і картина "У качанівському парку. Родина Тарновських". Три картини з качанівського циклу знаходяться у Сумському художньому музеї.

У О. Волоскова склалися добрі відносини з В. В. Тарновським (старшим), який запросив художника у свою садибу в селі Потоки навчати малюванню свого сина Василя.

Як вказує дослідниця, життя художника В. Гончаренко [] В. В. Тарновський допомагав художнику матеріально, бо він хворів на ноги, добився влаштувати його на роботу у місті Ржеві, звідки був родом О. Волосков, а коли у 1858 р. була там закрита школа, то запрошував його повернутися до Качанівки. У березневому листі-відповіді 1859 р. художник зазначав: "... Обов'язок людини чесною працею здобувати хліб... позбавляє мене задоволення повернутися знову до Вас у Качанівку, у Ваше славне і достойне сімейство, притулок якого став мені рідним... Змушений підкоритися необхідності залишитися у Ржеві, якщо не назавжди, то до спритнішого часу, що може зробити повернення моє можливим" [14]. Більше в Качанівку художник не приїжджав.

Після смерті у 1853 р. Г. С. Тарновського садиба Качанівка перейшла у спадок до племінника Василя Васильовича Тарновського (старшого) (1810–1866), випускника Гімназії вищих наук кн. Безбородька в Ніжині, де він навчався разом з М. Гоголем та іншими відомими діячами культури. Після закінчення юридичного факультету Московського університету займався педагогічною, а потім громадською діяльністю. Був знайомий з Т. Шевченком, М. Гоголем, П. Редькіним, М. Костомаровим, П. Кулішем та іншими діячами української культури.

Тринадцять років він володів Качанівкою, в якій за його життя побувало чимало різних діячів культури: Марко Вовчок з Опанасом Марковичем, Пантелеймон Куліш з Ганною Барвінок, Тарас Шевченко, який у серпні 1859 р. записав у Книзі для відвідувачів два рядки з вірша "Не кидай матері – казали": "І стежечка де ти ходила // Колючим терном поросла", які нагадували про зустрічі поета з матір'ю В. Тарновського.

В. В. Тарновський не відносився до художньої колекції так, як пізніше його син, про що свідчать роздаровані ним картини В. Штерн-

берга та Т. Шевченка іншими особами. Так, картина В. Штернберга "У Качанівці у Тарновського" 3 лютого 1857 р. перейшла до родини Маркевичів, а копія портрета М. Репніна, здійснена Шевченком, була подарована 15 серпня 1858 р. онуці князя Варварі Олександрівні Кочубей [нині цей портрет в Ермітажі – Г. С.]. В свою чергу її чоловік кн. П. А. Кочубей замовив у Шевченка для В. Тарновського портрет генерального судді Гетьманської держави В. Л. Кочубея.

Основну свою увагу В. В. Тарновський приділяв у останні роки свого життя роботі уповноваженого урядом з упорядкування земель після відміни кріпосного права 1861 р.

Серед художньої спадщини у садибі Качанівка виділяється колекція мистецьких творів Т. Шевченка, який був знайомий з Г. С. Тарновським ще по Петербургу, а з батьком і сином В. В. Тарновськими, коли поет бував в Україні. У 1843 р. Шевченко під час своєї подорожі на батьківщину привіз Г. С. Тарновському в Качанівку свою картину "Катерина". Крім придбаної цієї картини господар замовив Тарасу Григоровичу написати олією копію портрета кн. М. Г. Репніна-Волконського, роботи швейцарського художника Йозефа Горнунга, який знаходився в садибі князя в Яготині. Дослідниця В. О. Судак стверджує, що Г. С. Тарновський міг також придбати з ранніх творів Шевченка малюнок "Знахар". Ілюстрація до однойменного твору Г. Ф. Квітки-Основ'яненка" (1841, олівець, туш) та акварель "В гаремі" (1843) [15].

Відомо, що до колекції В. Тарновського надійшли деякі картини від Надії Василівни Тарновської, куми Шевченка, сестри В. В. Тарновського (старшого), подаровані їй поетом, коли він відвідав їх садибу у селі Потоки. Це "автопортрет" (1845, олівець), "Подвір'я в с. Потоках" (1845, олівець). До цієї маленької колекції відноситься і подарований їй на згадку малюнок "Старець на кладовищі" (сіпія, 1859) з дарчим підписом.

Сам В. В. Тарновський почав збирати художні твори Шевченка з 1857 р. Він купив 7 акварелей із зображенням Новопетрівського укріплення та гір Каратау. Деякі офорти подарував В. В. Тарновському Шевченко, коли відвідав Качанівку 21 серпня 1859 р. Таким чином починає формуватися колекція. Дослідниця В. О. Судак прослідкувала за її основними етапами поповнення. Це був самовідданий подвиг колекціонера зберегти для України художню спадщину її співця. Витрачені були великі кошти, але це не зупиняло В. В. Тарновського.

Серед художньої спадщини у садибі Качанівка виділяється колекція мистецьких творів Т. Шевченка, яка була зібрана наступним господарем садиби Василем Васильовичем Тарновським (молодшим).

Основне поповнення колекції картинами та малюнками Шевченка відбулося уже після смерті поета. В. В. Тарновський (молодший), який був знайомий особисто з Шевченком, почав збирати все, що торкалося життя і творчості письменника, в тому числі і його твори образотворчого мистецтва. Зібрані воедино вони дали можливість визначити цінність спадщини Шевченка-художника, побачити, наскільки багата і різноманітна була його творчість і яке місце вона займала в художньому світі. В цю колекцію увійшло близько 400 мистецьких творів, серед них 285 малюнків і олійних картин, два альбоми з вісімдесятьма акварелями, 45 офортів [16]. Альбоми містили малюнки Шевченка періоду навчання в Академії мистецтв у класі К. Брюллова (перший 1843 р.) та під час поїздки по Україні як учасника Археологічної комісії (другий, 1844 р.). Останній альбом цікавий тим, що тут зафіксовані історичні місця (види Суботова, церкви Богдана Хмельницького, Чигирин, а також монастирів – Густинського, Мотронинського, Переяславського тощо. Серед інших малюнків Шевченка – це сепії, зроблені під час заслання і за участю поета в роботі експедиції до Каспійського моря. Слід звернути увагу також на "Аавтопортрет", зроблений Шевченком олівцем у час перебування у Качанівці. "Тут він зображений таким, яким і був тоді: очі сповнені мрій. Кращого портрета його я не бачив", – зазначав Василь Горленко у листі до Ф. Лебединцева 4 вересня 1885 р. [17]. В. Тарновський (мол.) опублікував фотографії гравюр з метою ознайомлення шанувальників Шевченка з його художньою творчістю.

Крім матеріалів, пов'язаних із життям Шевченка, В. В. Тарновський (мол.) зібрав велику колекцію різних предметів, що торкалися українських козаків. Вона нараховувала понад тисячу експонатів.

До цієї предметної колекції примикало зібрання портретів представників козачої старшини та їх родин, а також деяких діячів української культури: Костянтина Острозького, Петра Могили, Василя Кочубея, Семена Палія, Івана Гонти, Максима Залізняка, всіх українських гетьманів, які були намальовані олійними фарбами. Сюди слід додати також портрети М. Бороховича, В. Дуніна-Борковського, М. Ілляшенка, Іллі і Якова Новицьких, Сави Туптала, Івана Черниша, Леонтія, Павла і Юхима Полуботків, дружини Семена Палія. У колекцію входили сімейні портрети відомих родин Галаганів, Міклашевських, Забіл, Горленків, Кочубеїв, Безбородьків тощо.

Існують окремі твердження [18], що частину копій здійснив художник Василь Гаврило Андрійович (1820–1865), який народився у м. Конотопі і після закінчення Академії мистецтв викладав малювання у Київському університеті, спеціалізувався в жанрі

портрету (портрет Олександра І, графів К. та О. Розумовських (всі 40-ві рр.), родини дворян Б. та В. Томарів, серед них "Портрет юнака з палітрою в руках".

І предмети, і картини – це було зібрання з історії України, яким цікавилися як історики, так і художники. Відвідав Качанівку і відомий художник Ілля Юхимович Рєпін (1844–1930), який залишив помітний слід у культурному житті садиби.

У 1880 р. він разом зі своїм учнем художником В. Серовим здійснили поїздку по Україні, проїхали від Києва до Одеси по Дніпру, зупиняючись у багатьох містах і селах, пов'язаних із життям запорожців. Дорогою І. Рєпін заповнював свій альбом яскравими типами українців, які йому пригодилися під час написання картини "Запорожці пишуть листа турецькому султану Ахмету III", задум якої з'явився у 1878 р.

Від цього року йшла велика підготовча робота. І поїздка 1880 р. в Україну дала величезний матеріал для остаточного здійснення задуму художника, хоча робота над картиною йшла до 1893 р. І. Рєпін перечитав багато різних матеріалів, які безпосередньо були пов'язані з життям козаків, народні пісні та думи, "Тараса Бульбу" М. Гоголя та ін. У подорож 1880 р. художник взяв збірку українських пісень: "Зі мною були дві прекрасні улюблені нами книжки Антоновича і Драгоманова – "История козачества в южнорусских песнях и былинах". Ми [з В. Серовим – Г. С.] зачитувалися епосом України", – згадував художник пізніше про місце і значення книги "Исторические песни малорусского народа. С объяснениями В. Антоновича и М. Драгоманова (т. I и 2, 1874–1875 рр.) [19].

Після поїздки по Україні 1880 р. І. Рєпін був весь у матеріалі, який додав йому можливість все уявлене відтворити на картині.

Серпень і майже весь вересень 1880 р. І. Рєпін провів у Качанівці у садибі В. В. Тарновського (мол.). Саме тут художник міг знайти все те, що потрібно було йому для відтворення інтер'єру, що відповідало до дрібниць історичній правді зображенню зовнішнього вигляду козаків, а також зброї, предметів побуту тощо. Все, що можна було малювати із колекції, художник намагався зробити про запас.

У Качанівці І. Рєпін знайшов не лише велику колекцію із життя козаків, а й прототипів для своєї картини. Відомо, що перш ніж зобразити того чи іншого козака на картині, художник малював багато ескізів. Декілька їх він зробив і в Качанівці, зокрема, відомий малюнок господаря садиби, одягнутого у козацький одяг. В. Тарновському (мол.) у цей час уже було 43 роки, а тому його зовнішність відповідала чинам гетьманів та полковників. Одна із ескізних картин

називалася "Гетьман", на якій зображений персонаж біля гармати у відповідному червоного кольору одязі з шаблею. Обпершись на її дуло, гетьман вдивляється суворим поглядом з-під насуплених брів вдаль, визначаючи відстань до ворога, щоб прицільно нанести по ньому удар. Вольове обличчя, напружений стан, зосереджений погляд – характерні деталі досвідченого воєначальника. На картині зображена гармата, яка стояла на подвір'ї садиби. Цей ескіз І. Рєпін разом з іншими найбільш яскравих виставлявся разом з картиною "Запорожці пишуть листа турецькому султану" на виставці і доповнював зміст художнього полотна.

Серед інших етюдів слід назвати "Козак", де В. Тарновський (мол.) зображений по пояс зі схрещеними руками у козацькому повсякденному вбранні. Малюнок, зроблений олівцем і підписаний внизу: "5 сентября 80 г. И. Рєпин". Перед нами козак середнього віку, який на хвилину зосередився. Його голова трохи нахилена вниз і погляд опущений. Художник відтворює психологічний стан козака. Привертає увагу також ескіз "тип козака", на якому поставлена дата "1880. 4 августа И. Рєпин". Це дещо інша постать козака, змодельованого із В. Тарновського, який одягнений у жупан, підперезаний широким козацьким поясом, у високій шапці з кольоровим верхом. Праву руку козак поклав на бік, а свій погляд направив далеко вперед.

Працюючи над картиною "Запорожці...", І. Рєпін використав натурну замальовку В. Тарновського (мол.) у декількох місцях: це і отаман Сірко, який з хитрістю усміхається. Це і живий яскравий образ сміливого козака, який, як інші, хоче дотепним словом дошкулити турецького султана. Всі деталі одягу, усміхнене обличчя, гострі очі, які виглядають із піднятих брів, сивуваті вуса і люлька, піднесена до рота, дають можливість відчутти багату натуру отамана. Сказавши гостре слівце, він з насолодою чекає, коли його запише писар. На нього глядач постійно звертає свою увагу. Художник М. Мурашко відносно цього образу зауважив: "Тут же тип нашого Василя Тарновського ... зроблене обличчя більш характерним: очі він йому вдвинув глибше і усмішку йому зробив хитріше" [20].

На цій же картині зліва І. Рєпін розмістив худорляву фігуру судді у високій папасі, типажем для якого теж був В. Тарновський (мол.). Порівняно з іншими типами у судді похмурі обличчя і лише з-під вусів, опущених до низу, проявляється непомітна усмішка. Погляд персонажа направлений на текст, який фіксує на папері все сказане писар. Деякі риси обличчя В. Тарновського проглядаються і в образі козака, що стоїть з лівого боку в кінці групи.

В центрі полотна художник зобразив щербатого веселого козака. Який своєю правою рукою направив, мабуть, у бік Туреччини. Цей яскравий образ простого козака був написаний з кучера В. Гарновського – Василя Черепа [21].

Таким чином, картина "Запорожці" пишуть листа турецькому султану" наповнена персонажами, для зображення яких були використані качанівці.

Працюючи над картиною протягом двох тижнів у своєрідному екстазному стані, художник жив життям героїв, сміявся, веселився разом з ними. У листі до В. Стасова він писав: "До цього часу не міг відповісти Вам, Володимире Васильовичу, а все винні "Запорожці та й народець же! Де тут писать, коли голова кругом іде від їх гаму і шуму... Ви мене підбадьорювать задумали; ще довго до Вашого листа я зовсім несподівано відвернув полотнище і не втримався, взявся за палітру, і ось тижнів два з половиною без відпочинку живу з ними, неможливо розстатися – веселий народ!".

Недаремно про них Гоголь писав, все це правда! Бісівський народ!.. Ніхто на всьому світі не відчував так глибоко свободи, рівності і братства! Все життя Запорожжя залишалось вільним, нікому не підкоряючись...

Та де тут роздумувати, нехай це буде і глумлива картина, а все-таки пишу, не можу" [22].

Художник жив життям героїв, яких малював на картині. Для нього вони були живими людьми, які знаходилися поруч, і він був у тому ж екстазі веселого гумору, що і вони. І в цьому стані вони були прекрасні. Але ще хвилину, і вони візьмуться за зброю і з такою ж життєстверджуючою хоробрістю будуть битися з ворогами за свою волю.

Переглядаючи ескізи до "Запорожців", К. І. Чуковський писав: "Одних лише етюдів до "Запорожців" було... декілька сот, і мені ввижалося, що в них навіть штрих український: м'який, музичний, ліричний. І за своєю майстерністю, за своєю пластикою, за своєю виразністю вони здалися мені набагато вище самих "Запорожців" [23].

Проте І. Рєпіна приваблювали не лише запорожці. Він був закоханий в український народ. В одному із листів він писав: "Моя батьківщина Чугуїв Харківської губернії... Навкруги є малоросійські села з чистою мовою України, її одягом і звичаями. Я знаю це життя, люблю його" [24]. І це підтверджують чисельні факти. Так, під час навчання в Академії мистецтв він зблизився з українцями, особливо з майбутнім керівником Київської рисувальної школи Миколою Мурашком: "Більше всього виділялися малоросіяни: з особливою невимушеністю вони голосно й співуче розмовляли... Їх я дуже полюбив

за їхню ласкавість і звучні пісні, які вони чудово й злагоджено співали на наших вечорах академічного вечірнього класу... Симпатизуючи завжди малоросам й я добув собі "кирею з відлогою" і ходив у ній" [25].

У Качанівці І. Рєпін працював не лише над картиною "Запорожці пишуть листа турецькому султану", а й над полотном "Вечорниці". Знайомлячись із дворовими селянами, а також жителями оточуючих сіл, художник заповнив свій альбом багатьма замальовками народних типів. Згадуючи свою роботу над "Вечорницями", І. Рєпін писав: "Головна робота була в Качанівці у Тарновських. Там... кожен вечір я ходив у село. Там, в досвітчаній хатині, влаштований був і стіл, і всі місця для дівчат і парубків, і я заповнював альбоми матеріалами" [26].

З качанівських ескізів 1880 рр., зроблених олівцем, виділяються "Явдоха Гусарівна", "Український селянин"...

Доброзичливі обставини, які склалися в Качанівці, теплі відносини з господарями садиби сприяли творчому натхненню І. Рєпіна. І він не міг не віддячити за все це Тарновським. Щирість господині садиби Софії Василівни відчуваємо на картині художника "Біля рояля (портрет С. В. Тарновської під час музикування)", яка була написана 16 вересня 1880 р. На ній зображена красива середніх літ жінка у світлому одязі, яка направила свій погляд на клавіші піаніно, до яких доторкаються пальці лівої руки. Із спогадів сучасників відомо, що Софія Василівна добре грала на роялі і мала гарний голос приємного тембру.

І. Рєпін з теплотою згадує про своє перебування у Качанівці та широкі не лише дружні, а й творчі відносини. Про це свідчать його автобіографічні сторінки книги "Далеке близьке".

Садиба Тарновських притягувала багатьох художників не лише своєю красою, а й щирістю та теплотою господарів. Неодноразово приїздили у Качанівку і тривалий час проживали художники брати Маковські.

Костянтин Єгорович Маковський (1839–1915) у 1878–1879 рр. проживав у Качанівці, написав декілька портретів членів сім'ї Тарновських. Як свідчать краєзнавці, художник написав два портрети Василя Тарновського (мол.). На одному з них господар садиби зображений у австрійській куртці, а на другому в українському кобеняку. В цей же час К. Маковський створив і портрети дружини Софії Василівни та дітей Василя (Васючки) та Соні. Портрет дочки декілька років тому був проданий спадкоємцями Тарновського за кордоном. На портреті напис: "Костянтин Єгорович Маковський. Качанівка. 1884". У спадщині художника він значиться під назвою

"Бояришня", бо юна зовсім дівчинка, яка мала на голові великий красивий срібний бояришник, а на грудях шийну прикрасу на багатій сукні, була зображена зосередженому стані.

У перший свій приїзд К. Маковський написав картину "Поміщиця" (1877–1880 рр.), на якій зображена мати В. В. Тарновського (мол.). Людмила Володимирівна у похилому віці, яка сидить у кріслі біля столика, що стоїть поруч з балконними дверима на терасу. Лакей, одягнений у відповідну чорну форму, приніс сніданок і ставить його на столик. Це сюжетна картина побутового характеру, яка входить до циклу подібних, написаних іншими художниками ХІХ ст.

Відомі також картини К. Маковського "Запорізький козак" (1884), "Біля вогнища. Качанівка" (1888), "Руїни біля Майорського ставу" та інші.

В Качанівці бував у 1880–1882 рр. Володимир Єгорович Маковський (1846–1920), який написав у цей час картини на українську тематику "Дівич-вечір", "Ярмарок на Україні", "Українка" (всі у 1882 р.).

Гостем у Тарновських був і український художник Микола Корнілович Бодаревський (1850–1921), який, як і брати Маковські, належав до кола передвижників. Перебуваючи у Качанівці, художник намалював портрет Софії Василівни Тарновської, назвавши його "Гетьманова", маючи на увазі картину І. Рєпіна "Гетьман". Про цей портрет згадала у своїй розвідці Р. В. Міщенко, вказавши, що він був написаний незадовго до смерті господині садиби, найвірогідніше у 1886 р., коли, як свідчить автограф у книзі відвідувачів Качанівки, художник жив і працював у Качанівці [27].

Картина художника "Весілля в Україні" (1881 має підзаголовок "Понеділок. Молоді у поміщика"). На ній зображено багаточисельний гурт селян учасників весілля, які зупинилися біля будинку поміщика, що вийшов на східці свого білоколонного палацу з сім'єю та дворовою челяддю вітати молодих. Образ поміщика списаний із В. Тарновського (мол.). Картина відзначається багатогранністю образів учасників весільного дійства.

Бували у В. В. Тарновського (мол.) у гостях також художники М. Ге, який проживав недалеко на хуторі Іванівському Борзнянського повіту та І. М. Прянишников.

У садибі у В. Тарновського (мол.) проживав відомий російський художник-графік, знаменитий ілюстратор "Мертвих душ" М. Гоголя Олександр Олексійович Агін (1817–1875). У 1853–1864 рр. він викладав малювання у Київському кадетському корпусі, а опісля на запрошення В. Тарновського переселився у Качанівку, де навчав його дітей малюванню. Тут він був і похований.

У Качанівці також проживав український художник Григорій Миколайович Честахівський (1820–1893), який перевозив труну з тілом Тараса Шевченка з С.-Петербурга до Канева, організував тут похорони Кобзаря на Чернечій горі, а потім дбав про впорядкування та охорону могили поета. У 1861 р. він написав картини "Могила Т. Г. Шевченка на Смоленському кладовищі", "Труна Т. Г. Шевченка на пароплаві в дорозі до м. Канева", "Селяни біля труни Т. Г. Шевченка".

Г. Честахівський займався на могилі Т. Шевченка читанням його творів селянам, тому поліція заборонила йому це робити і примусила його виїхати з України. Через деякий час його запросив до себе В. Тарновський у Качанівку, де він проживав до самої смерті. Тут його й поховали на високій могилі, насипаній на честь Т. Шевченка.

Не менш багатою була колекція в садибі Галаганів у Сокиринцях, перші експонати якої з'явилися ще у XVIII ст., починаючи з сімейних портретів Олени та Гната Галаганів, які були написані невідомим українським художником до їх срібного весілля. У мистецтвознавстві цей стиль іменують як "наївний реалізм". Художник досить правдиво зобразив цих двох уже немолодих людей. Зразки стилю знаходимо і в інших творах колекції, що є свідченням існування досить плідного напрямку в живописі XVIII ст.

Дослідниця українського живопису В. В. Рубан розшукала в архіві документ, який свідчить про те, що господар посилав молодих кріпаків навчатися різним ремеслам. Серед них значиться й ім'я художника Степана Землюкова, який навчався в Петербурзі.

У Чернігівському художньому музеї зберігається декілька портретів Григорія Івановича Галагана (батька Петра Григоровича), які намальовані у кінці XVIII ст. і підписані Федор Землюков. На цих портретах Г. І. Галаган зображений у різному віці. Аналізуючи ці портрети, В. В. Рубан зазначає, що їх писав талановитий художник, який не пройшов академічної школи [28].

У Федора Землюкова був син Степан, якого, як вказує вищезгаданий документ, теж посилали вчитися живопису. Проте, якщо батько був відомий як портретист, то Степан більше займався копіюванням. У Чернігівському художньому музеї, куди перейшла колекція картин із Сокиринців, знаходяться портрети Б. Хмельницького, І. Мазепи, П. Полуботка, І. Скоропадського, які були скопійовані у 40-х рр. XIX ст. С. Землюковим. Проте це були не стільки копії в повному значенні цього слова, а пізні варіанти старовинних, до деякої міри канонізованих портретів [29]. Більше того художник вносить

елементи, які засвідчують, що він підходив до своєї роботи творчо. Це проявляється і у використанні голубого кольору, і у введенні в портретне обрамлення елементів пейзажу, наявність деякого ліризму тощо. Все це свідчить, що С. Землюков відносився до своєї роботи творчо.

Творчість батька і сина Землюкових – свідчення того, що в деяких садибах були художники-кріпаки, яких спеціально для себе готували поміщики.

Поступово колекція портретного живопису збільшувалася за рахунок портретів родичів та близьких друзів Галаганів, серед них Василя Гудовича (1743), Ірини Галаган (1780-ті рр.), Юхима Дарана (XVIII ст.) та інших, які написані ще не розгаданими нині художниками на полотні олійними фарбами.

Портретна колекція Галаганів поповнювалася і в XIX ст. У 30–40-х рр. XIX ст. на Прилуччині у поміщицьких садибах працював живописець дворянин Конон Федорович Юшкевич-Стаховський. Зберігся документ, який засвідчує талант художника. Поміщик П. Г. Староженко дав йому свідоцтво, у якому сказано: "Свідоцтво дане від мене Полтавської губернії, що проживає у м. Прилуках, дворянину Конону Федорову сину Юшкевичу-Стаховському в тому, що він його мистецтвом художника-живописця займався в будинку моєму копіюванням з мене портрета, і так як цей портрет написаний настільки живописно, що майже розрізнити неможливо з живим моїм обличчям, для цього, віддаючи справедливе свідчення живописній майстерності його Стаховського, з усією правдивістю мало право рекомендувати всякому тому, хто тільки побажає мати з обличчя свого і корпусу точнісінький схожий портрет для пам'яті потомкам своїм. 1840 року, жовтня 11 числа, в п'ятницю. Полтавської губернії Прилуцького повіту села Ржавця дійсний дворянин титулярний радник Павло Григоров син Староженко при цьому печатка герба мого" [30].

Свідченням цієї характеристики є майстерно виконані портрети Марії та Петра Галаганів, які були написані художником у 1839 р. На звороті портрету М. Галаган напис: "1839 року. Серпень знаменитий художник Конон Федорович писав з натури хорошо". Відсутність прізвища, як вказує В. В. Рубан, дало право деяким дослідникам сприймати "Федорович" як прізвище і віднести його до категорії художників-кріпаків [31]. Насправді це не так. Всі документи свідчать, що він був із дворянського роду.

На портреті М. Галаган зображена у юному віці. Це красива дівчина, з чітко вираженими рисами обличчя: великі темні очі, трохи видовжений ніс, м'які губи, на голові темне волосся, що своїми

закучерявленими кінцями спускається на плечі. Вона одягнута в синю сукню, яка навколо шиї обрамлена легеньким, що просвічується, мереживом, а також білим комірцем, що спускається бантом на груди. На шиї золотий хрестик. Відомий і авторський повтор портрету з деякими змінами. Пізніше Марія Галаган, після одруження (Комаровська) була в об'єкті різних художників, зокрема Г. Васька, Г. Гольпейна, В. Казанцева. Робота К. Юшкевича-Стаховського найбільш привабливаюча.

У спадщині К. Юшкевича-Стаховського значаться в основному портрети, які були написані у кінці 30–40-х рр. XIX ст. Крім портретів М. П. та П. Г. Галаганів 1839 р., всі інші були написані у 40-х рр. XIX ст.: прекрасні портрети письменника, музиканта та історика Миколи Маркевича та його дружини Уляни Маркевич (1840 р.), а також подружжя Федора і Феодосії Романовичів, чернігівських поміщиків, дворянина Павла Стороженка та інших. Все це поясні зображення, випсані з майстерністю. Свідчення 1842 р., які надруковані в "Полтавських губернських відомостях", говорять про те, що художник працював у Полтаві, пропонуючи свої послуги для написання портретів та інших картин [32].

Характеристика портретного живопису буде неповною, якщо не згадати також про портрет Григорія Павловича Галагана, на якому "зображена молода людина на повен зріст у святковому українському вбранні: яскраво-синій оксамитовий жупан, підперезаний строкатим поясом, та малинові шаровари. Молоде обличчя з ріденькими ледь помітними вусами і трохи косуватим лівим оком, не відзначається красою, але в ньому відчувається впевненість і гідність – якості, які дають людині розум, багатство, високе і незалежне становище в суспільстві. Ліва рука картинно оперта на стан" [33].

Довгий час художник вважався невідомим і лише у 1995 р. працівник Чернігівського художнього музею Світлана Гаврилова довела, що цей портрет написаний художником Василем Олексійовичем Серебряковим (1810–1886) у Римі, де був митець після закінчення Петербурзької академії мистецтв, відряджений до Італії за наказом імператора для копіювання картин різних італійських художників минулого [34].

У цей же час після закінчення у 1842 р. юридичного факультету Петербурзького університету Г. П. Галаган подорожував по Італії і зблизився з римською групою російських письменників і художників, до якої входили М. Гоголь та О. Іванов і допомагав їм матеріально. У листі до матері від 11 квітня 1843 р. він писав: "Я Вам уже багато оповідав про Серебрякова, чудовий талант, але який був без про-

текції... Наші друзі повзялися всіляко його просувати, кошти його вичерпалися і, оскільки характеру в нього малувато, то й духом занепав. Кому ж, як не мені, було допомагати нашим друзям у їх благодійних справах. Не втрачаючи часу, я тут же впросив Фед. Вас. [Чижова – Г. С.], щоб Серебряков писав з нього портрет, та тільки-но він розпочав роботу, як Фед. Вас. змушений був припинити позування з причини занять. Тоді він і Олекс. Андр. [Іванов – Г. С.] приступили до мене, щоб я замовив Серебрякову свій портрет для Вас, і портрет цілком чудовий. Вони обидва, і не тільки вони, а всі вважають, що робота того портрета, що у Вас, дуже погана. Що тут діяти! Я згодився. Щоб цей портрет був водночас і картиною, то, за спільною порадою, Серебряков писатиме мене і національному малоросійському костюмі: я зробив простий коротенький жупан і шаровари (підкреслено автором листа – Г. С.). Портер по коліна, і, як запевняють, вдалий. Хочеться, щоб у Вас був справжній чудовий мій портрет, а заодно, ми, можливо, врятували талант" [35].

Портрет В. Серебряков писав взимку-навесні 1843 р. Лист Г. П. Галагана розкриває не лише історію написання його портрету, а й підтверджує факт меценатської діяльності. Мистецтвознавці підтверджують, що портрет був написаний в італійській манері.

З листування Г. П. Галагана з матір'ю довідуємося, що він в Італії попросив декількох художників написати для нього картини. "Я замовив Рауху, – сповіщає він у листі від 14 березня 1843 р., – досить великий пейзаж: пречудовий вид Неаполя з Пазіліпейської гори. Я сказав, щоб він писав з натури. Він взяв за це 1500 франкі В. Штернбергу я замовив дві картини: одну – "Vud Compagnia di Roma" з вілли..." з великою групою італійських пінав; пейзаж невеликого розміру, але надзвичайно вдалий. Другу – римлянку, що йде з плодами на голові... . Багато картин я б ще замовив, але слід думати про гроші..." [36].

Незважаючи на застереження про гроші, Г. П. Галаган купив у художника І. Шаповаленка три картини на італійську тематику: "Неаполітанка", "Дівчина, що гріється скальдіною", "Маскарад у Сорренто". Саме таким чином колекція мецената була поповнена художніми полотнами І. Айвазовського "Буря", П. Орлова "Дівчина, що молиться у капелі", О. Тиранова "Ангел з маслинічною гілкою".

Г. П. Галаган підтримував тісні зв'язки з російським художником Олександром Івановим, який у цей час писав знамениту картину "Явлення Христа народу". Він у нього придбав невелике полотно "Ранок".

Молодого мецената дуже притягувало італійське мистецтво минулих років. Тому він замовив німецькому художнику Йогану Рауху зробити декілька копій з оригіналів Рафаеля, Доменікіно, Маратта, Рассоферато та ін. Таким же чином з'явилися твори М. Ск'явана "Коронування Есфіри Аретрексом" (др. пол. XVIII ст.), К. Аллорі "Юдиф", невідомого художника XVII ст. "Суд Соломона" та інші, виконані Й. Раухом та В. Штернбергом.

Колекція творів зарубіжних художників формувалася у садибі Галаганів в основному у XIX ст. Члени родини, які отримували освіту за кордоном чи в Росії, подорожували по різних країнах Європи. Це були вельможні, багаті дворяни, які мали кошти, щоб зробити собі задоволення, купивши чи замовивши картину в Італії, Франції, Німеччині, Голландії чи іншій країні. Тому в колекції Галаганів були роботи художників різних шкіл і напрямків. Голландія була представлена картиною Х. Тербрюччена "Концерт", натюрмортами невідомих художників XVII ст., а також Т. К. Смітса "Натюрморт", Д. Вейлі "Натюрморт Van i tas".

Інші картини представлені полотнами Ж. Менсоньє "Любитель живопису", Е. Віже-Лебрен "Амур" (Франція), Й. Рауха "Неаполітанська затока" (Німеччина), Г. Гольпейна "Портрет М. Комаровської" (Австралія) тощо.

Не лише закордонні поїздки Галаганів сприяли поповненню галереї новими художніми полотнами, а й зв'язки з російськими митцями. У 40-х рр. XIX ст. у садибі працював художник О. Я. Волосков, який сприяв появі в колекції чотирьох пейзажних творів: "Готичний міст у Сокиринському парку" (1845), "Сокиринський парк. Альтанка" (1848), "Церква у Сокиринцях" (1848) та "Садиба Г. П. Галагана у Лебединцях" (1857). М'який ліризм, яскравий колорит, уміння передати красу природи – свідчення високої майстерності художника-романтика 40–50-х рр. XIX ст. Молодого художника О. Волоскова запросив до Сокиринець Г. П. Галаган, який був членом Товариства заохочення художників (ТЗХ), "для практичних занять терміном на два роки" [37].

У Г. П. Галагана склалися добрі стосунки з художником А. Мокрицьким, який, навчаючись в Академії мистецтв, приїжджав додому на Пирятинщину і на канікулах подорожував по найближчих околицях, виконуючи замовлення поміщиків. З Г. П. Галаганом він був знайомий, бо на запрошення його батьків Катерини Василівни та Павла Григоровича у 1835–1836 рр. він вчив його малюванню разом з сестрою Марією.

Аполлон Мокрицький написав декілька портретів членів родини Галаганів та Козадаєвих, з родини яких була Софія Олександрівна, дружина Петра Григоровича Галагана. У листі до батька С. О. Га-

лаган писала у 1832 р. з Дігтярів: "Портрети всі дуже гарні, особливо Катерини. Брат їх розвісив у великій вітальні. Над диваном Катерину, а по боках – Олександра і Єлизавету Олександрівну" [38].

В садибі бували і працювали художники Л. Жемчужников, Л. Лагоріо, І. Соколов, О. Волосков та ін. Після смерті Петра Григоровича Галагана та його дружини Катерини Василівни художнє зібрання було перевезено з Дігтярів у Сокиринці, господарем садиби якої був Павло Григорович Галаган. У палаці було 60 кімнат.

До серії картин українського живопису відносилися роботи А. Мокрицького "Портрет Гребінки", "Портрет Петра Григоровича у капелюсі", "Портрет С. О. Галаган", "Портрет Г. П. Галагана" та інші. До них були приєднані полотна роботи І. І. Соколова "Проводи рекрутів", К. С. Павлова "Портрет Д. С. Горленка", Г. Васька "Портрет М. Г. Галаган", "Портрет І. Черкес", "Портрет дівчини".

Колекція Галаганів (1740–1900) упорядкувалася кількома поколіннями родини. Тому тут представлені твори різних напрямків та шкіл: від портретів, виконаних художниками XVIII ст., зразків творів українських народних картин "Бандурист біля корчми", "Се діло треба рожувати" та ін., а також копій картин зарубіжних художників, зокрема Італії, до оригінальних творів зарубіжних, українських та російських художників, серед яких є досить цінні. В художньому відділі колекції було 600 картин: твори А. Мокрицького, В. Штернберга, Л. Жемчужникова, І. Соколова, І. Айвазовського, Л. Лагоріо та інших художників, старовинні портрети І. Мазепи (два), І. Скоропадського, Б. Хмельницького (два), П. Полуботка, І. Кониського, Д. Туптала (Ростовського), П. Могили, П. Смотицького та ін. Копіями історичних портретів були Федір Земляков, автор оригінальних портретів Григорія Івановича Галагана (1895 та 1896 рр.), та його син Степан, який створив копії портретів Б. Хмельницького, І. Мазепи та інших історичних діячів [39]. Тут було також 12 народних картин XVII–XIX ст., 20 старовинних ікон, збірка чудових гравюр тощо, про що свідчить Каталог речей колишнього мистецького музею "Сокиринці", що зберігається у Прилуцькому музеї.

Картинна галерея Галаганів – це досить яскраве явище в художній культурі XIX ст.

Для розписування садиби Олени Сергіївни Волконської-Кочубей, яка вийшла у 80-х рр. XIX ст. заміж за Рахманова, у селі Вейсбахівка (нині Білорічиця), збудованої архітектором О. Ю. Ягном у стилі давньоруської архітектури та українського модерну, запросили художника Василя Миколайовича Соколова (1841–1921). Він

зробив чимало цікавих розписів, а також написав декілька художніх полотен. У садибі художник і похований.

Зовсім недавно у Прилуцькому краєзнавчому музеї були розшукані художні полотна В. Соколова і передані у Чернігівський музей, серед них "Портрет архітектора О. Ю. Ягна".

Художники-педагоги та їх учні

У зв'язку з реформами в галузі освіти на початку XIX ст., відкриттям повітових училищ та класичних гімназій, у програму яких був уведений предмет малювання, виникла потреба у підготовлених у галузі мистецтва вчителів. Дипломи вчителя малювання мали право видавати лише Академія мистецтв. Міністр народної освіти звернувся у 1829 р. до президента Академії з проханням розробити програму для вчителів малювання. Високі професійні вимоги Академії до вчителів змусили Міністерство народної освіти прохати Академію дозволити Радам університетів проводити самостійне екзаменування осіб на цю посаду. В Академії мистецтв погодилися на це за умови, коли головним екзаменатором з предмету буде вчитель малювання університету, рівень знань якого відповідатиме тим, що приймаються у члени Академії. Це торкалося лише вчителів малювання повітових училищ. Звання вчителя малювання в гімназіях давала лише Академія мистецтв.

У 20-х рр. XIX ст. класичні чоловічі гімназії відкривали лише по одній у губернських містах. На Чернігівщині в силу існуючих традицій такі гімназії були відкриті дві – у Новгороді-Сіверському (1804) та Чернігові (1805). У 1805 р. у Ніжині була заснована, а у 1820 р. відкрита Гімназія вищих наук кн. Безбородька, яка прирівнювалась до статусу університетів. Протягом XIX ст. цей навчальний заклад змінював профіль підготовки спеціалістів, а в зв'язку з цим і своє найменування, але залишався завжди вищим закладом: Гімназія вищих наук кн. Безбородька (1820–1832), Фізико-математичний ліцей (1832–1840), Юридичний ліцей (1840–1875), Історико-філологічний інститут (1875–1920). Всі вони носили ім'я князя Безбородька, колишнього канцлера Росії, брат якого Ілля Андрійович Безбородько заснував у Ніжині Гімназію вищих наук. У подальшому всі ці навчальні заклади існували за кошти Безбородьків і плати за навчання. Їх попечителями були чоловіки із родини Безбородьків.

Перший попечитель закладу граф О. Г. Безбородько разом з першим директором Гімназії вищих наук кн. Безбородька професором В. Г. Кукольником запросили на посаду вчителя малювання Капітона Степановича Павлова (1792, який у 1798 р. вступив до

Петербурзької академії мистецтв і закінчив її у 1815 р. з атестатом 2 ступеня портретного живопису. У 1811 р. за свої роботи одержав 2 срібні медалі. Під час навчання він підтримував дружні стосунки із своїм товаришем К. Брюлловим. У 1808–1815 рр. їх професорами та художниками-наставниками в Академії були О. Єгоров, В. Шебуєв, А. Іванов, І. Мартос. К. Брюллов був знайомий з програмною картиною К. Павлова "Російський селянський танок", яка подавалася на здобуття звання художника. В формулярному списку К. Павлова за 1839 р., який зберігається в ніжинському архіві, сказано: "Капитон Степанович сын Павлов, учитель, в лицее кн. Безбородко, роду имеет 48 лет, вероисповедования грекороссийского.

Обучался в С.-Петербургской императорской академии художеств с 1798 года живописному портретному искусству, а за успехи в оном от Академии награжден званием свободного художника с правом пользоваться ему с потомством его в вечные родителям преимуществами, которые в высочайше данной Академии привелегии выше присвоены... " [41].

Коли у 1820 р. відкрилася Гімназія вищих наук кн. Безбородька, його направили в Ніжин, де він зайняв посаду вчителя малювання. Працював К. Павлов тут до 1839 р. Це був цікавий період в історії Гімназії. В цей час тут навчалися М. Гоголь, Н. Кукольник, Є. Гребінка, А. Мокрицький, Я. де Бальмен, А. Горонович та інші майбутні художники та діячі культури. К. Павлов намагався прищепити їм любов до мистецтва, розширити їх бачення світу, навчити їх основам малювання. Пізніше вони використали все це в своїй практичній діяльності як письменники, художники, видавці мистецької періодики.

Обов'язки вчителя малювання К. Павлов виконував добре, про що свідчить його "Формулярний список", у якому вказано, що у 1823 р. за "усердную и ревностную службу" він відзначений грошовою премією у сумі 500 крб., у 1825 р. – 200 крб., а в 1837 р. – 200 крб. асигнаціями.

Викладання малювання проводилось у Гімназії в молодших та середніх класах. К. Павлов розкривав перед дітьми красу образотворчого мистецтва, його характер та специфіку.

Деякі матеріали, що збереглися з того часу, зокрема малюнки М. Гоголя свідчать, що К. Павлов давав можливість гімназістам розкрити свій талант. Правда, інколи не вистачало дня цього наочних посібників. У одному із своїх звітів художник зазначав: "Лучшим ученикам давно следовало бы начать целые головы и фигуры, но, за неимением сих оригиналов, продолжают рисовать ландшафты".

К. Павлов умів прищепити своїм учням любов до малювання, втягти їх у творчий процес. Десять листів М. Гоголя до своїх рідних свідчать, що інтерес у майбутнього письменника до малювання був постійним завдяки К. Павлову. В кінці 1823 р. М. Гоголь писав рідним: "Я трудился долго и наконец нарисовать успел 3 картины, а 4-ю еще только начал и можно сказать, что стоит чего-нибудь. Ежели бы вы их повидели, то верно бы не могли поверить, что я рисовал. Только жаль, что они пропадут, ежели не будет рамок, ибо они все рисованы на грунту и долго лежать никак не могут и для того прошу вас покорнейше прислать как можно поскорее рамки со стеклами" [42].

У листі від 18 березня 1825 р. М. Гоголь розширив відомості про свої заняття живописом: "Хотел бы вам (прислать) несколько картинок, рисованных на картонах и сухими колерами, но некоторые из них еще не dokonчены, а другие боюсь что б не потерялись дорогою, потому что рисовка их весьма нежна" [43].

Малюнків М. Гоголя збереглося мало. Це, перш за все, ситуаційне креслення, архітектурні ескізи тушшю собору та церковної башти, дві акварелі переднього і заднього фасаду будинку Гоголів у Василівні в готичному стилі. 10 вересня 1826 р. Микола Васильович писав матері про останні: "Я отыскал план и фасад нового дома, который я еще рисовал при папинеке. Посылаю вам их, они сниманы без масштаба, без исправности, но ими можно пользоваться, когда нет другого, и особенно касательно наружных украшений. Один фасад представляет передний вид дома, другой задний" [44].

Згадуючи своє дитинство, М. Гоголь у статті про Пушкіна свідчив: "Мне пришло на память одно происшествие из моего детства. Я всегда чувствовал в себе маленькую страсть к живописи. Меня много занимал писанный мною пейзаж, на первом плане которого раскидывалось сухое дерево. Я жил тогда в деревне; знатоки и судьи мои были окружные соседи. Один из них, взглянувши на картину, покачал головой и сказал: "Хороший живописец выбирает дерево рослое, хорошее, на котором бы и листья были свежие, хорошо растущее, а не сухое". В детстве мне казалось досадно слышать такой суд, но после я из него извлек мудрость: знать, "что нравится и что не нравится толпе"" [45].

Цей малюнок, зроблений олівцем, зберігся і відомий під назвою "Сільський пейзаж". У гімназії М. Гоголь малював також декорації до спектаклів, які ставились на сцені театру. І тут не обійшлося без порад учителя малювання К. Павлова. Як зазначає мистецтвознавець Сергій Раєвський, спираючись на спогади онуки К. Павлова Н. Агаркової, художник часто запрошував М. Гоголя до себе додому або у

"малинник", де примушував його малювати з натури [46]. Про це також згадують доньки К. Павлова, які проживали в Ніжині [47].

Інтерес М. Гоголя до живопису знайшов своє відображення і в створених ним образах художників у повістях "Невский проспект", "Портрет", а також у публіцистичних статтях про мистецтво.

Автор "Вечорів..." був на виставках-продажах картин у "Товаристві заохочення художників", помітив тут картину К. Павлова "Розтирач фарб" і потім про неї згадав у другій редакції повісті "Портрет". Це єдиний опис картини, яку не вдалося розшукати.

У Ніжині, крім посади вчителя малювання, К. Павлов займав ще посаду наглядача, з якої звільнився у січні 1825 р. "Кроме должности занимаюсь жив описанием с натуры, из коих лучшие работы посылаю в Академию художеств, и воспитанием семерых детей моих", засвідчував художник у 1838 р.

У ніжинський період К. Павлов виконав чимало живописних робіт. Серед них "Автопортрет" (30-ті рр.), портрети Б. Лизогуб (1835), Д. С. Горленка (1835), картини "Чабан" (30–40-ві рр.), "Тесляр" (1834) (або "Бондар" 1838) та ін. Серед експонатів музею в інституті в 1928 р. була також його ікона Божої Матері в чорній рамці, виконана олівцем. В актовому залі висіли портрети засновників Гімназії, написані художником у 1838 р.

Часто К. Павлов звертався до зображення дітей. І це не випадково. Педагогічна робота, яку вів художник все своє життя, давала про себе знати. На картинах "Хлопчик з голубком", "Діти читають абетку", "Голівка хлопчика", "Діти будують картковий дім" (1837), "Діти", "Портрет дочки художника" (1843) відчувається особлива теплота, батьківська увага. Засобами світлотіні художник майстерно моделював об'єкт зображення, передавав характер поведінки дітей, які немов би на хвилиночку відірвались від своїх улюблених занять.

К. Павлов одним із перших в українському живописі звернувся до жанру автопортрета. Художник написав його у Ніжині на початку 30-х рр. Це була вже людина з досвідом як життєвим, так і творчим. "М'який потік світла вияскравлює гарної форми чоло, праву щоку з мімічною складкою біля носа, помірно розвинені уста і злегка кирпатий ніс. Із-за скелець окулярів уважно й допитливо дивляться, мовби стежачи за кимось, трохи стомлені очі. Це обличчя слабохарактерної, доброзичливої, неговіркої людини років сорока" [48].

Портретні роботи "Давид Горленко" (1835) та "Богдана Лизогуб" (1835) теж засвідчили уміння К. Павлова використовувати світло для передачі психологічного стану людини. На його портретах світло падає зверху і трохи ліворуч від голови моделі. Це давало можливість виразно показати чоло, очі, нижню частину обличчя.

"Нюансування світла тактикою "малих тіней" на щоках, біля рота, під очима розкриває Павлов і вдачу Давида Горленка (1835). До виразу втоми, зафіксованої за допомогою ледь намічених рисочок біля вуст, тут ще додається допитливість розуму, інтелігентність, приховані в погляді очей, в рисункові овалу обличчя. В портреті Богдани Лизогуб (1835) виведено образ жінки простої вдачі, але сильної волі, здатної відстояти свої життєві принципи. Освітлення тут анфасне. Воно дозволило художникові підкреслити популярну в народі бездоганну лінію брів так званим "шнурочком", гарні карі очі. Малюючи чепчик і наплічну батистову накидку Богдани, Павлов домігся півтонових переходів у передачі тонкої білої тканини, гаптованої українською вишивкою "білим по білому" [49]. До речі, саме ця вишивка була дуже поширена в Ніжині.

Використання світлотіні, холодних кольорів дало можливість правдиво передати і характер дочки художника Є. Ярової, матері відомого українського живописця кінця XIX – початку XX ст. М. Ярового (1864–1940).

Як художник, К. Павлов утверджував реалістичні принципи. Його картини мали просту композицію. На більшості з них зображені типові представники простого народу. Художник не прикрашав їх, а подавав такими, якими бачив у повсякденній трудовій діяльності. Він і намагався за допомогою окремих портретних деталей, а також одягу індивідуалізувати їх.

У жанрових портретах К. Павлов проявив себе і як глибокий психолог. На перший погляд у них не було нічого такого, що змушувало б глядача привернути до себе особливу увагу. Одяг завжди простий, кольори мали монохромічний характер. Але за цією і простотою чітко проявлявся психологічний стан людини.

Так, на картині "Тесляр" (1834) (ця картина в деяких книгах названа "Бондар" (1838), мабуть, це один і той же варіант картини), і написаної, очевидно, з натури, відтворено типовий образ трудівника, який точив сокиру, щоб продовжити роботу. Тесляр, притиснувши коліном топориче до лави, трохи нахилившись, підняв голову і направив свій погляд на того, хто на нього дивиться. Трохи згорблена міцна спина висвітлена. І від цього світла виразнішими стають вольове обличчя з напіввідкритим шапкою лобом, великим м'ясистим носом: карими очима, що дивляться з-під широких брів, а також жилаві руки. Тут відсутні будь-які риси ідеалізації. Це ж ми відчуваємо і на картині "Чабан" (30–40-ві рр.).

За творчою манерою ці твори близькі до жанрових портретів О. Г. Венеціанова та В. А. Тропініна. Але, як зазначають деякі дослідники, К. Павлов у відтворенні образу трудівника пішов трохи далі.

Деякі твори К. Павлов надсилав із Ніжина в Петербург до Академії мистецтв. Так, у 1834 р. художник написав ректору В. Шебуєву листа, в якому скаржився на свої скрутні обставини, і сповіщав, що протягом чотирнадцяти років він не мав можливості як слід займатися творчістю. При цьому надіслав три свої картини "Хлопчик з голубком", "Голівка хлопчика", "Розтирач фарб", які були рекомендовані Радою Академії для продажу на 2-й публічній лотереї "Товариства заохочення художників". Якщо перші дві картини дісталися членам ТЗХ А. В. Кочубею і В. В. Левашову, то про третю, оцінену в 150 карбованців, відомостей нема, хоч про неї і говорить М. Гоголь у повісті "Портрет", навіть описує її. Господар квартири, де мешкав Чертков, говорить: "Ні, батечку, за картини спасибі. Коли б ще були картини благородного змісту, щоб можна було на стіну повісити, хоч би генерал який при зірці або князя Кутузова портрет, а то он мужика намалював, мужика в сорочці, служку, що розтирає фарби. Що з нього, свині, портрет малювати, я йому по шиї надаю: він у мене всі цвяхи з засувок повиягав, поганець". І далі М. Гоголь уточнює: "... почувися, нарешті, позаду нього кроки хлопця в синій сорочці, його поплічника, натурника, розтиральника фарб і замітальника підлог. Хлопець звався Микитою...".

Крім цих картин К. Павлов посилав до Петербурга й інші, зокрема портретну роботу "Тесля" (нині вона знаходиться в Державному російському музеї в Петербурзі).

Після закриття Гімназії вищих наук кн. Безбородька К. Павлов продовжував працювати вчителем малювання у фізико-математичному ліцеї. Про особливості роботи і життя художника свідчить його рапорт 1838 р. на ім'я директора: "Рисование в трех курсах два раза в неделю по два часа по правилам Академии художеств, с слабыми учениками повторял части головы человеческой, а с лучшими части тела человеческого, цветы и ландшафт карандашом, тушью и красками" [50].

У 1835–1840 рр. К. Павлов декілька разів бував у Петербурзі, зустрічався з К. Брюлловим і А. Мокрицьким, познайомився з Т. Шевченком. Як свідчить онука К. Павлова Н. Агаркова, художник брав участь у викупі поета з неволі [51]. Зустрічалися вони і пізніше. Т. Шевченко згадав К. Павлова у своїй повісті "Близнецы". Герой твору Саватій Сокирина, намалювавши свою картину "Пожежа в казахському степу", зазначав: "Я всю ночь просидел под своей джеломейкою и, любясь огненною картиною, вспоминал нашего почтенного художника Павлова. Он часто мне говаривал: "Учися, учися

рисовать, эта наука никакой науке не помешает". И правда, как бы теперь было кстати это прекрасное искусство" [52].

У 1839 р. К. Павлов переїхав працювати до Київського університету, де викладав малювання до 1846 р., і звільнився через хворобу 28. XI. Після нього місце вчителя малювання мав зайняти Т. Шевченко.

Як свідчить у своїх спогадах Н. Агаркова, К. Павлов "після того як пішов у відставку, поїхав до Ніжина, де жив ще близько десяти років". Дослідник С. Раєвський відносно цього пише: "Це підтверджується також іншими джерелами. В неопублікованих мемуарах батька художника М. Ярового, що належать тепер письменникові С. Складенку, є місце, що збігається з даними Н. Агаркової. У записі від 29 січня 1883 р. читаємо: "У місті Ніжині чекала на мене давно обрана мною подруга (дочка професора Капітона Степановича Павлова, тоді вже покійного)".

М. Яровий, який одружився 1858 р. з донькою К. Павлова – Катериною Капітонівною, – точно не вказує дати смерті художника, але його фразу – "тоді вже покійного" можна розуміти, що К. С. Павлов помер невдовзі перед 1858 роком" [53]. Зі слів доньок К. Павлова Дар'ї та Марії, які жили в будинку, збудованому художником у Ніжині недалеко від Гімназії у перші роки роботи, він помер 2 лютого 1852 р. [54].

К. Павлов започаткував у Ніжині систематичне навчання дітей живопису, яке стало постійним. Після К. Павлова малювання в ліцеї до 1846 р. викладав "вільний художник" Ісидор Олександрович Савицький. У січні 1998 р. деякі картини К. Павлова знову побували у Ніжині на виставці, організованій художнім відділом краєзнавчого музею з фондів Національного художнього музею України. Ніжинці побачили "Автопортрет" (30-ті рр.), "Діти художника" (30-ті рр.), "Святий Йосип", "Зречення св. Петра" (1830-ті рр.), "Портрет Б. Лизогуб" (1835), "Портрет Сребдольської", "Портрет невідомої" (1836), "Портрет Петра I" (1842). Більшість картин написана у Ніжині.

Під час праці у Ніжині Капітон Павлов заклав деяким своїм учням такі основи малювання, що вони продовжили їх удосконалювати в Академії мистецтв у С.-Петербурзі і стали професійними художниками. До цієї категорії учнів К. Павлова належить А. М. Мокрицький, А. Горонович, Я. де Бальмен.

Після Капітона Павлова учителем малювання у відкритій чоловічій класичній гімназії при Юридичному ліцеї 1840–1846 рр. працював Ісидор Миколайович Савицький, а в 1851–1875 рр. Фома Васильович Соломович. У значної частини вчителів малювання

творча їх доля як художників не завжди проявлялась у створених ними художніх полотнах і була відома широкій аудиторії. Переважна їх більшість залишалися відомими лише на місцевому рівні як копіювальники, іконописці, портретисти, пейзажисти.

Вчителями малювання у повітовому училищі Ніжина був відомий український художник Іван Максимович Сошенко (1807–1876), який з 1839 до 1846 рр. жив і працював у Ніжині.

Життєва доля художника була досить складною. Одержавши деякі навички у маляра в Богуславі, І. Сошенко вирушив до Петербурга, побував у Ермітажі, заробляв на кусок хліба і займався малюванням. У 1834 р. він вступив до Петербурзької академії мистецтв. Через рік зустрівся з Т. Г. Шевченком, познайомив його з Є. Гребінкою, А. Мокрицьким, К. Брюлловим та іншими діячами культури і сприяв викупу поета з неволі.

Закінчивши у 1838 р. Академію і одержавши атестат і звання вільного некласного художника за "Портрет масляними фарбами з натури", І. Сошенко деякий час проживав у Петербурзі. Але здоров'я було підірване постійними нестатками, він захворів на легені, почали слабнути очі, і художник вирішив залишити столицю і переїхати в Україну. Йому запропонували місце вчителя чистописання і малювання у Ніжинському повітовому училищі з місячною оплатою в чотири карбованці. Він погодився.

У своїх спогадах І. Сошенко свідчив: "... від непосильної роботи я захворів очима і легенями. Лікарі радили мені поїхати в мій рідний клімат, і я, не досягши мети, змушений був залишити Петербург, щоб не піти вслід за Безлюдним (художник з України, з яким І. Сошенко жив на одній квартирі і який перед цим помер – Г. С.), і поселився в болотистий Ніжин учителем повітового училища на 4 карбованці сріблом щомісяця. Довідавшись про мій від'їзд, Тарас (Шевченко – Г. С.) зайшов до мене попрощатись... по-братськи допоміг мені в скрутному становищі, і ми попрощалися з ним, як добрі приятелі і земляки...

У 1846 р. я бачився з ним у Ніжині і докоряв йому вже не за те, що він займається поезією за рахунок живопису, а за те, що друкує такі погані вірші, як "Тризна..." [55].

У І. Сошенка склалися хороші стосунки в Ніжині як з колегами по повітовому училищу, так і по юридичному ліцею. Особливо гарними вони були з професором французької словесності та мови Яковом Яковичем Лельєвром і членами його родини та директором ліцею Християном Адольфовичем Екебладом, з яким познайомився у 1835 році. Дослідник творчості художника М. К. Чалий, який з 1870 до 1875 рр. працював директором Ніжинського юридичного ліцею, а в

1844–1852 рр. разом з І. М. Сошенком – в Немирівській гімназії, у своїй книзі "Іван Максимович Сошенко" (1876), екземпляр якої з дарчим написом автора знаходиться в бібліотеці Ніжинського університету, засвідчував: "Про ніжинське товариство у небіжчика (І. М. Сошенка – Г. С.) залишилися найприємніші спогади. Хоча він займав досить скромне положення учителя чистописання і малювання в повітовому училищі, Іван Максимович користувався постійною любов'ю і повагою співробітників по училищу, а також по гімназії і ліцею" [56, с. 47].

Крім викладацької роботи І. Сошенко продовжував займатися малярською творчістю. Архимандрит одного з храмів по приїзду художника до Ніжина замовив йому намалювати ікону св. апостола Петра, якого ангел виводив з темниці. Навички у І. Сошенка в жанрі іконопису вже були. Перебуваючи в Петербурзі, він у квітні 1838 р. намалював чотирьох євангелістів на замовлення відомого маляра-іконописця Макара Самсоновича Пешехонова. А тому з охотою взявся за нову роботу для ніжинського храму, "приклав усе своє старання. Картина вийшла досить гарна, з ефектним освітленням від сіяння ангела". Проте архимандриту вона не сподобалась, і він віддав її перероблять на свій смак місцевому "туземному пачкуну Хоми".

Подібна історія була і з замовленням якогось ієрея, який попросив намалювати образ "Спасителя, що благословляє дітей". І. Сошенко намалював "білу ризу Христу", яку ієрей запропонував тому ж таки Хоми перефарбувати в червону. "Така негідна профанація мистецтва, – стверджував М. К. Чалий, – вразила самолюбство художника і змусила його відмовитися від будь-яких замовлень.

Втративши надію на заробіток, як додаток до своєї жалюгідної платні, він "став малювати для власного задоволення, з натури жидків, сторожів, жебраків" і проводив вільний час у сімействі лектора французької мови Лельєвра, який за уроки малювання своїм донькам надав у себе квартиру і стіл" [57, с. 46]. Це майже і всі відомості, які дійшли до нас про художню творчість І. Сошенка у Ніжині.

На жаль, вологий клімат оточеного болотами низинного Ніжина не сприяв покращенню здоров'я І. Сошенка, і він у 1846 р. переїхав до Немирова, а в 1856 р. – до Києва, де працював у гімназії. У 1859 р. Т. Шевченко відвідав І. Сошенка у Києві (по вул. Велика Житомирська № 36). У 50-х рр. І. Сошенко проявив себе як майстер жанрових творів, пейзажу, портрету. Високу оцінку одержала його картина "Водопад", "Хлопці-рибалки" (1857), акварель "Бандуристи", "Продаж сіна на Дніпрі" (1857), "Портрет бабусі М. Чалого",

"Жіночий портрет" та ін. Хороше враження справляє ескіз історичної картини "Козачий табір у 1648 р."

І. Сошенко писав також ікони, оновивши їх засоби художньої виразності прийомами академічного письма. У цей час він вніс, як зазначає дослідник Д. В. Степовик, "елементи народного типажу", посилив в іконі портретно-психологічні моменти, надав атрибутам матеріальної досяжності й природного вигляду". Він був прихильником "пристосування канонічної іконографії до українського етнотипу і використання в іконах засобів академічного олійного живопису".

Художник проявив себе талановитим портретистом, про що свідчать його роботи "Портрет бабусі М. Чалого" (50-ті рр.) та невідомої жінки. У кожному з них І. Сошенко намагався розкрити характер. На картині "Портрет бабусі М. Чалого" висвітлені обличчя і ліва рука, великий палець якої засунутий за борт верхнього одягу. Чепець і весь одяг подані в темних тонах. Світло падає з лівої сторони і висвічує частину лоба, прорізаного заглибинами, в еліпсі запалі очі, які пронизують глядача з-під опущених брів, і м'які щоки та великий ніс. Помітні трохи здавлені губи і сильне підборіддя. Всі ці деталі портрета передають добрий, лагідний характер жінки, яка може постояти за себе. Але найголовніше – це очі, відкриті і глибокі. Від них не можна відірватись. Рука, яка висунута на передній план, підкреслює, що ця людина любить працю.

На жаль, творчість І. Сошенка ніжинського періоду найменше вивчена.

У 1846 р. попечитель Київського навчального округу призначив Дмитра Івановича Безперчого (1825–1913) вчителем малювання і чистописання Ніжинської гімназії. Він був з кріпаків графа Д. Шереметьєва. Його батько, Іван Андрійович, вихованець місцевої школи іконопису, кріпосний художник, який у 1841 р. разом з членами сім'ї одержав вільну, був слухачем Академії мистецтв і в 1849 р. за картину "Портрет малоросійського селянина в народному костюмі" ("Портрет молодого людини") одержав звання некласного художника.

У січні 1843 р. Дмитро Безперчий вступив вільним слухачем до Петербурзької академії мистецтв по класу оригінальних фігур викладача І. І. Вістеліуса, талановитого художника. Саме останній дав йому зрозуміти, і що найголовніший предмет для живописця, графіка, скульптора чи архітектора є бачення відтворення малюнка, і від оволодіння його культурою буде залежати подальша доля митця. Тому цьому предмету в Академії приділялася особлива увага.

Завдяки старанності Д. Безперчого і вимогливості І. І. Вістеліуса молодий художник швидко оволодів знаннями і переходив до

відповідного класу. У 1845 р. Д. Безперчий навчався одночасно в натурному класі з майбутнім відомим художником П. Федотовим. Постійні нестатки і злидні давали про себе знати.

6 вересня 1846 р. Д. Безперчий звернувся до ради Академії з проханням: "Подаючи при цьому роботи, виконані мною з натури, два портрети й малюнки прошу уклінно раду імператорської Академії мистецтв удостоїти мене по оних звання художника" [58]. Прохання було задоволене.

У цей час у Ніжинській гімназії з'явилась вакансія вчителя малювання. І Д. Безперчий разом зі своїм товаришем по Академії Василем Тренінім приїхали до Ніжина. У грудні 1846 р. вони приступили до роботи. Василь Олексійович Тренін (1828–1883) був призначений викладачем малювання у повітовому училищі.

У 1846 р. Д. Безперчий написав "Автопортрет", який зберігся і дає нам можливість представити художника, якому йшов 21 рік. Перед нами молодий, симпатичний, не по літах серйозний і зосереджений юнак з великими очима і гарно зачесаним хвилястим волоссям з проділом на правій стороні голови. "Вольова зморшка біля рота говорить про мужність, внутрішню силу, твердість характеру, які допомогли художникові подолати тяжкі випробування й нестатки". Деталі портрету, особливо одяг, засвідчують, що молодий художник належить до демократичних кіл.

У Ніжині Д. Безперчий багато уваги приділяв педагогічній роботі, відносився до неї творчо. У місцевому архіві збереглися зауваження до програми з курсу малювання, який проводився за методом А. П. Сапожникова, висловлені на засіданні ради ліцею в квітні 1848 р. На думку Д. Безперчого, учні повинні займатися не тільки малюванням геометричних тіл, до чого зводилася система А. П. Сапожникова, а й предметів побуту, натюрмортів тощо [59].

Д. Безперчий турбувався про забезпечення навчального процесу різними посібниками. 5 лютого 1849 р. він купив на ярмарку в Ніжині в іноземця Андре Фіетта естампи на 30 карбованців сріблом [60]. Художник зробив їх реєстр, але він не розшуканий, а тому важко визначити цінність цих робіт.

Поряд з викладанням малювання в гімназії Д. Безперчий займався і художньою творчістю. Він приїхав до Ніжина у рік перебування в місті Т. Шевченка. Відголосок цього факту знайшов відображення і в творчості Д. Безперчого, який у 1848 р. задумав написати серію малюнків до поеми Т. Шевченка "Гайдамаки". Але здійснити задум художнику не вдалося. У Харківському музеї образотворчого мистецтва збереглися лише окремі начерки Д. Безперчого до поеми.

На одному з аркушів – головний герой твору Гонта, який поринув у тяжкі роздуми, на іншому – жінка, що плаче. Дослідники вважають, що остання близька до образу титаревої дочки, яка побивається за Яремою. Привернули увагу художника також Титар, Оксана та інші образи шевченківської поеми.

В Ніжині Дмитро Безперчий задумав цикл акварелей "Сцени із східного життя", над якими він працював у 50-х рр. І тут ми відчуваємо сильний вплив на творчу манеру художника його вчителя К. Брюллова, якого він любив і наслідував.

Акварель "Женці в полі" теж була написана в Ніжині. На жаль, не всі твори художника датовані, а тому важко нині визначити ті, які були створені саме в ніжинський період.

Після п'ятирічного строку роботи в Ніжині Д. Безперчий у 1850 р. подав прохання перевести його у Харків. У звіті про стан Ніжинського ліцею кн. Безбородька та гімназії за 1849–1850 навчальний рік сказано: "Учитель малювання в гімназії Дмитро Безперчий переведений за власним його бажанням на таку ж посаду в ІІ харківську гімназію; на його місце призначений колишній учитель малювання в Ніжинському повітовому училищі Василь Тренін".

У Харкові Д. Безперчий працював до кінця свого життя, виховав чимало талановитих діячів мистецтва. Його учнями були художники С. Васильківський, П. Левченко, М. Ткаченко, скульптор В. Беклемішев, відомий історик мистецтва й етнограф М. Сунцов, композитор П. Сокальський, учений М. Ковалевський та ін.

Спадщина художника не дуже велика. Серед робіт слід назвати також картини "Бандурист" (Київ, музей), "Сватання на Гончарівці", "З поля" (1859–1860-ті рр., Харків. муз.), "Вулиця українського села", "Милостиня" та ін.

Д. Безперчий був цікавим пейзажистом ("Засулля", "Пейзаж з пастушком", "Сільський пейзаж"). У нього є чимало пейзажних робіт, які відображають різні куточки України, Росії, Криму і відзначаються простотою, спостережливістю художника. У 50-х роках він написав серію натюрмортів, здебільшого квіти ("Букет польових і садових квітів", "Квіти" та ін.

Виступав Д. Безперчий і як ілюстратор творів О. Пушкіна ("Брати-розбійники"), М. Лермонтова ("Демон"), М. Гоголя ("Мертві душі").

4 вересня 1845 р. один із засновників і попечитель Ніжинської вищої школи граф Олександр Григорович Кушельов-Безбородько на честь її 25-річчя подарував навчальному закладу картинну галерею, в якій представлені художні твори XIV–XIX ст. Її історія мало висвітлена. Крім статті художника І. Турцевича "Заметки о картинной галерее

института князя Безбородко в Нежине", надрукованої у 1895 р., і невеличкого повідомлення в буклеті Г. П. Васильківського "Ніжинський педагогічний інститут", в книзі Г. В. Самойленка "Ніжинська вища школа". Про це унікальне зібрання картин майже нічого не написано. Більш детально колекція описана в статті С. Г. Самойленка "Великое достояние художественной культуры".

У листі міністру народної освіти П. О. Ширинському-Шихматову від 19 серпня 1845 р. О. Г. Кушельов-Безбородько писав: "Я дарую ліцею картинну галерею, яку я придбав у різних містах Італії і Європи і яка складається із 10 картин італійської школи до XVI ст., флорентійської – 9 картин, римської – 12, ломбардської – 13, венеційської – 12, неаполітанської – 5, генуезької – 16, іспанської – 5, французької – 20, німецької – 20, фламандської – 46, новоросійської – 7. Всього 175 картин у позолочених рамах, з умовою, щоб картини ці були розміщені у вільних залах приміщення ліцею і служили розвиткові хорошого смаку і залишалися завжди власністю цього навчального закладу" [61].

Проте картини були розміщені не у вільних приміщеннях, як це заповідав граф, що сприяло б створенню картинної галереї, а в різних місцях і значна їх частина була розташована в навчальних класах, інша – у бібліотеці, актовому залі, в кімнаті попечителя та інших аудиторіях.

Частину картин, що мали релігійний зміст, передали до ліцейської Свято-Олександрівської церкви. Як свідчать архівні записи від 14 лютого 1873 р. використовувалися як ікони 23 картини:

1. Богородиця, Спаситель і Іоанн – Візантійська школа.
2. Богородиця, Спаситель і Іоанн – копія з Рафаеля.
3. Благівіщення Божої матері – Цезаря Арпіно.
4. Богородиця (на тканині) – копія з Сассо-Феррато.
5. Іродіада, або усікновіння глави Предтечі – школа Гверчино.
6. Муки Спасителя – Аннібала Караччі.
7. Еліазар і Рахіль – манера Албано.
8. Несіння хреста Спасителем – Ланфранко.
9. Спаситель на хресті – школа Тинторетто.
10. Поклоніння пастирів – Карпіоні.
11. Поклоніння волхвів та Рафаело Боталла.
12. Поклоніння пастирів – Рафаело Боталла.
13. Богородиця і Спаситель – Лука Канджачіо.
14. Благівіщення – Цезаря Арпіно.
15. Створення світу – Брегеля (батька).

Всі ці картини раніше знаходились у фізичному кабінеті. В подальшому списку значаться ікони, які і раніше були у церкві:

16. Спаситель і Богоматір – школа візантійська до XII ст.

17. Богородиця з Спасителем і єпископом – Койнеля.

18. Святий, що роздає милостиню – Бартолоса, школи Стенської 1300 р.

19. Немовля Ісус в яслах – Флорентійська школа до 1300 р.

20. Святий Себастьян – школа Франко Болонського.

21. Поклоніння волхвів – Алонза Кано.

22. Святий Йосип, що проповідував у пустелі – Молінарі.

23. Богоматір, Спаситель та Іоанн – манера Карла Долче.

Граф О. Г. Кушельов-Безбородько володів великим зібранням картин, які знаходилися в Імператорській академії мистецтв в С.-Петербурзі, з якого частину і подарував Ніжинському лицю, про що говорять номери і печатки з тилового боку полотен.

Із 10 картин різних шкіл, написаних до XVI ст., представляє особливий інтерес "Пресвята Діва з малюком Ісусом", яка була написана художником умбрійської школи П'єро Перуджіно часу раннього Відродження. На жаль, ім'я цього художника не зазначено на картині. Серед його відомих учнів був Рафаель Санті, який запозичив у свого вчителя плавність ліній, вільну постановку фігур у просторі. Це і спостерігаємо на картині.

До полотен раннього Відродження відноситься "Святий Іоанн, що проповідує у пустелі" (кінець останньої треті XV ст.), невідомого автора школи Домініко Гірландайо, для творчості якого, а також його учнів, характерна багатогранна проблематика ренесансного реалізму, зокрема монументально-епічного, героїчного та жанрово- побутового. Художник на картині в образі Іоанна підкреслює душевну ясність, спокійний уважний погляд на світ. У цій картині та інших полотнах, написаних на сюжети із життя Марії та Іоанна Хрестителя, відбиваються риси пошуків художників епохи раннього Відродження.

Визначалися особливою майстерністю полотна Антоніо Корреджіо (близько 1489–1534) "Померлий Спаситель" та його учня – "Св. Ієронім" вражають своєю грандіозністю, просторовістю та поетичною м'якістю образів, свіжістю колориту, характерних для бароко.

Найбільш яскравим представником високого Відродження є Тіціан, для раннього часу якого характерна життєвість і багатогранність сприйняття життя, а в пізній час – глибокий трагізм. Прикладом цього може слугувати картина "Магдалина, що кається" (1560). В галереї знаходиться копія, зроблена самим автором. Раніше ця картина знаходилася в Ермітажі, про що говорить печатка відомого

музею. Цієї картини немає в каталозі 1845 р. Очевидно, вона потрапила до ніжинської колекції пізніше.

В галереї демонструються ще три картини учнів Тіціана XVI ст.: "Невірність Фоми", копія з роботи майстра, "Свята Магдалина" школи Тіціана, "Ізобілля", яка належить копіювальникам за манерою художника.

Ніжинська галерея представлена картиною "Розп'яття", яка була виконана одним із учнів школи останнього титана епохи Відродження Тінторетто, у творчості якого відбився інтерес до драматичного та підвищеної емоційності.

Своєрідним напрямком італійського живопису 20-х рр. XVI ст. є маньєризм, що передбачає вичурність, увагу до форми, поєднання живої і неживої природи. Це спрямування у мистецтві називають "осінню Відродження". Він продемонстрований "Портретом кардинала", роботи придворного художника герцога Медичі Анджело Бронзіно. До маньєризму відноситься і картина Франческо Парміджанно "Мадонна з розою і хрестом" та "Мадонна з довгою шиєю". Художник є талановитим наслідувачем Корреджіо і відноситься до ламбардської школи живопису. Він відходить від традиційних прийомів зображення євангельських сюжетів і зображує Мадонну не як жінку-матір, а світську даму. В галереї демонструється і третя картина Ф. Парміджанно "Галатея".

Рубіж XVI–XVII ст. пов'язаний в Італійському мистецтві з академізмом, основоположником якого були брати Карраччі (Лодовіко, Агостіно, Аннібале), які закликали художників широко використовувати ренесансну спадщину і поряд з цим вивчати натуру. Хто хоче стати хорошим художником, стверджував Агостіно Карраччі, повинен озброїтися малюнком школи Риму, рухом і світлотінню венеціанців, сильною манерою Мікеланджело, строгою урівноваженістю Рафаеля. У галереї представлена картина Агостіно Карраччі "Нарцис у джерела", Аннібале Карраччі "Істязання Спасителя". У дореволюційний час у лицейській Свято-Олександрійській церкві знаходилася картина братів Агостіно, Аннібале і Людовіко під назвою "Свята Магдалина".

В галереї були і картини послідовників Карраччі, зокрема Гвідо Рені, який опирався на зразки епохи Відродження. Про це свідчать копії картин художника "Іродіада", "Сівілла", виконані учнями майстра і представлені в галереї.

Реалізм демонструється творами Караваджо. Для його живопису характерний демократизм, матеріалізм, емоційна напруженість, контрасти світла і тіні, лаконізм і простота композицій, драматичність ситуацій. Прикладом цього є релігійна композиція

"Покладання у домовину" (1602–1604), міфологічний сюжет – "Вакха" (1592–1593) та жанрова картина "Лютнист" (1595).

Італійські художники XVII ст. Сальватор Роза, Джован Тьєполо та Алессандро Маньяско були популярні і в Росії. Тому О. Кушельов-Безбородько придбав декілька із їх робіт і для своєї картинної галереї, які опинилися у Ніжині. Сальватор Роза, художник-романтик, любив малювати пейзаж. Людину він розглядав як компонент природи. Це підтверджує його картина "Буря і вівці".

Величність і спокійну впевненість у прекрасних людей демонструє Джованні Тьєполо "Геркулес і Омфала", що знаходиться в галереї.

Представником італійського класицизму в живописі був Баттоні, римський художник, який успадкував разсудливість академістів і утверджував принцип: трактувати сюжети, писати портрети і пейзажі з такою ж досконалістю, як це робить архітектор, незалежно від того, що він будує – храм, палац чи віллу. Художник придавав увагу не стільки змісту, скільки формі, композиції, формальним ознакам твору. В галереї знаходяться дві роботи учнів школи художника Баттоні "Діана на охоті" та "Геркулес і Німфи".

Іспанія представлена картинами художника Х. Рібєрі "Св. Франциск" і Б. Мурильо "Бабуся, що вечеряє", а Франція – Ніколою Пуссоном, основоположником класицизму, полотном "Спаситель, що віддає ключі Св. Петру". Значне місце в картинній галереї займають полотна фламандських живописців Брейгеля Старшого, Рубенса, Ван-Дейка, Терборха, Лоррена та інших, а також їх учнів і послідовників [62].

Російська школа представлена всього 7-ма картинами: Плахова "Два селянина, які їдять", О. Іванова "Вигляд на околиці Тифлісу", Байкова "Морський простір", Андреєва, представника арзамаської школи "Жниця з сином", а також двома картинами Колльмана "Російська станція" та "Вид на храм Катерини II з саду графа Кушельова-Безбородька в С.-Петербурзі" [63]. Нині картини, на жаль, відсутні в картинній галереї університету.

Картинна галерея відігравала важливу роль у естетичному вихованні студентської молоді.

Пізніше в картинну галерею надійшли роботи А. Д. Ківшенка "Полювання на лисицю", А. О. Мещерського "Пристань на Волзі".

Можливо ці картини подарував Юридичному лицю новий почесний попечитель навчального закладу Григорій Олександрович Кушельов-Безбородько, який передав до бібліотеки у 1855 р. закуплені ним рукописи М. Гоголя та замовлені портрети відомих випускників М. Гоголя (робота худ. Ф. Моллера), Н. Кукольника

(копія роботи худ. К. Брюллова) та Є. Гребінки (робота худ. А. Мокрицького), які до цього часу експонуються у музеї.

Твори картинної галереї використовувалися не лише з метою естетичного виховання студентів, а і в практичній діяльності вчителями малювання в чоловічій класичній гімназії, яка діяла при Юридичному та Історико-філологічному інституті кн. Безбородька.

В цьому напрямку чимало зробив Родіон Корнійович Музиченко-Цибульський (1834–1912). Саме він продовжив традиції К. Павлова, І. Сошенка, Д. Безперчого у підготовці майбутніх художників, закладав у них основи мистецької творчості.

У 1857 р. Р. Музиченко навчався у Петербурзькій академії мистецтв, яку закінчив у 1862 р. із званням художника пейзажного живопису. Він був учнем К. Брюллова, входив до кола української інтелігенції столиці.

Переїхавши з Петербурга до Ніжина, Р. Музиченко організував тут першу недільну школу живопису. Він також викладав малювання в Ніжинській класичній гімназії, а з 1868 р. – в іконописній школі Введенського монастиря. Цей останній факт, мабуть, сприяв тому, що Р. Музиченко і сам пробував писати ікони. Як свідчить священник Свято-Олександрівської церкви Історико-філологічного інституту А. Ф. Хойнацький, у храмі були три ікони, написані Р. Музиченко-Цибульським: "Св. благовірного великого князя Олександра Невського" (1866) [64], "Св. великомучениці Варвари"(1877) [65] та "изыщная плащаница для престола, написанная... на полотне и обделанная в розовый атлас" [66]. На жаль, це єдині оригінальні роботи художника, про які нам сьогодні відомо. У 1894–1896 рр. він займався реставрацією картин із галереї інституту.

Р. К. Музиченко-Цибульський багато уваги приділяв вихованню молоді. Близько сорока років він викладав малювання в Ніжинській гімназії. Серед його учнів були і такі, які мали талант. Тож не випадково, що вони писали не тільки олівцем, а й фарбами. Деякі їх роботи відправлялися за кордон. Як згадує О. Знойко, "... одну з картин учня шостого класу було відправлено на виставку картин учнів середніх шкіл у Чикаго. Ця картина являла собою багатофігурне полотно – урочисту промову в інститутському залі з нагоди встановлення у Ніжині пам'ятника Миколі Гоголю" [67].

З 1898 р. Петербурзька академія мистецтв також почала проводити виставки-конкурси учнівських робіт. Вони проходили в 1900, 1903, 1906 рр. Як свідчать архівні документи, кожного разу відсилали і роботи учнів Р. Музиченка-Цибульського [68].

Як гарного педагога-рисувальника Р. Цибульського згадував і учень недільної школи живопису, а пізніше викладач інституту М. С. Кармінський.

Майже все творче життя Р. К. Музиченка-Цибульського пройшло в Ніжині в невеличкому будиночку, що знаходився, за переказами, поруч з будинком К. Павлова. Вони ніколи не зустрічалися, але про творчість останнього Р. Цибульський, мабуть, знав. Жилося художнику важко, мав п'ятеро дітей, нестатки, підробляв де міг [69].

Помер Р. К. Музиченко-Цибульський у 1912 р. На міському кладовищі зберігся на могилі художника пам'ятник, споруджений його дружиною. Це красивий чотириступінчастий обеліск. На ньому написано: "Тут покоїться прах художника Родиона Корнеєвича Музиченко-Цибульського. Родився 10 ноября 1834 года – умер 22 ноября 1912 года, Дорогому мужу от любящей жены. Спи спокойно до Божьего суда".

Серед учнів художника-педагога був і Микола Семенович Самокиш (13(25).X.1860–18.1.1944), пізніше відомий художник, академік, заслужений діяч мистецтв РСФСР. Він народився в Ніжині в сім'ї поштаря.

Заробітна плата батька була малою, а тому Миколу віддали на деякий час до діда й баби на прожиття в Носівку. Тут він грався з сільськими дітьми, перебував серед природи, навчився їздити на коні. Микола Самокиш був дуже сприйнятливий до навколишнього світу. В своїх спогадах "Як я став художником" він писав: "Всі околиці великого містечка Носівки я вивчив до дрібниць, роблячи з товаришами щодня досить віддалені екскурсії і повертаючись додому іноді пізно ввечері, завдаючи цим прикрасі бабусі і маючи нагінку від діда. В цих екскурсіях я знаходив якесь дивне задоволення, я несвідомо шукав картини природи і взагалі на мене справляли чарівне враження краса і розкіш літнього ранку, спека півдня і захід сонця. Я любив осінь, мої очі милував колір кленового листя, його оранжеві, жовті і червоні тони. Зима справляла на мене враження своїм м'яким білим сніжним покривом, я у всьому цьому бачив якусь мені незрозумілу, але привабливу красу. Часто бабуся питала мене, чого я стою і дивлюсь у простір, але я їй, звичайно, пояснити цього не міг. Мені хотілось утримати ці образи і ці чудесні кольори в пам'яті, але про те, щоб зафіксувати їх на папері, я зовсім не думав, та і взагалі не усвідомлював у собі цієї потреби" [70].

Коли Миколі Самокишу виповнилося 8 років, батько віддав його у Ніжинську двокласну школу. Тут він уперше познайомився з ілюстрованими книжками, був від них у захопленні, бо вперше побачив, що

можна намалювати зиму, літо, людину, квіти, тварини. І саме в цей час М. Самокиш почав малювати. І цей інтерес захопив його настільки, що він почав віддавати улюбленій справі весь свій вільний час.

У 1870 р. він вступив до Ніжинської класичної гімназії. В архіві збереглося "Свідоцтво" про його навчання тут, видане 5 жовтня 1877 року:

"Предъявитель сего ученик пятого класса гимназии, состоящей при институте кн. Безбородко Николай Самокиш, сын сортировщика, вероисповедания православного, поступил по экзамену в 1-й класс гимназии в августе месяце 1870 года и был переводим по испытаниям в высшие классы: из I-го во II-й в 1871 году, из II-го в III-й 1872, из III-го в IV 1874, из IV-го в V-й в 1876 году. Во все время пребывания в оной поведения был отличного.

На последнем испытании, бывшем в 1876 году при переходе в V класс оказал в предметах IV-го класса следующие успехи: в истории отличные, в законе божием хорошие, в русском, латинском, греческом и немецком языках, арифметике, алгебре, геометрии и географии удовлетворительные, почему и был удостоен перевода в пятый класс, вследствие же прошения, поданного отцом его, 4-го мая сего года, из гимназии уволен для поступления в другое учебное заведение" [71].

Переступивши поріг Ніжинської класичної гімназії, Микола Самокиш уперше в житті побачив цілу галерею картин, твори великих майстрів пензля. І "я просто одурів", – свідчив пізніше художник. "Ще й досі в мене свіже це враження, і я ясно бачу перед собою Карреджо, Рубенса, Рембрандта, Бургіньйона й ін., а також чудовий портрет Кукольника роботи К. Брюллова і портрет Гоголя роботи Моллера".

З першого класу гімназії почалися уроки малювання. Вчитель Р. Цибульський, помітивши великий потяг хлопця до живопису, почав приділяти йому більше уваги. Коли М. Самокиш набув деякого досвіду в техніці копіювання, він показав йому прийоми і засоби акварелей. Ішов процес удосконалення техніки малювання. Майбутній художник збагачував свої знання з живопису, оволодівав культурою малюнка, захоплювався читанням журналу "Всемирная иллюстрация" тощо.

І все ж малювання, як зазначав М. Самокиш, "обмежувалося копіюванням у картинній галереї (зокрема пейзажів Калама і голівок Жульєна), а не малюванням з натури. Творчість великих майстрів захоплювала юного художника, йому хотілося малювати якомога більше. Для цього потрібні були фарби, яких не мав М. Самокиш. На допомогу йому прийшов вихователь гімназії Павло Іванович Борисов,

який замовив їх у Москві. Більше того, після смерті матері, а також переходу батька в 1875 р. до Батуринової поштової контори П. Т. Борисов забрав Миколу до себе, допоміг хлопцю перебороти труднощі, платив по 10 карбованців за його навчання. М. С. Самокиш з великою любов'ю і теплою говорить у своїх спогадах про свого вихователя "з красивим розумним лицем і добрими ласкавими очима". "П. І. Борисов, – згадував художник, – вставляв мої картини в хороші рамки, і, таким чином, протягом трьох років, які я прожив у нього, всі його кімнати заповнились моїми творами. Я вийшов із гімназії 18 років, і, звичайно, всі мої помисли були спрямовані до Петербурга, до Академії мистецтв".

Здійснити мрію про навчання в Академії допоміг М. Самокишу брат матері, вчитель із Луцька Яків Дмитрович Сенік, у якого після Ніжина він деякий час жив. У школі, де працював дядько, була велика бібліотека, передана їй після розгрому польського повстання 1863 р. із єзуїтського колегіуму. Тут була не тільки художня та наукова література, а й книги з мистецтва, альбоми гравюр європейських художників. Вплив усього цього на майбутнього художника був величезний.

Влітку 1878 р. М. Самокиш познайомився зі студентом Петербурзької академії мистецтв Рудницьким, який приїхав до батьків на канікули. Ця зустріч сприяла тому, що М. Самокиш зміг підготуватися до екзаменів і в 1879 р. вступити до Петербурзької академії мистецтв. Його педагогом став художник Б. П. Віллевальде, відомий своїми картинами на батальні сюжети. Через чотири роки М. Самокиш успішно закінчив Академію, склавши художні і теоретичні предмети і одержавши всі встановлені нагороди і відзнаки, а також диплом про здобуття вищої художньої освіти.

За картину "Повернення кавалергардів після блискучої атаки на французів під Аустерлицем" М. Самокиш був нагороджений поїздом до Парижа для удосконалення освіти з батального живопису.

Після повернення з-за кордону М. Самокиш працював у Петербурзі. Написав деякі картини на замовлення військово-історичного музею в Тбілісі.

У 1898 р. за картину "Табуни на водопої" художнику було надане звання академіка живопису.

Проте М. Самокиша вабить життя в Україні, її побут і історія, і він разом із своїм другом-художником С. Васильківським їде на Батьківщину і починає працювати над альбомом "Українська старовина", а потім "Альбомом українського орнаменту".

М. Самокиш подорожує по Україні, не забуває і Ніжина. Сюди він приїздив і під час канікул. Художник бував там, де були коні,

кінські заводи, бо військова та мисливська тематика захопила його в цей час повністю. У 90-х рр. XIX ст. він написав такі твори, як "Полювання на вовка" (1894), "Біловезька Пуща" та ін.

Коли розпочалася Російсько-японська війна, М. Самокиш разом з солдатами Ніжинського драгунського полку взяв участь у бойових діях. Безпосереднє спілкування з військовими сприяло створенню правдивих картин, які знайшли своє місце у "Щоденнику художника з війни 1904–1905 років". Повернувшись із фронту, М. Самокиш написав на цю тему серію картин. Особливо глядачів приваблювало своєю силою, експресією полотно "Ляоян".

У 1910 р. М. Самокиша було обрано професором відділу "батального малярства" Академії мистецтв. Але здоров'я художника погіршувалося і він переїхав у Крим, де і жив до кінця свого життя. У 20–30-х рр. він написав картини переважно на історичну тематику: "Бій під Жовтими Водами" (1930), "Абордаж турецької галері запорожцями" (1930), "Похід запорожців на Крим" (1934), "Бій Максима Кривоноса з Ієремією Вишневецьким" (1934), "Перехід Червоної Армії через Сиваш" (1935), "М. Щорс у бою під Черніговом" (1938) та ін.

Помер М. Самокиш 18 січня 1944 р. у Сімферополі. Його творча, досить специфічна спадщина не має картин, на яких би зображувалась Ніжинщина. І все ж без тієї малярської школи, яку він пройшов у місті юності, без перших справжніх уроків Р. Цибульського з живопису не могло бути і художника М. Самокиша.

У будиночку, де народився М. Самокиш, відкрито музей "Поштова станція", в якому експонуються матеріали, про розвиток пошти з періоду Київської Русі і до кінця XIX ст. Тут представлені також експонати про життя і творчість М. Самокиша, зокрема, документи про його освіту, окремі речі, фото, спогади учнів і оригінал його картини "Трійка" (1901–1903). Художник Сергій Беседін подарував копію своєї роботи "Портрет М. Самокиша". У художньому відділі Ніжинського краєзнавчого музею демонструються копії картин "Табуни білих рисистих маток на водопой", "Перехід Червоної Армії через Сиваш".

У Чернігівській гімназії у 1838–1846 рр. учителем малювання працював Іван Андрійович Васьков (1814 – після 1889), який народився у сім'ї коропського міщанина, отримав домашню освіту, яка була підтверджена в Кролевецькому повітовому училищі.

Рада Київського університету Св. Володимира на основі художніх робіт і у відповідності до прохання директора училищ Чернігівської губернії, бо не було учителів малювання, прийняла ухвалу при-

значити виконуючим обов'язки вчителя малювання і чистописання у Глухівське повітове училище з 1 липня І. Васькова. Тут він працював до 1838 р. За час роботи в училищі художник продовжував удосконалювати свою майстерність, про що свідчить його портрет генерала С. І. Маєвського. Дослідниця В. В. Рубан стверджувала: "Майстром в той час він був не першокласним, але і не самоучкою, оскільки відчувається уміння володіти нехай і не артистично, арсеналом академічних прийомів і пластичних засобів. Пояснювальні надписи вказують на зв'язок з традиційним портретом минулого" [74].

У 1834 р. Академія мистецтв прийняла рішення: "Виконуючому обов'язки вчителя малювання Івану Васькову надати звання вчителя малювання у повітових училищах". А в зв'язку з цим Міністром народної освіти він був затверджений у чині 14 класу з правом на вислуги. У цьому ж році І. Васькова переводять із Глухівського повітового училища в Чернігівське.

За час роботи в Чернігівському училищі Іван Васьков приділяв велику увагу навчанню дітей малюванню, підтримував дитячі схильності до мистецтва. Про саму методику навчання І. Васькова згадував відомий художник М. Бурачек, який вчився у Кам'янець-Подільській гімназії: "Педантичний, сухий, академічної виучки, Васьков наполягав, головне, на малюнку і хоча в той час навіть до глухих закутків Росії і доходили слухи про нові течії в мистецтві, гриміли імена Рєпін, Крамського, Шишкіна, Куїнджі та інших, мій учитель, вихований на академічній схоластиці, все таки наполягав на Рафаеля, антиках, розуміючи їх не як живих творців, які відтворювали живе життя і ідеї свого часу, а як муміфіковані зразки" [75].

Ці ж принципи підходу до написання художнього твору І. Васьков використовував і під час роботи в Чернігові, про що свідчать його "Портрет М. М. Політковського" (1840-ві рр.), "Жіночий портрет" (1847), портрети І. М. Сбітнева, інспектора Чернігівської гімназії та його зображення архієпископа Подільського і Брацлавського Леонтія Лебединського (1870–1874), архимандрита (1860–1870-ті рр.), портрет Гагаріної-Рузи (1870–1880-ті рр.). У цих портретах помітна майстерність художника, намагання передати правдиві моменти, пов'язані з життям об'єкта зображення.

Невелика спадщина І. Васькова свідчить про те, що вчитель малювання і чистописання не міг багато приділяти часу творчій роботі.

У Васькова було декілька учнів, які тепло згадували свого вчителя малювання у Кам'янець-Подільській гімназії, серед них Микола Бурачек, відомий український пейзажист, художник-декоратор, професор.

У Новгород-Сіверській гімназії малювання викладали випускники Академії мистецтв у С.-Петербурзі художники С. К. Кирилов, товариш Т. Шевченка по Товариству заохочувань художників академії (1837), С. О. Алексєєв, учень І. Рєпіна, а також Антон Родіонович Райлян (1865–1946). Він, як і попередники, закінчив С.-Петербурзьку академію мистецтв, навчався в класі художника І. Ю. Рєпіна. Випускниця гімназії художниця Віра Іванівна Бура згадувала: "Улюбленим моїм предметом було малювання. Викладав його художник Антон Родіонович Райлян. Він запам'ятався мені немолодим, середнім на зріст, вдумливим, серйозним, зосередженим, із злегка примруженим з іскринкою очима, над якими нависли густі брови. Волосся сивувате. Це була людина спокійної, м'якої вдачі з негучним голосом. Він привертав до себе, хоча і одягався напрочуд скромно, біднувато, зовсім не звертаючи уваги на свій зовнішній вигляд, що викликало засудження. Проте я розуміла його як художника, зовнішній бік для нього був вторинним, насамперед була творчість. Його часто можна було бачити у вільний час у місті й на околиці на одному з узвищ і під Замковою горою з етюдником і мольбертом під час малювання краєвидів".

А. Р. Райлян написав понад 50 картин, серед них "Повернення з базару", "Млин на Десні" та інші, брав участь у Всеросійських виставах художників у Москві та С.-Петербурзі. Твір "Зустріч" високо оцінив його вчитель художник Іл. Рєпін.

Вільні художники Чернігівщини

На Чернігівщині проживало та бувало чимало різних художників, творчість яких була тісно пов'язана з Поліським краєм. Крім вищевказаних майстрів пензля В. Штернберга, Ф. і С. Землякових, К. Юшкевича-Стаховського, В. Серебрякова, І. Шаповаленка, О. Волоскова, В. Соколова, К. Павлова, І. Васькова та інших, які були пов'язані з садібними гніздами культури чи навчальними закладами, в краї розкривала свою художню творчість значна кількість професійних художників, що закінчували навчання в Академії мистецтв. По-різному складалася їх творча доля. Так, Апполон Миколайович Мокрицький (1810–1870) після закінчення Гімназії вищих наук у Ніжині (1820 до 1830 рр.), визначаючи своє місце в житті, вирішив вступити до Академії мистецтв, який вчився в Гімназії вищих наук з 1820 до 1830 рр., одержав основи малювання у художника К. Павлова, почав писати картини. Про це свідчить лист Є. Гребінки, який разом з ним вчився, до рідних від 14 вересня 1829 р.: "Уклінно прошу вас прислати картину Мокрицького, яку я забув дома". На жаль, свідчень про мистецькі

здібності А. Мокрицького цього періоду, про його перші роботи залишилося дуже мало.

Після закінчення Гімназії вищих наук кн. Безбородька А. Мокрицький у 1831 р. поїхав до Петербурга шукати щастя. Маючи чин XIV класу, він деякий час працював у департаменті Гірських і соляних справ, а потім у С.-Петербурзькій опікунській раді. Але потяг до живопису взяв верх, і він через рік вирішив присвятити йому своє життя. А. Мокрицький відвідував академічні класи академіка живопису О. Г. Венеціанова. Як стверджує мистецтвознавець М. Машковцев, у цей час М. Гоголь замовив А. Мокрицькому, своєму товаришу по Ніжинській гімназії вищих наук, "національну віньєтку" дня "Українських народних песен", які видавав М. О. Максимович. Але художник, за словами письменника, "пропал, як в воду" і його ніде не можна було розшукати. В цей час він поїхав в Україну.

А. Мокрицький належав до збіднілої дворянської родини. Його батько, пирятинський поштмейстер, на жаль, не зміг допомогти сину одержати спеціальну освіту. А. Мокрицький змушений був заробляти на це гроші самостійно. У 1833 р. він приїхав до Пирятиня і розпочав свою подорож Чернігівщиною. Він відвідував поміщицькі садиби, писав портрети, пейзажі. Свої враження про зустрічі нотував у "Щоденнику". Деякий час працював у садибі відомого поміщика П. Г. Галагана, написав його портрет, а також його дружини Софії Олександрівни, давав уроки малювання дітям – Марії та Григорію, майбутньому збирачу відомої колекції картин.

Як свідчать записи "Щоденника", А. Мокрицький восени 1833 р. зустрівся в Пирятині з Є. Гребінкою, з яким був знайомий по Гімназії вищих наук кн. Безбородька. Є. Гребінка у цей час жив у своїй садибі в Убіжищі. Він відвідав художника в с. Олександрівка під Пирятином, у свою чергу А. Мокрицький гостював у Є. Гребінки. Як вважають дослідники, знайдені портрети Є. Гребінки в с. Грушівці Полтавської області та на хуторі Убіжище були написані А. Мокрицьким саме у 1833 р. Він також є автором портрета поета 1834 р., який нині зберігається в Чернігівському художньому музеї і відомий як портрет в овалі. У 1840 р. А. Мокрицький знову повертається до своєї роботи і створює новий варіант, який засвідчує велику художню майстерність автора. Цей портрет знаходиться в експозиції картинної галереї Ніжинського університету ім. Миколи Гоголя.

А. Мокрицький, назбиравши трохи грошей, повернувся в Петербурзьку академію мистецтв, познайомився там з К. Брюлловим, який приїхав із Італії і привіз свою картину "Останній день Помпеї", і став його учнем. К. Брюллов розширив його мистецькі погляди,

закріпив набуті знання. У 1835 р. молодий художник за портрет пані Пузіно одержав 2-гу срібну медаль, а в 1836 та 1838 рр. – другу і першу срібні медалі за картину "Св. Севастян" та портрет академіка Епінгера.

У цей час А. Мокрицький підтримував зв'язки з випускниками Ніжинської вищої школи Н. Кукольником, М. Гоголем, М. Прокоповичем, Є. Гребінкою та ін., познайомився з Т. Шевченком і разом з І. Сошенком увів його до натурних класів Академії мистецтв та Ермітажу, сприяв знайомству поета з К. Брюлловим. А. Мокрицький брав активну участь у викупі Т. Шевченка з кріпацької неволі (1838). Художник підтримував зв'язки з поетом і пізніше.

У 1839 р. А. Мокрицький закінчив Академію мистецтв, здобувши 2-гу золоту медаль за картину "Римлянка, яка годує своєю груддю батька у в'язниці", і поїхав в Україну, бо необхідні були гроші. У 1840 р. він написав "Автопортрет", який засвідчив високу майстерність художника. На жаль, не всі його роботи, виконані в цей час на рідній землі, розшукані.

У 1841 р. А. Мокрицький поїхав за свій рахунок до Італії, де прожив 8 років, написав там картини "Портрет невідомого", "Італійка кидає квіти на карнавалі" (1845), "Італійський пейзаж" (1847). У 1846 р. була надана від казни допомога для дворічного перебування за кордоном. За виконану роботу "Портрет Новгородського митрополита Никанора" йому було надано у 1849 р. звання академіка.

Повернувшись до Росії, А. Мокрицький прожив два роки в Петербурзі, а в 1851 р. за рекомендацією В. І. Григоровича влаштувався професором Московського училища живопису і ліплення, де працював до кінця свого життя.

А. Мокрицький не поривав своїх зв'язків з Україною. Після закінчення у 1830 р. Гімназії вищих наук кн. Безбородька бував ще декілька разів у Ніжині.

Яков Петрович де Бальмен (1813–1845) також був випускником Ніжинської гімназії вищих наук (1832). Прийшов він до навчального закладу в 1830 р., маючи добру домашню освіту, що дало можливість зарахувати його спочатку в сьомий, а через місяць у восьмий клас. Це був період, коли Гімназія вищих наук завершувала свій етап розвитку, бо через вільнодумство в ній її закрили.

Я. П. де Бальмен був талановитою людиною. За короткий час свого життя він проявив себе і як письменник, і як художник, і як військовий. Але довгий час його згадували лише як художника-любителя, першого ілюстратора рукописного "Кобзаря" Т. Шевченка.

У Якова Петровича рано пробудився інтерес до живопису. Батьки найняли йому домашнього вчителя малювання, який сприяв розвитку творчих здібностей хлопця. Про зв'язок Я. П. де Бальмена з К. Павловим у Ніжині ми можемо лише здогадуватися. Але й не говорити про це теж не можна, бо в гімназії К. Павлова всі знали не тільки як вчителя малювання в молодших класах, а і як оригінального художника, твори якого виставлялись у Петербурзі.

Мистецтвознавець М. Мацапура стверджує, що у Я. де Бальмена було кілька альбомів з його малюнками. Один із них – часів навчання в Ніжинській гімназії. В цьому альбомі є декілька сцен, у яких зображено М. Гоголя. Інтерес до життя і творчості великого письменника-земляка проявився у художника трохи пізніше. У 1838–1839 рр. Я. де Бальмен створив альбом малюнків під назвою "Гоголевское время", який був виданий у 1909 р. На одному з них зображено пирятинського предводителя дворянства Катеринича. Внизу підпис: "Пятидесятилетний младенец резвится". На іншому – сатиричний портрет дворянина Пирятинського повіту Миколи Іваненка та інших сусідів.

В альбомі також репродуковані оригінальні малюнки художника, присвячені життю військових, їх відпочинку, участі в балах. На деяких він зобразив себе і своїх приятелів. Художник Лев Жемчужников у своїх спогадах писав про Я. де Бальмена: "... По отзывам всех знавших его он был чрезвычайно симпатичен, талантлив и красив. Имеющийся в Линовице его портрет доказывает его красоту" [77].

Крім цього альбому в музеї Т. Шевченка в Києві зберігається ще 46 малюнків Я. де Бальмена. У Третяковській галереї знаходиться його олійний портрет "А. А. Башилов та діти де Бальмена".

Любов до малювання Я. де Бальмен зберіг на все життя. Перебуваючи в армії, він продовжував малювати. На жаль, не все збереглося. Невідомо, де знаходиться альбом малюнків кавказького періоду. Я. П. де Бальмен залишив щоденник, який він вів під час перебування в Криму. В його тексті 300 малюнків.

Я. де Бальмен підтримував тісні зв'язки зі своїм двоюрідним братом по матері художником Михайлом Сергійовичем Башиловим (1821–1870), автором портретів І. Котляревського (1842) та Г. Квітки-Основ'яненка (1842), картин "Вечір" (1850), "Найми" (1857), "Селянин у біді" (60-ті рр.) та ін.

Разом з М. Башиловим Я. де Бальмен здійснив ілюстрації до рукописного "Кобзаря" Т. Шевченка. З поетом він познайомився у 1843 р. і декілька разів потім зустрічався з ним на Чернігівщині.

Я. де Бальмен та М. Башилов, перебуваючи в Одесі, переписали латинським шрифтом "Кобзар" 1840 р. видання, доповнили його забороненими поемами "Гайдамаки" та "Гамалія", поновили ті місця, які були вилучені цензурою, і проілюстрували весь текст.

Кожний з них виконав по 39 ілюстрацій, заставок, кінцівок і заголовних літер. Я. де Бальмен ілюстрував поеми "Гайдамаки" і "Гамалія", а М. Башилов – "Перебендю", "Катерину", "Тополю", "До Основ'яненка", "Івана Підкову", "Тарасову ніч". На першій сторінці М. Башилов намалював портрет Шевченка. Пізніше він написав олією картину "Наймичка" (1857) та "Три покоління" (1858), нав'язані творам поета [78].

30 липня 1844 р. Я. де Бальмен відіслав "Кобзар" Віктору Закревському з листом: "Посылаю тебе, милый Виктор, плоды наших трудов – моих и Михаила Башилова. Все главные творения Тараса с виньетками. Они писаны латинскими буквами для того, чтобы в случае фантазии Тараса издать это за границей, все могли бы читать – в особенности поляки. Это тебе не подарок, а только посылается под твое сохранение, про случай приезда самого Тараса, кому этот труд посвящен, и делать с ним он может, что ему заблагорассудится" [79].

Т. Шевченко в 1845 р. побував у В. Закревського і забрав цей збірник. У 1847 р. під час арешту поета він був конфіскований разом з іншими паперами.

На жаль, самотній талант Я. де Бальмена як художника не розкрився, бо він 14 липня 1845 р. загинув на Кавказі. Т. Шевченко присвятив йому свою поему "Кавказ".

З ніжинською вищою школою пов'язане також ім'я Андрія Миколайовича Гороневича (1818–1889), академіка живопису. Він, як і його однокласник поет О. С. Афанасьєв-Чужбинський, вступав ще до Гімназії вищих наук кн. Безбородька, а закінчував у 1835 р. вже Фізико-математичний ліцей.

Деякий час служив у артилерії, пішов у відставку і став з початку 1840-х рр. вільним слухачем Петербурзької академії мистецтв. Вчився у К. Брюллова разом з Т. Шевченком. У 1844 р. одержав малу срібну медаль за малюнок з натури. Виконав декілька копій робіт К. Брюллова – "Мати, яка проснулась від плачу дитини", "Невідома композиція на середньовічний сюжет", "Турчанка у вікні з букетом квітів та арапчик".

У 1841 р. А. Гороневич написав портрет свого першого вчителя малювання в Гімназії вищих наук кн. Безбородька К. Павлова. Ця робота молодого художника засвідчила, що він умів не тільки правдиво схоплювати зовнішні деталі, а й розкривати характер персонажу.

Висвітливши обличчя і руки К. Павлова, художник зосередив увагу на деталях, які давали можливість передати психологічний стан учителя, відчутти, що це людина спокійна, зосереджена, з м'яким характером.

У портреті Василя Тарновського присутні риси живопису XVIII ст., пов'язані з зображенням персонажу на повний зріст. Але Андрій Горонович іде далі. Він використовує пейзаж, який дає можливість розширити уявлення про героя твору. Молодий вродливий аристократ у козацькому одязі постає перед глядачем на фоні свого палацу, озера і саду в Качанівці. Художник бував у садибі В. Тарновського і зобразив пейзаж з природи. "Монограма "АГ" вказує на те, що перед нами одне з ранніх полотен Андрія Гороновича, в якому поєднано і композиційні принципи барокового і романтичного портрета" [80].

З 1851 до 1860 рр. А. Горонович жив у Оренбурзі. В цей час написав картини "Відпочинок Бухарського каравану в Киргизії" 1855, друга срібна медаль), "Соколине полювання в Киргизькому степу" (сепія, Історичний музей Киргизької АН), "Тривога", "Киргизька гра "Кук-барі", "Відпочинок у степу", "Доїння кобилиць", "Киз-Куу – національна гра" (соус, Казахська художня галерея), "Стоянка каравана" (сепія, Київський музей російського мистецтва), "Розмінний двір в Оренбурзі" (1860, масло, полотно, Київ, музей російського мистецтва та Державний російський музей у Петербурзі) [81]. За останню картину художнику надане звання академіка.

З 1853 р. А. Горонович був хронікером військової експедиції в Кокандське ханство, брав участь в облозі фортеці Ак-Мечеті, написав серію акварелей, серед них "Укріплення Ак-Мечеті", "Урочище Кармекчі", "Молитва в таборі під Ак-Мечеттю", "Табір у степу", "Портрет султана Ілекея та Мухамедшаха" та ін. У ці роки в цих же краях на заслання був Т. Шевченко. В його епістоляріях знаходимо також згадки про А. Гороновича. В листі від 15 червня 1853 р. до С. С. Гулака-Артемівського Т. Шевченко писав: "Петровский (Василь Олексійович, оренбурзький генерал-губернатор – Г. С.) привез с собою в Оренбург некоего Гороновича, тоже моего товарища по Академии, и когда его спросили, не знаком ли он со мною, то он просто сказал, что и не видал меня никогда. И такие люди бывают на свете!" [82]. Згадував поет про А. Гороновича і в листі (січень 1854) до свого польського товариша Броніслава Залеського, який був зісланий і разом з Т. Шевченком брав участь у карагауській експедиції: "Гороновичу скажи, что в Бельгии и прославленным художникам делать нечего... впрочем поклонися ему" [83, т. 5, с. 308]. У листі від 9 жовтня 1854 р. Т. Шевченко, відповідаючи на лист Б. Залеського, у якому йшла мова про А. Гороновича, пише: "Ты мне в первый раз го-

воришь о Гороновиче довольно ясно, и я рад, что ты его, наконец, увидел с настоящего пункта. Как живописца я его не знаю, а как человек он дрянь, это я знаю; но бог с ним" [84, т. 5, с. 316]. Важко сказати сьогодні, чому саме такі склалися стосунки між учнями К. Брюллова.

А. Горонович був художником близьким до академічної школи. Працював у різних жанрах: батальний живопис, портрет, пейзаж, жанрові сцени тощо. У його спадщині чудові акварелі, гуашні роботи, сепії, офорти, картини маслом. На багатьох із них він зобразив типи представників різних народів Російської імперії, їх побут. Особливо тепло, з великою симпатією він малював киргизів та представників інших народів Середньої Азії.

У 1860 р. А. Горонович переїхав до Києва. У цьому ж році він, як ми уже зазначили, одержав звання академіка живопису. У цей же час він писав акварелі "Види Києва". Художник є автором портрету П. Забіли та В. Тарновського (70-ті рр.). Останній зберігається в Державному музеї українського образотворчого мистецтва України. Від портрету В. В. Тарновського 40-х рр. він відрізняється тим, що виконаний у дещо іншій манері. На фоні голубого неба (тільки трохи помітний контур красвиду) стоїть боком до нас, притулившись до залізного фігурного тину, молодий красивий чоловік у чорному вбранні та капелюсі, через плече накинутий чорний плащ, один кінець якого знаходиться на тину. На цьому темному фоні виділяються трохи рожеве обличчя та кісті рук, а також біла вишивана сорочка. Погляд зосереджений. Все виписано так детально, що бачиш персонажа, немов би живого.

Художня майстерність Тараса Григоровича Шевченка (1814–1861) розвивалася паралельно з поетичною. Доля юного поета склалася так, що саме побратими з України художники І. Сошенко, А. Мокрицький та поет Є. Гребінка зіграли визначальну роль у подальшому зв'язку Шевченка з образотворчим мистецтвом. Саме вони та видатні діячі мистецтва К. Брюллов, В. Жуковський, Вісьльгорський домоглися викупу Шевченка з кріпацької неволі та його вступу до Петербурзької академії мистецтв.

Лише через 5 років після звільнення з кріпацтва Т. Шевченко зміг здійснити поїздку в Україну. 13 травня 1843 р. разом з Є. Гребінкою, з яким особливо здружився останнім часом, бо він допоміг видати Шевченку поетичні твори, виїхали з Петербурга по білоруському тракту у напрямку рідної землі. Добравшись до Чернігівщини, Шевченко на декілька днів заїхав у Качанівку, щоб передати господареві садиби Г. С. Тарновському свою картину "Катерина", а згодом разом з Є. Гребінкою відвідати маєток Т. Волховської, на балу у якої Шевченко

познайомився з поетом О. Афанасьєвим-Чужбинським, письменником, художником, офіцером Я. де Бальменом, з родиною Закревських та ін. Ця перша зустріч поета надовго закріпила з ними його дружні відносини. Під час приїзду Шевченко зробив 17 різних малюнків та намалював декілька портретів, але всі вони були створені за межами Чернігівщини. В Яготині він робить дві копії портрета М. Г. Репніна, роботи швейцарського художника Горнунга, для Г. С. Тарновського та О. Капніста. Для Репніної поет малював свій автопортрет і з вдячністю подарував його княгині.

Відвідавши у грудні 1843 р. село своїх нових знайомих Березову РУДКу, Шевченко намалював портрет В. О. Закревського. З цією родиною поет буде підтримувати добрі відносини і намалює ще декілька портретів її членів.

Під час другого свого приїзду в Україну (березень 1845 – квітень 1847 р.) Шевченко декілька разів був на Чернігівщині. Протягом 1845 р. він досить плідно займався живописом. Понад 40 мистецьких творів залишилося у спадщині художника. Переважною більшістю це були малюнки, серед них три зображення Густинського монастиря. У цей час він видавав естампи своєї серії "Живописна Україна".

12 січня 1846 р. Шевченко знаходився серед своїх друзів у вельможної пані Т. Г. Волховської на іменному балу. Тут він зустрів Т. С. Тарновського, членів родини Закревських, М. А. Маркевича, О. І. Шостку, познайомився з Петром Андрійовичем Катериничем, випускником Гімназії вищих наук кн. Безбородька у Ніжині, якому пообіцяв заїхати до нього погостювати. У с. Мойсівці Шевченко пише портрет Олександри Шостки, який був розіграний у лотерею.

У грудні 1845 р. Шевченко, якому Академія мистецтв надала звання некласного художника і видала про це диплом, заключив договір з Археологічною комісією у Києві, що дало йому право їздити по різних місцях України.

У лютому 1846 р. Шевченко разом з поетом, випускником Фізико-математичного ліцею кн. Безбородька у Ніжині, О. Афанасьєвим-Чужбинським вирушили у подорож по Чернігівщині. Вони виїхали із Ісківців (Лубенського повіту), дорогою відвідали Лубни, Прилуки, Ніжин і добралися 24 лютого до Чернігова, де перебували увесь березень.

Під час перебування у Чернігові Шевченко зробив малюнки "Бал у Чернігові" та портрет О. Афанасьєва-Чужбинського, а також "Потір із церкви с. Мохнатин", "Трапезна чаша Густинського монастиря", "Енхолпійон", "Синагога".

У першій половині квітня 1846 р. Шевченко проживав у садибі Лизогубів у Седневі, з господарями якої він познайомився у Чернігові.

Тут жили два брати Лизогуби – Ілля Іванович та Андрій Іванович. З останнім у Шевченка закріпилися тісні взаємини до кінця життя. Особливо А. І. Лизогуб допомагав Шевченку під час його перебування на засланні.

У Седневі Тарас Григорович знайшов у колі демократично налаштованих дворян теплу сімейну обстановку, яка сприяла і його відпочинку та творчій роботі, бо поет мав окреме приміщення у флігелі садиби. Будинок Лизогубів зберігся до нашого часу, бо тут розташована середня школа, а флігель зник. Ілля Іванович володів чудовим теноровим голосом і любив співати українські народні пісні.

За час перебування у Седневі Шевченко намалював два портрети Іллі Івановича (олівцем) та Андрія Івановича Лизогубів (олією), та чотири краєвиди "Коло Седнева" (туш, сепія), "У Седневі" (сепія), "Чумаки серед могил" (олівець), "Лизогубова кам'яниця" (сепія).

Влітку 1846 р. Шевченко відвідав своїх знайомих Катериничів у селі Марківці Козелецького повіту і написав вісім акварельних портретів. Чотири із них дійшли до нашого часу і зберігаються в музеї Т. Шевченка у Києві, це портрети матері Марії Федорівни Катеринич та її синів Олександра Адрійовича та Івана Андрійовича, а також дружини Петра Андрійовича Тетяни Пантелеймонівни (дівоче прізвище – Афендик) та її матері Олени Антонівни (відомо з репродукції). Інші портрети не розшукані, або ж їх відношення до членів родини знаходяться під сумнівом, серед них, очевидно, і членів родини Кирила Катеринчука.

Можна передбачити, що для написання цих портретів необхідно було мати відповідний час, тож Шевченко міг проживати два-три тижні. Для нього виділили флігель, що знаходився в глибині парку, з бібліотекою. Тут Шевченко писав і літературні твори.

У січні 1847 р. поет знову відвідав Чернігівщину, він побував у Борзні, де зустрівся з В. Забілою, а також на його хуторі Кукуріківщина і намалював його портрет, на хуторі Мотронівка біля села Оленівка брав участь як боярин на весіллі П. Куліша і О. Білозерської (Ганни Барвінок). Перебуваючи на Борзнянщині, зокрема на хуторі Миколаївка намалював портрет К. Білозерської (олівець), а на хуторі Сорока – два портрети Ю. Сребдольської (олівець).

У селі Бігачі (нині Менського р-ну), у якому проживала тітка Лизогубів, що одружилася з П. І. Кейкуатовим, Шевченко побував у березні – на початку квітня 1847 р. на запрошення господаря маєтку князя М. І. Кейкуатова. Тут поет намалював один із кращих своїх робіт портрет Єлизавети Василівни Кейкуатової, а також олівцем портрети дітей Кейкуатових – Варвари, Віри і Михайла.

На жаль, 5 квітня 1847 р. Шевченко був заарештований у справі Кирило-Мефодіївського товариства і на десять років позбавлений спілкувань із рідною українською землею, хоча і мав деякі письмові зв'язки через А. Лизогуба, братів Лазаревських та деяких інших, які не відцуралися від поета і підтримували його на засланні та після повернення у Петербурзі. Завдячуючи землякам стан поета був трохи полегшений.

5 травня 1859 р. Шевченко звернувся до Академії мистецтв з проханням видати йому документ на виїзд до Київської, Чернігівської і Полтавської губерній. Такий дозвіл поет отримав на 5 місяців, як від Академії, так і столичної жандармерії.

У червні Шевченко приїхав в Україну. Побував він на Пирятинщині, Переяславщині, Черкащині, і лише у серпні 1859 р. поет, повертаючись до С.-Петербурга через Прилуки і Конотоп, заїхав у село Гирівку, де проживала мати його близьких друзів Лазаревських, намалював її портрет і разом з її синами Федором та Іваном поїхали разом до Кролівця, де заночували у їх сестри Г. М. Огієвської. Це був останній приїзд Шевченка в Україну. "Подорож ця – згадував О. Кониський, – не відсвіжила його, не підкріпила йому здоров'я, не підбадьорила йому духа. Навпаки, вона ще більш нагнала на душу йому журби, ще більш охмарила його отрута тяжкого життя, що глибше розлилася по всьому організму" [89].

За час перебування на Чернігівщині Шевченко-художник намалював понад 30 творів образотворчого мистецтва. Це були портрети членів родини його знайомих представників дворянства, деякі пейзажні замальовки, а також місця та предмети, що торкалися історичної старовини. Від картини "Катерина", яку він продав, Г. Тарновський і до портрету А. Лазаревської пройшов досить значний шлях Шевченка-художника від романтизму і до реалізму. Різноманітність жанрів та способів малювання (масляні фарби, сепія, малюнок олівцем, акварель тощо), у яких працював він, свідчать про його високу майстерність у розкритті характеру зображуваних на портретах, в умінні виділити основне, специфічне у графічних роботах, за що він отримав звання академіка, дають право говорити про їх високу художню цінність.

Справжнім другом Шевченка в останні роки життя поета був Лев Михайлович Жемчужников (1828–1912), який належав до відомої козацької родини останнього гетьмана України Кирила Розумовського, син якого Олексій був батьком матері художника Ольги Перовської. Це була побічна дочка Олексія Розумовського, яка вийшла заміж за новгородського поміщика М. Жемчужникова, який вислужився до

звання сенатора. В них, крім Льва, було ще три сини Олексій, Володимир і Олександр, які всі разом створили знаменитий образ Кузьми Пруткова. Його юнацькі роки пройшли у військових закладах, але Лев Жемчужников відмовився від подальшої військової служби і присвятив своє життя живопису. Навчався в Академії мистецтв у Кирила Брюллова та Олексія Єгорова, утверджуючи себе як художник.

У 1852–1856 рр. Л. Жемчужников успадкував у свого двоюрідного брата письменника Олексія Костянтиновича Толстого маєток у селі Погорільці (нині Семенівський район), а потім приїжджав сюди влітку і далі подорожував по садибах поміщиків Чернігівщини і Полтавщини.

Дорогою до Ковалівки, що на Полтавщині, художник зупинився у Чернігові, його вразила краса старовинного міста з величними храмами та монастирями і чарівною Десною.

З Чернігова художник поїхав до друзів його батька Лизогубів, представників давнього козацького роду, які проживали у Седневі. Перебуваючи тут, Л. Жемчужников ще більше закохався в Україну, потоваришував з господарями садиби братами Андрієм і Іллею Лизогубами. Андрій Лизогуб, з демократичним світоглядом, який підтримував Шевченка на засланні, розповідав про перебування поета у їх оселі, про будиночок, у якому жив і працював він. І. Л. Жемчужников зафіксував на папері внутрішню і зовнішню частини цього будиночка, намалював також картину "Сім'я Лизогубів, що скубе корпію".

Художник потоваришував з сином Андрія Лизогуба Дмитром, який був ще зовсім юним. Пізніше він згадував: "Дмитро тоді ще був крихіткою, мені він дуже подобався, часто мене відвідував: і я завжди йому готував якісь ласощі. Мітя бувало стоїть біля мене, довго дивиться, як я маюю. Бідний Мітя! Ось цього-то мого милого Мітю і повісили в Одесі; це був не суд праведний – немилосердне вбивство. Його, передавали мені, звинуватили лише в тому, що давав гроші нігілістам, а давав він гроші, можна ручатися, з повним усвідомленням, що служить справі чесній. Він ішов на страту бодро і підтримував товаришів" [90]. Художник тоді не знав, що Дмитро Лизогуб належав до групи революціонерів-народників і був, одним із засновників організації "Земля і воля".

У Л. Жемчужникова поступово формується любов до України, її історії, культури і народу. Згадуючи своє перебування цього ж 1852 р. у селі Ковалівці (Полтавська губ.), художник відверто заявляв, що саме тут у нього в душі загорілася іскра полум'яної любові до Малоросії, її народу, пісні, історії, які стали для нього

рідними. "Душа моя поєдналась з Україною горячою любов'ю, я страждав і плакав за нею".

Життя українського народу художнику-росіянину за походженням стає настільки близьким, що воно становиться основною темою його живопису. Він побував у декількох селах Чернігівщини і Прилуччини. Наступного 1853 р. Л. Жемчужников разом з художником Л. Лагоріо знову відвідують Седнів, де пише свій автопортрет, відомий під назвою "Постать чоловіка, який сидить над кручею" (1853). Цей малюнок знаходився в альбомі А. Лизогуба. Потім художники поїхали до родичів Лизогубів – Галаганів у Сокиринці. Тутешня природа, парк, палац, зачарували митців і стали об'єктом їх творчості.

Л. Жемчужников створив серію акварелей, які були присвячені простому народу. Етнографічні точні замальовки селян, їх одягу, зовнішності вражають своїм глибоким реалізмом. Зустрічі художника у Сокиринцях з Остапом Вересаєм відомим талановитим сліпим кобзарем, наштотхнули його на створення картини "Кобзар на шляху", яка була завершена в садибі Г. П. Галагана, який купив її для своєї галереї.

Подорож Л. Жемчужникова по містах і селах Поліського краю (Чернігів, Седнев, Батурин, Качанівка, Сокиринці, Васьківці, Срібне, Дігтярі, Линовиці та ін.) дали матеріал для картини "Чумаки". Зустрічі з чумаками, їх розповіді про подорож, їх пісні – все це сприяло створенню твору значної художньої вартості. Велику увагу художник приділяє збиранню усної народної творчості.

У 1857–1860 рр. Л. Жемчужников, проживаючи за її межами, у Франції, де продовжував навчання, не залишав української тематики, яка знайшла втілення в картинах художника: "Козак у степу" (1853), "Кобзар на шляху" (1854), "Лірник у хаті" (1857), "Козак їде на Січ" (1857), "Графічні роботи "Жниця" (1851), "Покинута" (1860), "Українка", "Хлопчик-жебрак з собакою", "За штатом" тощо.

Повернувшись у 1861 р. в Україну, Л. Жемчужников під впливом Т. Шевченка задумав видавати серію офортів "Живописна Україна", на яких зображені деталі життя та побуту сільського люду. Сюди увійшов малюнок "Бандурист з поводитирем", створений у Седневі, "Відпочинок богомолка". Крім цього, Л. Жемчужников гравірував роботи інших художників і вміщав їх до альбому "Живописна Україна" – "Селянин із Чернігівщини" (худ. О. Челіщева), "Старці" (худ. І. Соколов).

Л. Жемчужников був автором портрета М. Маркевича, з яким неодноразово зустрічався на Чернігівщині. Цей портрет написаний за межами України у Венеції, де перебував Микола Андрійович на

лікуванні. Це вже хвора, але мудра людина в глибокому роздумі. Він сидить, спершись на бандуру, у лівій руці тримає трубку, а на колінах лежить шапка. Під зображенням напис самого історика: "Нині волосся моє сиве, скуйовджене, вуса висять; музику замінила історія, поезію – статистика" [91].

Для офорту "Покинута" (1860) передував ескіз олівцем, зроблений в Україні у 1856 р. на Чернігівщині під враженням від Шевченкової "Катерини".

Вірність Україні і Чернігівщині зокрема Л. Жемчужников зберігав до кінця свого життя. "Сумно було мені їхати, прощаючись з рідною для мене Україною, – зазначав він у своїх записках. – ... Потай зшив із полотна мішечок пристойної величини, насипав у нього землі і поклав у чемодан, а другий, маленький, – також із землею, повісив собі на груди" [92].

З 1876 р. і до самої смерті у 1894 р. на хуторі Іванівському (нині село Шевченко Бахмацького району на Чернігівщині) проживав видатний художник Микола Миколайович Ге (1831–1894), дитячі і юнацькі роки якого пройшли на Чернігівщині та Києві. Коли він поселився на хуторі, то був уже знаний художник своїми творами "Таємна вечеря" (1863), "В Гефсиманському саду" (1869), "Петро I допитує царевича Олексія у Петергофі" (1871), "Пушкін у селі Михайлівському" (1875), "Катерина II біля домовини імператриці Єлизавети" (1874) та багатьма іншими.

На хуторі він захоплювався біблійською тематикою і написав такі картини: "Вихід Христа з учнями у Гефсиманський сад" (1889), "Що є істина?" (1890), "Совість" (1891), "Суд Синедріону" (1892), "Голгофа" (1893), "Розп'яття" (1894). М. Ге обирав найскладніші біблійські теми і відходив від канонічного ідеалізованого зображення Христа, малював його як просту людину з усіма її стражданнями і мученицькою смертю, стверджуючи цим релігійне розуміння тлумачення біблійних істин. "Я довго думав, для чого потрібно розп'яття, – говорив художник у 1892 р., приступаючи до написання картини, – для виклику жалю, страждання воно не потрібно... каяття потрібно, щоб усвідомити і відчути, що Христос помер за мене..." [93]. Художник неодноразово зізнавався, як важко давалась йому тема розп'яття. У листі 1893 р. до знайомої він підкреслював: "Розп'яття" вимагає сильного напруження й заглиблення. Сьогодні зранку я ввійшов у цей особливий світ творчості, який Карлейль називає невідомим, і це правда, тут усе нове – випадкове і вражає своєю глибиною – і, здається, я знайшов те, що шукав. Так, дивна річ – творчість! Шукаєш те, чого не знаєш, але знаєш все те, що не це, що потрібно, що разом

скаже само, що це – я, це те, що ти шукаєш" [94]. Переважна більшість картин була заборонена для демонстрування на виставках, деякі полотна не сприймалися сучасниками. Це був досить складний період у творчій біографії художника.

У цей же час митець приділяв значну увагу жанру портрета, над яким багато працював у 60-х – початку 70-х рр., про що свідчать портрети письменників О. Герцена (1867), М. Некрасова (1872), М. Салтикова-Щедріна (1872), І. Тургенєва (1871), М. Бакуніна (1871). Це були роботи на замовлення, або вдячність художника за добрі життєві відносини з представниками літератури. У М. Ге є цілий цикл портретних робіт, присвячених Л. Толстому та його родині. Художник близько зійшовся з письменником, сприйняв його ідеологію, дуже любив його твори. "Портрет Л. Толстого" (1884) закарбував роботу письменника над романом. Всі деталі портрету свідчать про зосереджену творчу працю митця.

Крім Л. Толстого, М. Ге познайомився з сім'єю П. Костичева, відомого вченого-природознавця. У 1891–1892 рр. художник написав декілька портретів, серед них П. Костичева, його дружини з сином, доньки О. П. Костичевої. Цілий цикл портретних зображень присвячено родині самого художника: батько М. Й. Ге, тесть П. І. Забіла, дружина Г. П. Ге, син Петро та невістка Катерина. Серед цих робіт слід виділити "Автопортрет" (1892), на якому зображене обличчя старого художника-мислителя.

Особливе місце у спадщині художника посідають твори, які присвячені Україні. Українська тематика починається з портрету Агапії Слюсарєвої (середина 70-х рр.). Це досить яскраве зображення типової молодой української жінки, впевненої в собі і своїх діях.

У 80-х рр. XIX ст. з'являється портретна робота "Старий селянин", у якій як і в попередній, розкриті характерні риси старої людини, яка своє життя прожила у праці. Друга картина "Старий селянин із посохом" відрізняється тим, що в ній глибше відбито складне життя персонажа, підкреслено, що селянин не скорився перед труднощами, а впевнено дивиться в майбутнє.

З інших портретних робіт слід назвати "Портрет Н. Петрункевич", доньки близького знайомого по роботі у Чернігівському земстві, яка зображена біля вікна, за яким цвіте і буяє природа, з книжкою у руках. Художник писав її портрет у літній передвечірній час. Учень М. Ге І. Видрін згадував: "Вона ставала біля вікна й читала О. Герцена... За вікном алея з велетенських тополь, де-не-де освітлених сонцем, крик на всі лади великої кількості граків. Микола Миколайович, хвилюючись, береться за роботу. Хвилювання його під кінець

сеансу збільшується все сильніше і сильніше. Нарешті він раптово кидає роботу з блискучим від поту черепом і лобом" [95].

У М. Ге є декілька робіт, присвячених дітям. Серед них "Портрет хлопчика-українця", на якому зображений підліток у вишиваній українській сорочці, який заховався від спраглого сонця. На задньому плані живописний життєстверджуючий пейзаж, осяяний світлом і зеленню.

Художник рідному краю присвятив і декілька пейзажних робіт. М. Ге дуже любив природу, її прояви у вечірній час та вночі, милувався місячним освітленням, все це він зобразив на картинах: "Сутінки", "Вечір на хуторі", "Схід місяця. Хутір Іванівський", "Місячна ніч. Хутір Іванівський", "Місячна ніч. Ставок на хуторі Іванівському" та ін. "Поезія в пейзажі, – говорив М. Ге, – це вже релігійний настрій, художник уже бачить Бога в природі, приходять у захват, який передає за допомогою фарб і малюнка. Отже, з'явилися пейзажі із настроєм" [96]. Пейзажі М. Ге вражають натуралістичним різнобарв'ям вечірніх і нічних природних кольорів зображення неба, що живе людським почуттям, з хмарами та місяцем, який то впливає з-за хмар і віддзеркалюється у водах ставка, то освітлює весь простір сільської місцевості. Художник засобами різнокольорових фарб, їх відтінків створював надзвичайно яскравий, чарівний і не завжди розгаданий таємничий світ природи.

Різножанрова спадщина М. Ге вражає глибокими філософськими роздумами про людину і її призначення на землі. Хто вона і той оточуючий її світ – це постійно хвилює художника, і він намагається по-своєму дати на це відповідь, використовуючи свої засоби художнього вираження.

Чернігівський період творчості М. Ге – це був час внутрішньої свободи. Художник був господарем часу не лише в домашніх турботах, а і в творчості, бо він обирав ті засоби художнього вираження, які часом були ще незвичайними для російського мистецтва і випереджували сам час. У біблійних темах М. Ге порушував визнані канони і йшов своїм шляхом осмислення двох яскравих величин, які пов'язані з Людиною і Богом.

З садибою М. Ге була пов'язана і творчість відомого російського художника Михайла Олександровича Врубеля (1856–1910), який був одружений на сестрі дружини сина художника Петра Михайловича Ге, Надії Іванівні Забілі, племінниці скульптора П. Забіли і дружини М. Ге Надії Петрівни Ге. М. Врубель з'явився на хуторі Іванівському після того, як художник М. Ге пішов уже із життя у 1891 р., тому вони не зустрічалися.

Як свідчить учень М. Ге С. П. Яремич, автор "Тайної вечери" і М. Врубель могли зустрітися у 1886 р. у Києві, коли останній працював над розписами Володимирського собору, а перший був у художній школі Л. Мурашка. Але зустріч не відбулася. І все ж деяка заочна взаємність двох художників відбувалася.

М. Врубель, побачивши картину М. Ге "У Гефсиманському саду", відзначив: "Там так передане місячне сяйво, наче б то бачиш під час головного болю". Зі свого боку М. Врубель також написав картину на цю саму тему, але пішов дещо іншим шляхом. Він намагався відтворити біблійний сюжет, притримуючись існуючих принципів відображення християнських мотивів, які використовував під час написання розписів у Володимирському соборі. Саме в цей час тут і була вона створена. Цю картину бачив М. Ге, про що згадував С. Яремич: "Одного разу в майстерні одного із моїх товаришів М. Ге звернув увагу на малюнок Врубеля "Христос у Гефсиманському саду", що висів на стіні, і сказав: Талановита людина і чому він тільки так ортодоксально підходить до зображення Христа? В цьому побіжному зауваженні відбився весь антагонізм світобачення двох художників" [97].

До написання Христа у М. Ге було відношення дещо інше. Він зображав його як просту людину, яка була схожа на бродячого монаха. Про це свідчать картини "Що є істина?", "Суд Синедріона" та ін. М. Ге і М. Врубель тут стояли на різних позиціях. Слід зауважити, що М. Врубель негативно відносився до того, що М. Ге "замість мистецтва зайнявся кладкою печей", а також захопився толстовством [98].

Хоча під час порівняння поглядів на мистецтво, викладених М. Ге в лекціях, прочитаних у Київській художній школі М. Мурашка, і М. Врубеля, то в них чимало спільного, зокрема на місце художника у суспільстві, на талант, про звільнення від низької залежності і служіння його не окремим особам, а всім людям.

М. Врубель разом із дружиною проживали кожне літо протягом 1896–1902 рр. Господарем садиби уже був Петро Миколайович Ге. Родинні зв'язки сприяли тому, що М. Врубель, перебуваючи на хуторі, працював у майстерні М. Ге, де ще висіли ескізи останньої картини М. Ге "Розп'яття".

На хуторі Іванівському, як свідчать біографи М. Врубеля, художник у 1900 р. написав картини "Ранок", "Вечір", "Бузок", "Близько до ночі", "Царівна-лебідь", портрет Н. Забіли-Врубель, почав писати монументальне полотно "Богатирі" та "Демон, що звержений".

М. Врубель на хуторі продовжив розробку своєї провідної теми, пов'язаної з "Демоном". Уже був написаний "Демон, що сидить" (1890). Художник шукає нові підходи до розкриття задуму. Саме на хуторі виник задум написання картини "Демон, що летить". Накиданий був перший варіант, але далі М. Врубель не став працювати над картиною, бо в нього виникла ідея намалювати "Демона, що стоїть" на весь його велетенський зріст на вершині гори. Він схожий на борця, могутнього пророка. Переважною більшістю все це залишається в ескізному втіленні.

У 1901 р. М. Врубель працював над "Демоном, що звержений". Листи дружини художника дають можливість відтворити сам процес роботи митця над образом Демона. Ось три уривки з листів: "Демон у нього зовсім незвичайний, не лермонтовський, а якийсь сучасний ніцшеанець, поза, що лежить головою вниз, ногами вверх, наче він скотився з якоїсь скелі" (24 вересня 1901 р. М. О. Римському-Корсакову). "Мих. Ол. пише велику картину – Демон, що звержений, але все ж прекрасний, місцевість скеляста, бігають ящірки, освітлення вечірнє. Демон напівголий, що лежить на плащі, який прикріплений пряжками із дорогоцінних камінців".

"Мих. Ол. у відчай приводить зі своїм Демоном, він був уже чудовий і раптом він все переробив і на мій погляд все зіпсував і хоче його виставляти у такому вигляді". Атлетичний, мускулистий, близький до людей, земний не влаштовував художника.

І М. Врубель знову почав шукати, визначаючи сутність самої особистості Демона. І в останньому варіанті, як свідчить П. К. Суздаєв, замість могутнього велетня художник побачив жіноче крихке, майже безплідне створіння з його казковим таємничим обличчям східного складу, напівдитячим чи дівочим, з виразом глибокої таємничої обіди і незламним гордим духом" [99]. М. Врубель хотів зобразити трагічного Демона. Але робота над варіантами пошуку Демона тривала і далі.

Літо 1900 р. в Іванівському надихнуло М. Врубеля на надзвичайно активну діяльність. Було написано чимало картин, зроблено багато ескізів. У картинах "Коні", пізніша назва "Близько до ночі", "Бузок" (два варіанти) відчуваєш багатство і красу живої природи, яка збагачена загадковим фантастичним світом. "Все літо на хуторі, – писав М. Врубель Римському-Корсакову, – я був зайнятим кущем бузку з дівчиною (Тетяною!) на її фоні. Минулорічний мій бузок відноситься до справжнього творіння, як ескіз до картини. Там мені вдалося лише дещо вловити, і я дуже захотів захопити річ повніше; ось причина, що наполягаю на цьому сюжеті" [100].

Навіть короткий огляд творчості М. Врубеля періоду 1896–1902 рр., у який художник перебував на хуторі Іванівському, були досить плідними і увійшли в творчість митця як яскравий період.

У кінці XIX ст. у Чернігові проживали і працювали художники М. І. Жук, І. Г. Рашевський, Г. О. Коваленко, С. Д. Бутник, П. Д. Циганко, І. І. Михайлова-Гордієнко та інші, які у 1916 р. влаштували художню виставку, на якій експонувалося 120 робіт. У цьому ж році вони створили Товариство художників Чернігова, яке сприяло приїзду митців з інших міст, влаштуванню їх виставок.

У 1899 р. чернігівці познайомилися з четвертою виставкою творів Товариства пересувних художніх виставок, а в 1905 р. з народною виставкою картин. У вернісажах виставлялися роботи І. Рєпіна, А. Архипова, М. Касаткіна, Г. М'ясоєдова, М. Ярошенка та ін.

Помітною особистістю у Чернігові був Іван Григорович Рашевський (1849–1921), який хоча і народився в Чугуєві (Харків. губ.), та юнацькі його роки пройшли у родинному маєтку у селі Великі Осняки (Ріпкинський повіт на Чернігівщині) на березі невеличкої річки Стрижень, а також у Чернігові, де він навчався у тутешній гімназії, яку закінчив 1869 р. І. Рашевський отримав юридичну освіту в Університеті Св. Володимира (1873 р.).

Проте потяг до малювання збуджував юнака поїхати до С.-Петербурга і вступити вільним слухачем до Академії мистецтв, де його вчителем став відомий художник-пейзажист Лев Лагоріо. Для підвищення своїх знань він здійснив поїздку до Парижа. Важко нині пояснити, чому у 1875 р., провчившись два роки в Академії він її залишив і повернувся до Чернігова.

Чернігівський період був пов'язаний з роботою у губернській земській управі та виконанням обов'язків мирового судді. Це був період пошуків, зв'язків з демократичною молоддю. Як свідчить Софія Русова у своїх "Споминах", його любила місцева аристократія, бо він гарно малював, цікавився музикою і добре знався на ній, завжди знаходився у тісних стосунках із членами чернігівської Громади та "Просвіти".

У І. Рашевського був широкий і багатогранний талант. То ж не випадково, що значну частину свого вільного часу він віддавав малюванню. Художника захоплювали, в основному, три теми: краса оточуючого світу, що знайшла втілення у багатьох пейзажних роботах, побутове життя, яке проявлялося різними гранями, про що свідчать сюжетні полотна, та сучасна інтелігенція, її погляди, устремління, інтереси.

Уроки академіка живопису Л. Лагоріо та любов до природи відбилися у багатьох пейзажах художника, про що свідчать його картини "По Десні" (1889), "Ставок" (1892), "Десна" (1892). Інколи І. Рашевський пейзажну картину поєднував з історичною атрибутикою. І в цьому випадку пейзаж набирив іншого змісту. Так, на картині "Німі свідки гетьманської слави. Чернігівський вал. Вид на Десну" художник зобразив швидкоплинну Десну, що тече у долині. А на високому березі стоять старовинні гармати без лафетів. А внизу серед бур'янів лежить кінський череп і в небі кружляють круки. І в цій картині поєдналося все: і далеке минуле з його героїчним і трагічним, і сучасне. Переплетіння пейзажу з елементами історії наповнило полотно глибоким змістом, змусило глядача задуматися і над сучасним.

Цілий цикл пейзажних робіт І. Рашевський написав під час своїх подорожей до Європи: "Константинополь – Софія", "Босфор", "На Чорному морі", "Тюрма Сократа", "Афіни – Парфенон" та ін.

Побутові картини – це відображення різних епізодів повсякденного життя. Воно різне, бо і сам художник стикався з ним у різних ситуаціях. Він протягом тривалого часу у літні місяці проводив у своїй родинній сільській садибі. Оточуючий світ також знайшов своє втілення у художній творчості. Картина "Селянська хата" (1900), "Ставок у садку" (1892) – це деталі його вражень від побаченого у селі. Дещо інший характер має картина "До іспиту" (1892).

І. Рашевський написав близько 140 живописних робіт. Серед них особливе місце займають портрети сучасників. Першим із робіт цього жанру був портрет відомого статиста, активного громадського діяча Чернігова Василя Єгоровича Варзара. Він також був чоловіком сестри художника Олександри.

І. Рашевський підтримував тісні зв'язки з багатьма діячами культури міста, тому і героями портретних творів стали відомі музиканти скрипаль В. Калиновський і піаністка Н. Калиновська, письменники прозаїк Михайло Коцюбинський і поет Микола Вербицький. Чимало написав він портретів своїх близьких і рідних.

Рашевський пробує себе у різних видах мистецтва, графіці, у 1879 р. він розмістив у популярному журналі "Нива" (№ 1) гравюру "Няня", книжковій ілюстрації, у 1895 р. ілюструє книгу "Байки Глібова", а в 1897 р. книгу Б. Грінченка "Думи кобзарські" (разом з Г. Коваленком).

Пробує себе І. Рашевський і в скульптурі. Відомі його 16 робіт: бронзову скульптуру "Дівчина в обіймах смерті" він створює на основі казки М. Горького "Дівчина і Смерть", гіпсовий бюст музиканта Е. К. Длуського (1889), літературний персонаж "Покрищина" (1892),

бюст Т. Шевченка, за який отримав першу премію на конкурсі у Чернігові (1912 р.). У 1914 р. він взяв участь у конкурсі на проект пам'ятника Т. Шевченку, який відбувся у Києві, і став володарем другої премії.

І. Рашевський виставляв свої роботи на різних виставках у Петербурзі, Москві, Києві, Чернігові, був у добрих творчих відносинах з І. Рєпіним, М. Ге, А. Праховим, В. Васнецовим та іншими художниками. Це була яскрава особистість і в культурно-громадському середовищі Чернігова.

Перші кроки становлення як художника були зроблені у Чернігові і Михайлом Івановичем Жуком (1883–1964). До міста на Десні молодий художник приїхав у 1905 р. після закінчення Краківської академії мистецтв і проживає тут до 1916 р. Це був талановитий юнак, який рано проявив свій талант, навчаючись у Київській художній школі М. Мурашко (1896–1899) та Московському училищі живопису, скульптури та архітектури у художника В. Серова. Вступити до Петербурзької академії мистецтв Михайло Жук не зміг через сімейні обставини, бо його батька-маляра за участь у революційній роботі засудили і вислали до Сибіру. І юнак виїхав до Польщі, бо тільки за кордоном він міг продовжити навчання.

У Чернігові об'єдналася сім'я Жуків. Михайло Іванович входить у коло громадських діячів міста літераторів Бориса Грінченка, Михайла Коцюбинського, Миколи Вороного, Володимира Самійленка, Миколи Чернявського, художників Степана й Івана Бутників, Івана Рашевського, Петра Циганка тощо. Сам він працював учителем малювання у чернігівській духовній семінарії, писав літературні твори, малював портрети, оформляв книжки.

У творчому доробку М. Жука-художника проявилися елементи модернізму, яким було відзначено західноєвропейське мистецтво, з яким він близько був знайомий, навчаючись у Кракові. Тому деякі його елементи, зокрема орнаментально-декоративний стиль, символіка, асоціативність і поетизація образів, психологізм знайшли своє місце і в творчості митця.

М. Жук особливо близько здружився з М. Коцюбинським. У довідченого письменника і юного художника було чимало спільних творчих інтересів, спостерігалась і близькість роздумів про мистецтво. М. Жук захоплювався фотографією і зробив чимало знімків родини Коцюбинських.

Проте найбільше проявив себе художник у створенні портретів письменника (1907–1909 рр.). Про останній залишилися спогади М. Жука, в яких він розкрив сам процес його написання: "Я малюю його портрет... Михайло Михайлович сидить проти мене на підви-

ценню і розповідає про свої плани, своє враження від прочитаних книжок. Яскраве сонце залило садок, що видний йому у вікно, воно хвилями рефлексів проривається до хати, і я стежу, ловлю зміни і шукаю душі Михайла Михайловича, що пробивається у виразі лица... Високе чоло то хмариться, то прояснюється, спливає до лінії брів, там його здержують гострі краї і зразу углибінь дві темні кринички його очей, у темноті грають дві зірки од сонця і поволі плывуть у напрямі бічної стіни, вбирають у себе вигляд розвішаних там шкідців і малюнків... Ось він замовк, бо я зарисовую уста; спочатку вони ще хвилюються, мов течія води, а потім стихли, посунувся трохи лівий куточок і поклатася смужка од крила носа до того куточка. Ця смужка наче замкнула його і виразно каже, що він самотній. Бо не тільки уста єднають його у розмові з людьми, а тепер очі і чоло урочисто святкують своє свято самотності. А уста... коли він їх затулив, коли вони, на жаль, не переказують мені течію його думки, то вони достроюються до виразу цілого лица. Вони стисло облягли, як міцно підперезаний пояс до роботи облягає поставу чоловіка, і бережуть собою його самотність.

І так тягнулися у мене ті незабутні дні, коли я малював портрет дорогої кожному українцю людини" [101].

Це один із кращих портретів, написаних художником "у світлих зелено-бузкових тонах: зігнута в пальцях рука підпирає многодумну голову – наче їй важко, як стиглому колосу, без цієї опори..." [102]. Цей портрет входить до цілої серії портретних зображень митців. Крім нього, М. Коцюбинського, М. Жук пише також портрети доньок письменника Оксани та Ірини.

М. Жук також ілюстрував книжки М. Коцюбинського, зокрема "З глибини" (1909), "Тіні забутих предків" (1912) тощо.

На літературних суботах М. Коцюбинського М. Жук познайомився не лише із старими представниками культурного життя Чернігова, а і молоддю. Особливий інтерес художник проявив до молодого талановитого поета, учня духовної семінарії Павла Тичини. Життя надовго зміцнило цих двох видатних митців – учителя і учня, про що свідчать подаровані книжки з автографами, присвяти, малюнки, портрети тощо. М. Жук був першим художником, який намалював портрет юнака П. Тичини.

У 1912 р. М. Жук приступив до створення свого монументального полотна "Чорне і біле" (207х310 см), над яким працював понад два роки. Цей твір носить символічний характер. Знайомлячись з ним, намагаєшся зрозуміти не лише його суть, а й специфіку творіння художника. Тут відбилосся особливе світобачення митця.

Картина складається з чотирьох частин. Дві побічні частини займають дві третини полотна у повній висоті. На них зображені найрізноманітніші квіти. Чарівний світ природи, буяння квітучих рослин вражає глядача. Центральна – поділена на дві нерівнозначні частини, дві третини займає верхня і одну третину нижня, на якій зображені ангели з чорними і білими крилами. Це своєрідне вікно, яке демонструє світ, що відкривається за спинами ангелів. Це зоране поле, чорна земля, можливо, ще не засіяна зерном. Побічні квітучі обрамлення створюють ніби вікно, за яким видно це поле і світле небо. Поле чекає свого сівача.

Для зовнішнього зображення чорного ангела художник використовує зовнішні риси свого учня Павла Тичини, а для зображення білого ангела – риси Поліни Коновал, доньки поета Івана Вороньківського, яка навчалася у жіночій гімназії, в якій працював учителем малювання Михайло Жук, свідок першого нещасливого кохання молодих людей.

У чорного ангела великі розкриті чорні крила, які простягаються до правого і лівого квітучих зображень. Він грає на дудці. Обличчя зосереджене, голова опущена трохи вниз, вся увага ангела пов'язана з мелодією, що звучить. Поруч з ним стоїть юний ангел зі складеними білими крилами, руки схрещені лежать на грудях, голова трохи нахилена донизу, на обличчі зосередженість, яка доходить до суровості, що викликана музикою сопілки.

Звучить мелодія, яка народжується в душі чорного ангела. Зосереджений вираз обличчя підказує, що народжувана мелодія це свідчення добра і любові, до якої прагне юнак. І про це свідчать і рослини, які знаходяться поруч з ним. Це своєрідна аура, яка пробуджена мелодією сопілки. Пробуджені і тягнуться до світла соняшники, чорнобривці, їх багато, вони заповнюють всю ліву від чорного ангела частину картини.

І зовсім іншою виглядає природа, що знаходиться поруч із білим ангелом. Тут бачимо татарську гвоздику, чорну віолу, синюху лазареву та інші квіти з неприродною окрасою, від яких віє холодністю. Різнобічний світ рослин дає можливість художнику виразити неоднозначність оточуючого людину світу, бо в ньому поруч ідуть радість і горе, добро і зло, кохання і розлука. Художник змушує розмірковувати над життям, з'ясовувати, що хотів він відобразити на своєму полотні. Гармонія світу буде залежати від її творців – людини.

У 1914 р. М. Жук написав також картину "Казка" та деякі інші твори. Переїзд до Києва у 1917 р. був пов'язаний з творчими планами художника. Він бере участь у створенні Української академії мистецтв

разом з М. Бойчуком, В. Кричевським, М. Бурачеком. Тут він отримав звання професора, читав лекції, вчив студентів майстерності. Проте складне життя цього часу з різними державними переворотами, побутовими складнощами змусили М. Жука у 1919 р. повернутися до Чернігова, де він жив до 1925 р. Тут він отримав запрошення на роботу до Одеського політехнікуму мистецтв (пізніше інститут), де він працював до кінця свого життя. В Одесі написав чимало художніх творів найрізноманітніших жанрів. Проте це вже інший історичний період розвитку мистецтва, в якому активну участь брав художник М. Жук.

Із тих художників, що бували на Чернігівщині, слід назвати Опанаса Георгійовича Сластьона (1855–1933). Це багатогранний митець, який захоплювався не лише живописом, графікою, а й архітектурою, народною творчістю. Серед малярських робіт, пов'язаних з Поліським краєм, виділяється серія портретів народних кобзарів.

О. Сластьон майже щоліта приїздив з Полтави у село Красилівка Сосницького повіту, де проживав кобзар Семен Зозуля. Художник намалював його портрети (1886). Крім цього О. Сластьон відвідав інші села, де проживали народні співці. Так, з'явився ще один портрет кобзаря Петра Сіроштана (1887) із села Ларинки Козелецького повіту. Всього О. Сластьон намалював 23 портрети кобзарів, серед них П. Неховайзуба, М. Кравченка, О. Савченка, Ф. Кушнерика та ін.

З Чернігівщиною пов'язана також творчість відомих художників-графіків Мстислава Добужинського і Георгія Нарбута, які у 1912 р. разом побували у Чернігові і Ніжині, познайомилися з історичними пам'ятками. М. Добужинський згадував у своїх "Воспоминаниях" (1987): "Ми разом пішки пройшли все місто. То тут, то там він радив замалювати яку-небудь церкву, при цьому звертаючи увагу на курйози провінційної і старої архітектури, сам він майже не малював. Пам'ятаю, він показував змальований ним якийсь забавний фонар і під'їзд" [102].

У Ніжині М. Добужинський зробив декілька малюнків, серед них "Площа в Ніжині". Цей малюнок був надрукований у журналі "Нива" (1913, № 17). На ньому зображено один із будинків базарної площі, а в перспективі Успенська церква та дзвіниця. На передньому плані розкисла після дощу широка дорога з фонарем та торгівельним знаком. Як вказує автор монографії художника Г. І. Чугунов, ніжинські акварелі включені в 1-й каталог творів М. Добужинського і знаходяться: три – у приватному зібранні у Римі, одна – у зібранні Г. А. Кука в С.-Петербурзі.

З Ніжином також пов'язана творчість художника-карикуриста Володимира Резніченка та відомого латиського пейзажиста Юлія

Феддерса, який проживав у місті, подорожував по Чернігівщині. У спадщині художника значаться картини, написані у містечку Погари: "Вид у Чернігівській губернії, на якій зображено покаліченого блискавкою дуба-велетня на фоні широкого поля жита, яке перетинає старий чумацький шлях. У художньому музеї Латвії у Ризі вона експонується під назвою "Вечірнє поле у Чернігівській губернії". З Чернігівщиною пов'язана і друга його картина "Біла Лісної дачі Мусіна-Пушкіна у Чернігівській губернії".

З картин, написаних у Ніжині, розшукана лише одна – це пейзажний етюд графського парку поруч з університетом. На картині автограф: "Ю. Феддерс. 1906". У Ніжині художник і похований [103].

Переглядаючи сторінки художнього життя діячів культури, зокрема розвитку образотворчого мистецтва, помічаємо, що чимало художників свої твори писали під час їх перебування у дворянських садибах і часто виконували замовлення їх господарів. Інші живописці були вільними від меценатів чи замовників. Проте, об'єднавши їх твори в єдину систему, помічаємо як індивідуальне, так і спільне, що диктувалося історичним часом, у якому вони жили.

Так, спадщина Т. Шевченка, В. Штернберга, А. Гороневича, А. Мокрицького, Я. де Бальмена тісно пов'язана з романтизмом, який був характерним для першої пол. XIX ст., і основні його риси відбилися у їх портретах та пейзажах. У цей же час спостерігаємо і прояв "примітивного" реалізму у творах художників, що вийшли з селянського середовища, і поглибленого реалізму у Л. Жемчужникова, І. Рєпіна, М. Ге, хоча в останнього уже проявляється потяг до модерністських прийомів зображення особистості, зокрема Ісуса Христа. Це ж устремління до новітніх засобів відтворення дійсності і її персонажів помічаємо і у М. Врубеля.

Таким чином, спадщина художників Чернігівщини XIX – поч. XX ст., хоча і відбиває окремі риси регіонального, все ж знаходиться в руслі загально мистецьких процесів, характерних для цього історичного часу.

Література

1. Історія української культури. – К., 2010. – С. 635. Т. 4. – Кн. 2. – С. 635.
2. Чернігівський художній музей. Альбом. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 6.
3. Тышко С. В. Странствия Глинки. Комментарий к "Запискам"/ С. В. Тышко, С. Г. Мамаев. – Ч. 1. Украина. – К., 2000. – С. 101.
4. Художественная газета. – 1837. – № 9–10. – Апрель.

5. Мітельман Є. Глінка в Качанівці / Є. Мітельман // Музика. – 1985. – № 1. – С. 27–29.
6. Жемчужников Л. М. Мои воспоминания из прошлого / Л. М. Жемчужников. – Л., 1971. – С. 150.
7. Цит. за кн.: Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки / С. В. Тышко, С. Г. Мамаев. – Часть 1. Украина. – К., 2000. – С. 163–164.
8. Косячевська Е. М. Н. А. Маркович. 1804–1860 / Е. М. Косячевська. – Л., 1987. – С. 352–353.
9. Записки Глинки М. и переписка его с родными и друзьями. – СПб., 1887. – С. 134.
10. Записки Глинки М. – С. 137.
11. Тишко С. В Странствия Глинки / С. В. Тишко, С. Г. Мамаев. – К., 2000.
Часть I. Украина. – 2000. – С. 130, 147.
12. Записки Глинки М. – С. 137–138.
13. Гончаренко В. Кілька сторінок із життя О. Я. Волоскова В. Гончаренко // Сіверський літопис. – 1995. – № 5. – Вересень-жовтень. – С. 64–66.
14. Там само. – С. 65.
15. Судак В. О. До історії збирання образотворчої Шевченкіани Василем Тарновським / В. О. Судак // Скарбниця української культури : зб. наук. праць. – Чернігів : Сіверянська думка, 2000. – Вип. 3. – С. 52.
16. Каталог музея украинских древностей Тарновского / составила Б. Д. Гринченко. – Чернигов, 1900. – С. 159–197.
17. Цит. за: Деркач Т. В. Доповідь про Шевченківську колекцію Тарновського / Т. В. Деркач. – Чернігів, 1989. – С. 10.
18. Демченко Т. П. Нариси з історії Чернігівщини від найдавніших часів до наших днів. Вип. 2. Культура рідного краю в ХІХ – на поч. ХХ ст. – Чернігів, 1997. – С. 54.
19. Репин И. Е. Далекое близкое / И. Е. Репин. – М., 1953. – С. 362.
20. Лясковская О. А. И. Е. Репин / О. А. Лясковская. – М., 1982. – С. 300.
21. Міщенко Р. В. В. В. Тарновський у дзеркалі образотворчого мистецтва / Р. В. Міщенко // Скарбниця української культури : зб. наук. праць. – Чернігів : Сіверянська думка, 2002. – Вип. 3. – С. 66–71.
22. Репин И. Е. Переписка : в 3 т. / И. Е. Репин, В. В. Стасов. – М. : Искусство, 1948–1950.
Т. II. – С.
23. Чуковский К. И. Чуковский К. И. Современники. Портреты и этюды / К. И. Чуковский. – М. : Молодая гвардия. – 1967. – С. 497.

24. Репин И. Е. и Стасов В. В. Переписка. Т. II. – С. 112.
25. Репин И. Е. Далекое близкое / И. Е. Репин. – С. 198, 200.
26. Эрнст С. Илья Ефимович Репин / С. Эрнст. – Л., 1927. – С. 41.
27. Міщенко Р. В. В. В. Тарновський у дзеркалі образотворчого мистецтва / Р. В. Міщенко // Скарбниця української культури : зб. наук. праць. Вип. 3. – Чернігів : Сівер. дума, 2002. – С. 66–71.
28. Рубан В. В. Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX – начала XX века / В. В. Рубан. – К. : Наукова думка, 1990. – С. 34–40.
29. Рубан В. В. Вказ. джерело / В. В. Рубан. – С. 39.
30. Русская старина. – 1880. – Октябрь. – С. 66.
31. Рубан В. В. Вказ. джерело / В. В. Рубан. – С. 91.
32. Полтавские губернские ведомости. – 1842. – 19 декабря. – С. 368.
33. Гаврилова С. Художник і меценат / С. Гаврилова // Родовід. – 1995. – Число 3 (12). – С. 49.
34. Гаврилова С. Вказ. джерело / С. Гаврилова. – С. 51.
35. ІР НБВ, ф. III, № 10720.
36. Цит. за: Гаврикова С. Вказане джерело / С. Гаврикова. – С. 50.
37. Звіт ТЗХ за 1845–1846 рр. – СПб., 1847. – С. 10.
38. Дневник художника А. Н. Мокрицького. – М. : Изд. изобр. иск., 1975. – С. 171.
39. Рубан В. В. Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX – начала XX века / В. В. Рубан. – К. : Наукова думка, 1990. – С. 37–40.
40. Шапоренко В. В. Галагани як українські меценати / В. В. Шапоренко // Література та культура Полісся. – Ніжин, 2002. – Вип. 18. – С. 148–154.
41. ВЧОАН, ф. 1359 (378), оп. 1, од. зб. 318.
42. Гоголь Н. Полн. собр. соч. / Н. Гоголь. – С.
43. Там само. – С.
44. Там само.
45. Гоголь Н. Собр. соч. – М. Т. VI. – 1950. – С. 36–37.
46. Раєвський С. М. Гоголь і художник Капітон Павлов / С. М. Раєвський // Мистецтво. – 1963. – № 3. – С. 30.
47. Інститут рукопису НБ АН України, ф. 23 (М. М. Бережков), од. зб. 283, арк. 175.
48. Степовик Д. В. Українське мистецтво першої половини XIX століття / Д. В. Степовик. – К. : Мистецтво, 1982. – С. 108.
49. Степовик Д. Б. Вказ. джер. / Д. Б. Степовик. – С. 108.

50. ФЧОАН, ф. 378, оп. I, од. зб. 304, арк. II.
51. Раєвський С. Тарас Шевченко і художник Капітон Павлов / С. Раєвський // Мистецтво. – 1955. – № 5. – С. 36.
52. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 6 т. / Т. Шевченко. – К., 1963–1964.
Т. IV. – 1963–1964. – С. 107–108.
53. Раєвський С. Тарас Шевченко і художник Капітон Павлов / С. Раєвський // Мистецтво. – 1955. – № 5. – С. 39.
54. Інститут рукопису НБВ АН України, ф. 23 (М. М. Бережков), од. зб. 283, арк. 136.
55. Чалий М. К. Нові матеріали для біографії Т. Г. Шевченка / М. К. Чалий // Спогади про Тараса Шевченка. – К. : Дніпро, 1982. – С. 56.
56. Там само. – С. 47.
57. Там само. – С. 46.
58. ЦДІА, ф. 789, оп. 1, спр. № 1, арх. 92, 1846 р. Цит. за кн.: Чернова М. В. Дмитро Іванович Безперчий / М. В. Чернова. – К., 1963. – С. 16.
59. ВЧОАН, 1359, оп. 1, од. зб. 106, арк. 23. Журнал Рада лицюю від 22–23 квітня 1848 р.
60. Там само, од. зб. 402.
61. Лицей князя Безбородько. Изд. графа Г. А. Кушелева-Безбородко. – СПб., 1859. – С. 67.
62. Самойленко С. Г. Великое достояние художественной культуры / С. Г. Самойленко // Література та культура Полісся. – Ніжин, 1994. – Вип. 4. – С. 92–103.
63. Турцевич І. Заметка о картинной галерее института князя Безбородко в Нежине. – Нежин, 1895. – 49 с.
64. (Хойнацький А. Ф.) Институтская Свято-Александровская церков в городе Нежине. Историко-статистический очерк. – Чернигов, 1877. – С. 91.
65. Там само. – С. 97. Оп. 1875, ч. II, отд. IV, № 10.
66. Там само. – С. 123.
67. Знойко О. Із спогадів про Миколу Самокиша / О. Знойко // Радянський Ніжин. – 1960. – 24 вересня.
68. ВЧОАН, ф. 1367, оп. 1, од. зб. 1440.
69. Уривалкіна Т. Забуте ім'я / Т. Уривалкіна // Сіверянський літопис. – 1996. – № 4. – С. 99–100.
70. Самокиш М. С. – К. : Мистецтво, 1937. – С. 6–7.
71. ВЧОАН, ф. 1337, оп. 1, од. зб. 87. Дело Нежинской гимназии.
72. Самокиш М. С. – К. : Мистецтво, 1937. – С. 6–7.
73. Там само. – С. 8.
74. Рубан В. В. Забытые имена / В. В. Рубан. – К. : Наукова думка, 1990. – С. 135.

75. Бурачек М. Моє життя / М. Бурачек // Малярство і скульптура. – 1836. – № 6. – С. 5.
76. Дневник художника А. Н. Мокрицького. – М. : Изобр. иск., 1975. – С. 233–252.
77. Жемчужников Л. Мои воспоминания из прошлого / Л. Жемчужников. – Л., 1971. – С...
78. Мацапура М. І. Михайло Башилов – перший ілюстратор творів Кобзаря / М. І. Мацапура // Україна. – 1966. – № 52.
79. Цит. за: Мацапура М. І. "Мій друже, єдиний, мій Якове добрий" // Україна. – 1968. – № 10. – С. 5–79.
80. Степовик Д. В. Українське мистецтво першої половини ХІХ століття / Д. В. Степовик. – К. : Мистецтво, 1982. – С. 108.
81. Словник художників України. – К. : УРЕ, 1973. – С. 63.
82. Шевченко Т. Твори : в 5 т. / Т. Шевченко. – К. : Дніпро, 1985. Т. 5. – 1985. – С. 267–268.
83. Там само. – С. 308.
84. Там само. – С. 316.
85. Самойленко Г. В. Образотворче мистецтво та культура в Ніжині в ХVІІ–ХІХ ст.: Нариси культури. Ч. 5 / Г. В. Самойленко, С. Г. Самойленко. – Ніжин. – 1998. – С. 24–26.
86. Кузьменко А. Ю. Тарас Шевченко і Яків де Бальмен / А. Ю. Кузьменко // Українська мова і література в школі. – 1986. – № 3. – С. 10.
87. Неділько Г. Я. Тарас Шевченко і Чернігівщина / Г. Я. Неділько. – Ніжин, 1992. – 69 с.
88. Самойленко Г. В. Т. Шевченко і Ніжинська вища школа / Г. В. Самойленко. – Ніжин, 2013. – 156 с.
89. Кониський О. Тарас Шевченко – Грушевський: Хроніка його життя / О. Кониський. – К. : Дніпро. – С. 385.
90. Жемчужников Л. Мои воспоминания из прошлого / Л. Жемчужников. – Л., 1971. – С...
91. Цурканюк О. Лев Жемчужников та його твори в колекції Національного музею Тараса Шевченка / О. Цурканюк // Жемчужников Л. Портрет Миколи Маркевича. – НМТШ. – Г. – 1098.
92. Жемчужников Л. Объяснение к рисункам "Живописной Украины" / Л. Жемчужников // Основа. – СПб., 1862. – Январь. – С. 2.
93. Цит. за зн. : Зограф Н. Ю. Николай Ге / Н. Ю. Зограф. – М., 1974. – С. 37.
94. Ге Н. Н. Письма, статьи, критика, воспоминания современников / Н. Н. Ге. – М. : Искусство, 1978. – С. 180.
95. Искусство. – 1971. – № 9. – С. 62.
96. Ге Н. Н. Письма, статьи, критика, воспоминания современников / Н. Н. Ге. – М. : Искусство, 1978. – С. 188.

97. Цит. за кн.: Судалев П. К. Врубель / П. К. Судалев. – М. : Совет. худ., 1991. – С. 145.

98. Врубель. Переписка, воспоминания о художнике. – Изд. 2-е, испр. и дополн. – Л., 1976. – С. 326–327.

99. Суздаев П. К. Врубель / П. К. Суздаев. – М. : Сов. худ., 1991. – С. 190.

100. Врубель. Переписка, воспоминания о художнике. – Изд. 2-е, испр. и дополн. – Л., 1976. – С. 91.

101. Спогади про Михайла Коцюбинського. – К. : Дніпро, 1989. – С. 191–192.

102. Добужинський М. В. Воспоминания / М. В. Добужинський. – М. : Искусство, 1987. – С. 293.

103. Детал. див. : Самойленко Г. В. Образотворче мистецтво та скульптура в Ніжині в XVII–XX ст. Нариси культури / Г. В. Самойленко, С. Г. Самойленко. – Ч. 5. – Ніжин, 1998.

Сучасні технології як передумова трансгресії освіти

У статті розглядаються актуальні та потенційні трансформації в освітній галузі, які пов'язані із застосуванням сучасних технологій. Аргументується, що ці трансформації виходять за межі традиційного поняття реформ і мають призвести до трансгресії освіти – радикальному переходу до нової якості й функціональності.

Ключові слова: освіта, інформація, аудіовізуальний текст, трансгресія.

В статье рассматриваются актуальные и потенциальные трансформации в образовательной сфере, которые связаны с применением современных технологий. Аргументируется, что эти трансформации выходят за границы традиционного понятия реформ и должны привести к трансгрессии образования – радикальному переходу к новому качеству и функциональности.

Ключевые слова: образование, информация, аудиовизуальный текст, трансгрессия.

The article discusses the current and potential transformation in education that are associated with the use of modern technology. It is argued that these transformations are beyond the boundaries of traditional notions of reform and should lead to transgression of education – a radical transition to a new quality and functionality.

Key words: education, information, audio-visual text, transgression.

Проблема реформ в освіті не втрачає своєї актуальності вже котре десятиліття. Вона виглядає вже настільки епохально "наскрізною" (зберігаючи свою актуальність незалежно від соціально-політичних трансформацій в українському суспільстві) та багатоплановою, що змушує шукати своє обґрунтування поза специфікою розвитку нашої країни. Вочевидь, освітня криза і, відповідно, необхідність реформ та оновлення освіти, викликана насамперед невідповідністю традиційного освітнього процесу новій картині світу, стилю життя та можливостям, які надає інформаційно-технологічний простір сучасної культури.

Ще в ХХ ст. в культурі розпочалися процеси, які багато хто з культурологів називає третьою історичною революцією або третьою фазою культурної історії. Під цим мається на увазі, що людство раніше вже пройшло дві глобальні тривалі фази розвитку, – аграрну та індустріальну, і тепер вступило в фазу постіндустріальної історії.

В найбільш загальному вигляді всі концепції постіндустріального суспільства зводяться до того, що залежно від рівня технологій в культурі послідовно переважають: "первинна" сфера діяльності (тобто сільське господарство), "вторинна" (тобто промисловість), і, нарешті, в сучасності активно розвивається "третинна" сфера діяльності (тобто сфера послуг). Кожній з цих трьох стадій властиве домінування певних форм соціальних інститутів: в аграрній культурі це церква й армія, в індустріальній – корпорації, в постіндустріальній – університети та інші наукові заклади. Відповідно, елітою доіндустріальної аграрної культури є священики й феодала, індустріальної – бізнесмени, постіндустріальної – вчені та спеціалісти-професіонали. Таким чином, домінування третинної сфери діяльності, – сфери послуг, закладає основи постіндустріального суспільства, в якому провідну роль починають відігравати наука й освіта, що, відповідно, робить особливо важливими їх функції та актуальними дослідження.

Один з основних розробників концепції постіндустріального суспільства, американський науковець, спеціаліст у галузі суспільного прогнозування Даніел Белл у своїх книгах "Прихід постіндустріального суспільства" та "Культурні протиріччя капіталізму" стверджує, що різні сфери культури (технологія і соціальна структура, політика і мистецтво і т. д.) відносно самостійні і роз'єднані в тому розумінні, що кожна з них має власну незалежну логіку розвитку. Тому рушійні сили розвитку суспільства мають декілька джерел (а не одне, – наприклад, економічно-трудова відносина, як вважається в марксизмі) і, за Беллом, науково-технічна революція може зробити зайвою революцію соціальну. Загалом допускаючи, як варіант, можливість аналізу розвитку історії й кризь призму форм власності та трудових відносин (і виділення, відповідно, епох феодалізму, капіталізму і навіть соціалізму), Даніел Белл усе-таки наголошує на тому, що більш плідною і перспективною в науковому відношенні є інтерпретація всесвітньої історії саме кризь призму технології й знання.

Здавалося б, перманентна освітня криза суперечить твердженню науковців про вихід знань, науки та освіти на авансцену культури. Проте, як не дивно на перший погляд, освітня криза була якраз закономірною і невідворотною. Ця закономірність й невідворотність сучасної кризи витікає з самої сутності освіти, яка була властива попереднім етапам культурної еволюції: накопичення і передача вже усталеної, "відсіяної", "традиційної" інформації. За таких обставин природно, що коли культура починає робити значні і навіть принципові зміни орієнтирів та напрямків свого розвитку, то освіта деякий час за

інерцією продовжує йти традиційним шляхом, відтворюючи нехай консервативну, проте цілісну стару картину світу, а не ще фрагментарну нову. Таким чином, протягом деякого часу утворюється і зростає розрив між загальнокультурним авангардом та освітньою сферою. Ця криза досягає свого апогею тоді, коли новий тип культури остаточно перемагає принаймні в деяких принципових сферах людської життєдіяльності. Але саме в цей момент, нарешті, складаються і необхідні передумови для кардинальної реформи освіти, приведення її принципів, змісту, методів у відповідність з новим типом культури. На даний час ми вже реально маємо повноцінні для дійсного оновлення освіти умови. Постмодерна картина світу фактично створена в природничих науках, аналізується сучасною філософією, віддзеркалюється в художніх практиках. І, що найважливіше з усього, завершується формування абсолютно необхідної бази інформаційних технологій, які дозволяють здійснити вже не просто реформування традиційної освітньої галузі, але трансгресію освіти, тобто її перехід до нової сутності, до неможливих за колишнього традиційного типу форм, функцій, результатів.

У контексті проблематики інформаційного суспільства існує уявлення про дві своєрідні революції в передачі інформації, які пережило людство. Перша з них пов'язана з переходом від усного мовлення до широкого використання письма як способу передачі інформаційних повідомлень. Окрему фазу в письмовій культурі відкрила технологія друку, започаткувавши так звану "епоху Гутенберга". Друга ж інформаційно-комунікативна революція пов'язана з переходом від використання друкованого тексту до технологій звукової та аудіовізуальної (образної) передачі інформації.

Протягом багатьох тисячоліть інформаційний обмін у людській культурі існував майже виключно у формі звукової (мовленої) мови. Її основним обмеженням при цьому було обмеження просторово-часове: вимовлене слово поширювалось на обмежену фізичними законами поширення звуку територію, та як матеріальна реальність існувало фактично тільки під час вимовляння, відразу по тому повністю відходячи в минуле і втрачаючись в ньому. Винайдення письма (тобто можливості фіксації мови за допомогою спеціально розробленої системи графічних знаків) дозволило передавати мовну інформацію на необмежену (принаймні, силою людського голосу) відстань та надзвичайно розширило її існування у часі. Безперечно, поява письма створила нові додаткові умови і можливості для реалізації потенціалу людської культури. Разом з тим письмо призводить й до обмеження, звуження інформаційної насиченості мови. Письмо є знаковою

системою, і, як кожен знак, виступає тільки представником означеного, тобто передає тільки частину властивостей і смислів того, що означає, в даному разі – тільки частину властивостей і смислів, що містяться в "живому" мовленні (нехай навіть і найбільш суттєву частину, але ж ніколи не ціле, ніколи не повністю).

Так, при письмовій фіксації мови фактично повністю втрачається так звана просодична інформаційність, що міститься у "живій" звучущій мові. Йдеться про те, що при графічному означенні втрачається та інформація, яка виражається і передається в безпосередньому мовленні системою висотних, силових і часових фонетичних засобів, що також мають смислорозрізняюче значення. Тобто втрачається інформація, що передається, наприклад, загальною висотою тону голосу та її підвищенням і зниженням, силою та розподілом наголосу, ритмом, темпоральними аспектами мовлення, паузами, тембральними характеристиками тощо. Г.-Г. Гадамер, наприклад, цілком справедливо вказував на автономію, тобто на певну самостійність просодичного аспекту мови, який відіграє провідну роль у спілкуванні з маленькими дітьми та домашніми тваринами, коли "очевидно, що весь комунікативний обмін відбувається за допомогою просодичної структури..." [2, с. 183]. Крім того, Гадамер зауважує, що "... ця структура впроваджується й далі – безпосередньо в мовну комунікацію" [2, с. 183]. Можна сказати також, що в письмовому мовленні втрачається значна частина тих змістовних аспектів, які є предметом дослідження такої науки як риторика, інтонація, емоційність і т. д.

Не слід недооцінювати просодичну змістовність мовлення, – згадаймо, що в реальному житті всі ми нерідко зустрічаємось із ситуаціями, коли більшу увагу звертаємо навіть не на те, *що* сказано, а на те, *як саме* сказано (наскільки привітно, переконливо, серйозно, щиро, впевнено, зацікавлено і т. д., або, навпаки, – неприязно, невпевнено, жартома, в'їдливо, лицемірно, з байдужістю тощо). В зв'язку з цим показово, наприклад, що в політиці нерідкими є ситуації, коли передвиборчі програми конкуруючих партій або претендентів майже тотожні, а виборці, між тим, активно схиляються на бік тієї чи іншої політичної сили або особистості. І в створенні іміджу привабливості того чи іншого кандидата не менш важливу роль, ніж його справи й вчинки, відіграють саме просодичні характеристики його мовлення, його переконливість і, в широкому розумінні, привабливість, які він демонструє (або не демонструє) під час своїх промов та виступів. Звернімо також увагу, що харизматичні лідери фактично ніколи в історії не з'являлися завдяки написаному ними, а тільки завдяки сказаному, – і важливо було саме *як* сказаному.

Хоча, безперечно, тривалий час саме письмовий текст був незамінною формою збереження та передачі інформації, джерелом знань, проте уже Платон у своєму діалозі "Федр" з позицій метафізичного логоцентризму протиставляє голос-логос письмовому тексту і вважає останній обмеженим і навіть шкідливим для звучущої мови. Писання загрожує втратою істини, безпосередньо явленої у звучущому голосі. Конкретний логос замінюється абстрактними знаками-символами, а тотальне переживання істини – сухим розумінням записаного тексту.

Необхідно визнати, що Платон та його послідовники логоцентрики протягом більш ніж двох тисячоліть знаходилися у двозначному становищі, адже культура всіх попередніх епох не знала іншого шляху збереження інформації поза кінцевістю живої людської пам'яті окрім писання. Принципово інша ситуація складається вже у ХХ столітті, коли завдяки глобальному розвитку радіомовлення, кінематографу, телебачення та поширення технологій звукозапису виникають нові унікальні можливості зберігання і передачі живого звукового мовлення у незрівняній з письмом інформаційній повноті.

Крім того, технологічні надбання цивілізації, починаючи з винаходу Даггера і закінчуючи найсучаснішими мультимедійними програмами, на якісно новому рівні повертають людству актуальність недискретного нелінійного сприйняття та аналізу явищ. Відомий американський естетик і психолог Р. Архейм пише: "Дякуючи фотографії, кіно і телебаченню, висвітленню ними подій, що відбуваються у світі, люди ні вдалося проникнути у суть багатьох важливих речей і багато чого зрозуміти і осмислити... Людина зіткнулася з зображенням таких подій, словесні описання яких можна зробити лише приблизним чином..." [1, с. 137]. Власне, йдеться про те, що навіть і живе словесне мовлення в силу своєї знакової природи здатне вміщати і відтворювати тільки певну частину потенційної інформаційної насиченості відтворюваної реальності. Адже будь-яке слово завжди залишається тільки знаком, свого роду абстракцією від завжди конкретного й інформаційно повнішого реального буття. Інакше кажучи, на довербальному (домовному) рівні сприйняття реальності, тобто на рівні суто перцептивному (насамперед, звукозоровому (аудіовізуальному)) людина отримує (всеосяжно сприймає, відчуває навколо себе) значно більше інформації, ніж вона відтворює (і здатна відтворити в принципі) в своєму мовленні. Звертаючись до проблеми меж мови, Г.-Г. Гадамер пише про "усвідомлення кожним мовцем того, що кожен раз, коли він підшуковує потрібне слово, яке повинне дійти до співрозмовника (а до співрозмовника доходить якраз слово), у нього виникає почуття, що

це слово не зовсім доречно підбрано. Завжди те, що один мовець має на увазі і що прагне донести до співрозмовника, проходить повз цього співрозмовника, який реально отримує через мову дещо інше" [2, с. 187].

Сьогодні можна говорити про втрату книжною культурою її колишніх позицій. Науковці все частіше говорять про закінчення "епохи Гутенберга". Є безсумнівним той факт, що більшу частину інформації вже сьогодні людина отримує аудіовізуальним шляхом, а не через друкований текст, і ця тенденція посилюється.

Д. Белл, згадаймо, вказував на нерівномірність розвитку різних сфер культури. У даному контексті варто звернути увагу, що мистецтво, яке традиційно було авангардом, локомотивом культури попереднього етапу, фактично першим відреагувало на нові інформаційні технології. На основі нових візуальних технологій уже в XIX ст. виникають нові види мистецтв, – художня фотографія і кінематограф. У XX ст. на базі аудіовізуальних технологій кінематограф стає звуковим, виникає телебачення, пізніше й інтерактивні жанри. Освіта ж, будучи, як зауважувалось вище, в традиційній своїй іпостасі консервативною сферою, остаточно "дозріла" до використання аудіовізуальних технологій більш ніж на століття пізніше за мистецтво. Фактично тільки в наш час починає спостерігатися перехід від традиційного паперового підручника до, як мінімум, підручника електронного. Але найбільш показовим процесом є потужне поширення аудіовізуальних освітніх продуктів: відеоматеріалів, відеолекцій тощо.

Визнавши, що одним із найперспективніших шляхів підвищення результативності освітнього процесу є ширше застосування аудіовізуальних інформаційних технологій, слід, проте, зауважити, що це меншою мірою стосується таких предметів, які потребують майже виключно логічного засвоєння інформації, – математики, фізики, хімії тощо. Тут друкований текст, книжний формат є поки що абсолютно незамінними. А от історію, біологію чи географію, наприклад, вже було б краще вивчати в аудіовізуальному форматі. Стосуються переваги аудіовізуальної інформації і виховних (як в естетичному, так і в етичному плані) процесів, які є головною метою викладання таких предметів як література. Можна передбачати, що вже в порівняно близькому майбутньому потенціал використання в виховному процесі такого наймасовішого мистецтва сучасності як кінематограф, буде визнано за більш перспективний, ніж потенціал художньої літератури, яка була наймасовішим мистецтвом попередньої культурної епохи. Безперечно, що основною метою шкільного курсу літератури реально є не тільки (і навіть не стільки) вивчення літератури як сфери творчої

діяльності людини та виду художньої культури, скільки виховний аспект. Про це свідчить як підбір творів, так і характер аналізу літературних текстів, тематика учнівських творів з літератури. Проте за своєю специфікою література є одним із таких предметів, які потребують значних затрат часу для домашньої підготовки, – адже окрім засвоєння змісту підручника з літератури учень повинен прочитати сам літературний твір, а це іноді сотні сторінок. З іншого боку, викладачу іноді важко буває перевірити, – спирається учень чи студент у своїй відповіді на реально прочитаний текст, чи вдало маніпулює критичним матеріалом з підручника. Усвідомлюють це і самі учні та студенти, тому, як показує практика, завдання з читання літературних творів є однією з тих видів навчальної діяльності, на яких найбільш схильні компенсувати своє загальне перевантаження як учні, так і студенти. Але без детального безпосереднього ознайомлення з літературним текстом практично виключно теоретичними стають і можливості виховної функції. Процес зводиться до переказу чужої критичної думки щодо твору літератури, власне ж сприйняття, власна точка зору учня не отримує місця, висловлені у відповіді ідеї не стають переконаннями.

Проте сучасні технології можуть позитивно вплинути й на долю словесності. Можна передбачити, що простір літературної творчості найближчим часом чекає трансформація, подібна до тієї, що спіткала століттям раніше кінематограф при його переході до сучасної звукової версії. Мова йде про функціонування літературних творів у форматі аудіозапису, – так звані аудіокниги. Якщо функціонування літератури у вигляді друкованої книги поступається кінематографу за багатьма параметрами (від суто фізичних незручностей при збереженні та транспортуванні (вага-місце відповідно), й до необхідності більших зусиль, зосередженості, уваги для читання, то аудіокнига вже може мати навіть переваги над аудіовізуальним текстом. Так, аудіальний текст може заповнювати ті життєві лакуни, коли людина не може сприймати (зором) ані графічний, ані відеотекст, але може доволі уважно слухати текст звуковий (наприклад, під час будь-якої ручної роботи, ходьби і т. д.), більш ефективно витрачаючи, тим самим, свій час. Звісно, такі трансформації буттєвості літературного тексту будуть потребувати й нових методик навчання.

Втім предметні зміни (наприклад, вихід кінематографу на позиції, що їх донедавна займала література), зміни технічних форматів підручників (електронні, звукові й аудіовізуальні замість друкованих) й обумовлені ними зміни у методиці викладання не є найголовнішими. Фундаментальні зміни в освіті, ті, які саме й дозволяють означити процес як трансгресію, вочевидь, будуть пов'язані з тими перспекти-

вами, які відкриваються можливостями сучасної інформаційної мережі. І справа тут не тільки у поширенні дистанційного навчання як такого, а у можливостях, які воно відкриває. Стає можливою створення єдиної, цілісної освітньої мережі, в якій поступово нівелюються поняття, наприклад провінційності, різності рівня викладання і рівня знань тощо. Крім того, введення мережевої трансляції уроків, лекцій, опитувань і т. д. здатне вивести освіту на той рівень, на якому як низький рівень викладання, так і безпідставне зарахування результату навчання (заліку чи екзамену) стане практично неможливим.

Серед іншого, такий прозорий формат освітнього простору дозволить значно зменшити сучасне завантаження вчителів та викладачів усякого роду документацією. Адже в разі необхідності завжди можна буде звернутися не до програми чи робочого плану (з усіма суто бюрократичними формальностями їх оформлення), або іншого необхідного за традиційного формату освіти документу, а до практичного результату, й обміркувати прочитаний курс, урок чи лекцію як таку, а не плани й інші документи. Взагалі критерії оцінки як роботи викладача, так і рівня навчального закладу значною мірою можуть бути позбавлені формальної бюрократичної складової. Звісно, тут не йдеться про абсолютне заперечення необхідності документації як такої, – мова тільки про те, що формальні бюрократичні показники не будуть знаходитись вище практичного результату освітнього процесу. Показником же цього практичного результату, вочевидь, може бути рейтинг навчального закладу, що буде складатися з безлічі окремих деталей: починаючи від кожного проведеного уроку чи прочитаної лекції, враховуючи рейтинг кожного окремого вчителя чи викладача і завершуючи рейтингами успішності, самореалізації його випускників.

Традиційна роль учителя та викладача як джерела інформації не є конкурентною в умовах сучасної інформаційної культури. Вчитель та викладач у значно більшій мірі стають важливими у функції свого роду лайф-коуча, консультанта, спеціаліста з предметного консалтингу. В такій освітній системі нарешті стане можливим і необхідний перехід від самодостатнього накопичення інформації до навчання творчо оперувати нею; усвідомлення статусу знання як активної енергії та найбільшої цінності сучасної інформаційної культури.

Література

1. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм ; пер. с англ. – М. : Прометей, 1994. – 352 с.

2. Гадамер Г.-Г. Межі мови ; пер. з нім. / Г.-Г. Гадамер // Герменевтика і поетика. Вибрані твори. – К. : Юніверс, 2001. – 288 с.

УДК 80(477.51)-94

**Лист працівника Інституту літератури (Пушкінський Дім)
АН СРСР В. В. Данилова до члена-кореспондента АН України,
проф. Є. П. Кирилюка про українських літераторів.
Підготовка тексту та примітки Г. В. Самойленка**

Дорогой Евгений Прохорович! [1, 2]

В письме от 30 августа 1961 г. Вы писали мне: "Очень хорошо было бы вам написать воспоминания о Нечуе-Левицком, Гринченко, Оресте Левицком и др. Боюсь, что журнал "Радянське літературознавство" не напечатает их. А, может быть, все-таки напишете?"

Что до печатания, то, перейдя восьмидесятилетнюю границу жизни, я считаю, что выступать в печати и с публичными докладами уже не следует.

31-го мая текущего года я сделал последний доклад в Отделе древнерусской литературы Академии наук СССР на тему: "Уже пустыни силу прикрыла". Комментарии к "Слову о полку Игореве" [3], вернувшись этим по кругу своей научной жизни к ее началу, так как в 1900 г. я начал научные студии в Историко-филологическом институте князя Безбородко сочинением по заданию проф. Н. Н. Сперанского [4] на тему: "Народнопоэтические элементы в "Слове о полку Игореве" и отражение их в сказаниях о Задонском бое".

Когда после названного выше доклада председательствовавший член-корреспондент Академии наук Д. С. Лихачев высказал доброжелательное мнение, что я еще не раз выступлю, на это я ответил словами из думы о смерти Богдана Хмельницкого: "Я стар, болю, бути гетьманом більше не здолію". "Правда, – прибавил я, – в жизни я никогда, ни в каком смысле, не бывал гетьманом, а всегда был только лейстровым козаком, но и последним я бути "не здолію".

Чувствую я себя очень плохо и постоянно вспоминаю стих А. В. Кольцова: "Сила молодая с телом разлучилась". А так как человеческий организм – это машина, где все части находятся во взаимодействии, и порча одних из частей не может не оказывать влияния на другие, то при общей слабости организма не может быть силы также в мыслительном аппарате.

Кроме того, оглядывая пройденный литературный путь, вижу, что не написал ничего, заслуживающего внимания, хотя писал в расцвете

своих физических и умственных сил. Что же теперь, "сидя на санях", как говорил о себе Владимир Мономах, т.е., стоя одной ногой в гробу, мог бы я написать полезного, интересного и значительного?

Воспоминания мои о названных выше писателях совсем незначительны. В этом отношении я напоминаю одного петербуржца, о котором не то читал, не то слышал, что он интриговал знакомых воспоминаниями о Достоевском, и все просили рассказать их. Но господин этот только обещал, что когда-нибудь расскажет. Он, действительно, встречался с Достоевским. Шел раз по Невскому, глядит – у витрины часового магазина стоит Достоевский и рассматривает часы. Господин тоже остановился, но рассматривал не содержимое витрины, а Достоевского. Последний заметил, отвернулся с недовольным видом и пошел. Вот и все воспоминания, которыми господин интриговал общество.

Я нахожусь почти что в таком же положении. Но раз Вы предлагаете мне писать, делаю это в порядке дружеской беседы.

Вы знаете, что я по происхождению не украинец. До 14 лет жил в Смоленске и его уездных городах. По переезде в Нежин в 1895 г. украинская стихия мало-помалу захватила меня и брата Петра [5], который впоследствии печатал рассказы на украинском языке под псевдонимом Петро Перекидько. Ко времени окончания гимназии мы жили украинскими литературными интересами, и Кулиш, Драгоманов, Грушевский, Франко крепко сидели в наших умственных представлениях. Шевченко был нам духовно гораздо ближе Пушкина, отрицательное отношение к которому внушил нам Д. И. Писарев.

Не буду дальше останавливаться на характеристике своих умственных интересов в юные годы, тем более, что я писал о них в воспоминаниях о члене УАН В. В. Резниченко, в очерке "Как я стал фольклористом", имеющихся в архиве Института фольклора и искусствоведения УАН, а также в воспоминаниях о Нежинской гимназии конца XIX столетия, находящихся в архиве музея Нежинского педагогического института им. Н. В. Гоголя.

Когда летом 1904 г. вышел из печати мой сборник "Песни села Андреевки Нежинского уезда", я обратился в магазин украинской книги в Киеве, на Безаковской улице, которым заведовал Степаненко, с просьбою взять для распространения несколько экземпляров. Степаненко посоветовал пойти к Б. Д. Гринченко [6] и поднести ему сборник. Дал адрес. Кажется, эта была улица Гоголя. Я отправился. Дама, открывшая дверь, сказала, что Бориса Дмитриевича нет дома, но будет часа через полтора-два. Напротив квартиры или близко от нее был бульварчик с тощими деревьями. Я стал ждать, когда

пройдет назначенное время, и я увижу писателя, фольклориста и поэта. Его стихотворение "До праці!" воспринималось нами как революционно-демократический гимн:

Праця єдина з недолі нас вирве;
Нумо до праці, брати!
Годі лякатись! За діло святеє
Сміло ми будемо йти!
Праця єдина нам шлях уторує,
Довгий той шлях і важкий,
Що аж до щастя і далі прямує:
Нумо до праці мерщій!

Мы читали в этом стихотворении не только те слова, которые оно содержало, но и то, что оставалось в нем между строк. И я сейчас увижу автора этих вдохновенных стихов!

Когда часы отсчитали два часа, я снова звонил в квартиру Гринченко. Отворила та же дама и опять сообщила неутешительную весть, что Бориса Дмитриевича нет дома. Но, видя молодого человека в студенческой форме, спросила, по какому я делу. Я объяснил, что хочу преподнести Борису Дмитриевичу сборник записанных мною украинских песен. Книга была в руках, и это было настолько веско, что дама – это была жена Гринченко [7], писавшая под псевдонимом Загирня, – пригласила войти и ввела в комнату из передней, бывшую кабинетом писателя. Это была небольшая комната. На столах стояли картонные ящики с карточками слов, так как тогда Гринченко работал над украинским словарем.

Тут я просидел недолго, как пришел сам хозяин. Он не сразу вошел в кабинет, а прошел в другую комнату. Из его разговора с женой, доносившегося до меня, я узнал, что Гринченко ходил осматривать сдающиеся квартиры, называл адреса, говорил об их достоинствах и недостатках.

Когда я поднес ему сборник, Гринченко стал листать его и спросил: "Алгебра есть в вашем сборнике?" Я не понял. Он объяснил, что называет "алгеброй" метод опубликования вариантов песен, введенный Рудченком в сборнике чумацких песен. Этот метод я также использовал в своем сборнике.

Гринченко выразил большое удовлетворение, что Нежинский Историко-филологический институт обратился к изучению Украины, и рассказал о том, как Институт пригласил его, когда он был секретарем Черниговского Губернского Земства, содействовать собиранию археологических материалов для XII-го Археологического Всерос-

сийского съезда в Харькове. – Присылает мне, – рассказывал Гринченко, – профессор Добиаш [8] издания Института. Смотрю – ничего местного. Люди живут и работают на Украине, а их книги наполнены материалами в роде экскурсов в область частички LV. Тут я рассердился и написал Добиашу откровенно все, что думаю об их работе..."

Об этом письме Гринченко говорил мне потом проф. М. Н. Сперанский, мой главный учитель. Он полностью соглашался с Гринченко, даже сказал, что Институт воображал себя какой-то *Academie des sciences* и совершенно упустил местные научные интересы.

Рассказывал Гринченко о том, как он печатал украинские фольклорные материалы в "Земском сборнике" Черниговского Губернского Земства. Как редактор этого издания, он сначала "попробовал" поместить в нем "Этнографические материалы, собранные в Черниговском и соседних с ней губерниях". Когда ни председатель Губернского Земства, ни губернатор не возразили против этого, Гринченко стал все шире пользоваться "Земским сборником" для публикации украинского фольклора. Наконец, председатель губернской земской управы сказал ему: "Вы заполняете "Земский сборник" песнями и сказками, как-будто земство только этим занимается".

Когда украинская громада, группировавшаяся вокруг журнала "Киевская старина", пригласила Гринченко в Киев для составления словаря украинского языка на премию Н. И. Костомарова, печатание материалов по украинскому фольклору в "Земском сборнике" естественно прекратилось.

Вторично я встретился с Гринченко, когда был учителем в Екатеринославе, на другой его квартире, по видимому довольно обширной, потому что он принял меня в просторной комнате, где можно было устраивать танцевальные вечера. Я поднес ему несколько оттисков своих статей. Гринченко просил надписать их, так как без дарственных надписей он может сам купить их. Встреча была короткая: Гринченко собирался в дорогу, в Галичину, т.е., по тогдашнему времени, за границу.

Больше я с ним не видался, хотя целое лето 1907 г. прожил в Киеве и знал, что Гринченко живет в городе. Только Д. И. Дорошенко [9] рассказал мне, что Гринченко, просматривая при нем сборник "Пошана", изданный в честь проф. Н. Ф. Сумцова, когда открыл мою статью, начинающуюся его именем: "Б. Д. Гринченко..." выразил нескрываемое удовольствие. А через три года мне привелось поместить его некролог в "Русском филологическом вестнике". Я послал оттиск вдове Бориса Дмитриевича. Она ответила мне письмом, в котором указала, что среди фольклорных

работ ее мужа мною пропущена книга "З уст народа", и прислала ее мне. Умерла Гринченко-Загирня в Киеве в 1928 г.

Вероятно, я – "последний из могикан", сотрудников "Киевской старины", в котором впервые появилось мое имя в 1904 г. под заметкой о западно-украинском похоронном причитании на латинском языке из поэмы "Pocholania" польско-латинского поэта XVI столетия Себастиана Кегеновича-Acernus'a. Редактором "Киевской старины" был преподаватель русского языка и литературы в гимназии и кадетском корпусе Владимир Павлович Науменко [10], сыгравший очень большую роль в содержании моей литературной работы. Он был убит 19 июня 1919 года.

Когда в 1907 г. "Киевская старина", название которой считалось несоответствующим ни времени, ни содержанию журнала, превратилась в "Україну", просуществовавшую только один год, я решил написать статью по истории "Киевской старины" и попросил Науменко сообщить мне материалы по этому вопросу, а также рассказать, что он знает сам и помнит.

Науменко пообещал и назначил для воспоминаний день и час; но очень советовал обратиться к Оресту Ивановичу Левицкому [11], который был свидетелем основания журнала и его сотрудником с первого номера. Разговор происходил в последние дни страстной недели. Я заметил, что, может быть, неудобно идти в предпраздничные дни, когда хозяйки так суетятся. Науменко успокоил, что у Ореста Ивановича есть отдельная комната, и я никого не беспокою.

Левицкий жил за рынком, недалеко от Троицкой площади, на горке, в деревянном доме. Кабинет его был небольшой, меньше чем у Гринченко. Один из героев Достоевского говорит, что в тесной квартире даже думать тесно. Но это очень субъективное восприятие окружающего. Обширные palazzo, наоборот, могут рассеивать внимание и не давать возможности сосредоточиться.

Не помню, был ли Орест Иванович предупрежден о моем приходе. Я застал его дома, и он очень дружелюбно принял меня. Сразу же стал сообщать факты, относящиеся ко времени основания журнала. Я записывал за ним. Часа два длились воспоминания. По окончании беседы я стал просить извинения, что так много отнял у него времени. Но Левицкий сказал, что рад тому, что ему пришлось пережить снова события молодости, и даже поблагодарил за это.

Орест Иванович был сотрудником "Киевской старины" от первого до последнего номера. В первом номере журнала 1882 г.

вторая статья от начала "Южнорусские архиереи в XVI–XVII в." и в последнем номере 1906 г. вторая статья от конца "Новый храм в старом украинском стиле" принадлежат О. И. Левицкому.

Кстати упомяну, что последняя статья, которой оканчивается все издание "Киевской старины", статья, самое название которой звучит как погребальный звон: "Символика птиц и растений в украинских похоронных причитаниях" – принадлежит мне, и мои имя и фамилия – последние слова текста журнала. По этому поводу Науменко пошутил: "Вы, так сказать, припечатали издание".

Судя по литературным работам О. И. Левицкого, я полагал, что он преподаватель истории, но О. И. сказал мне: "По научным симпатиям я – историк, по профессии – словесник". О нем, как о преподавателе, сохранил светлые воспоминания литератор Вс. Чаговец в воспоминаниях "З темряви минулого" ("За сто літ", кн. 6, 1930 г.), где посвященная Левицкому глава называется: "Учитель и друг".

Из личных рассказов-воспоминаний по истории издания "Киевской старины" О. И. Левицкого и В. П. Науменко составила моя статья в "Историческом вестнике", которой редактор С. Н. Шубинский дал название "Литературные поминки".

Как-то летом 1907 года, когда я жил с семьей в Киеве, мы сговорились с Д. И. Дорошенко навестить Ивана Семеновича Нечуй-Левицкого [12], жившего тогда на Пушкинской улице, во дворе, в отдельном домике.

Без предупреждения мы пошли к нему. Подойдя к двери квартиры, услышали звуки рояля: Иван Семенович играл "на самоті". – "Постойм, – сказал я Д. И. Дорошенко, – не будем прерывать его настроения. Может быть, он что-нибудь вспоминает в эти минуты". Но вот музыка замолкла, и мы позвонили. Отворил сам Иван Семенович.

Нечуй-Левицкий был худенький старичок, невысокого роста, на вид простоватый, без того интеллигентного джентльменства, какое было в фигурах и манерах Гринченко и Науменко, и даже без выражения внешней любезности.

На рояли и на одном из столов запомнились мне разных цветов папки приветственных адресов, с надписями, тиснутыми золотом. Домик, в котором жил Иван Семенович, был старинный, провинциального типа, с низкими потолками, не киевского масштаба.

Разговор как-то сразу перешёл на словарную тематику. Ивана Семеновича тогда занимали вопросы, какие слова и обороты принадлежат украинскому языку, какие – нет. Помню, что он называл слово "груба", отопительная печь, указывал, что некоторые отрицают

народность этого слова, и доказывая примерами своего словарного опыта, что в народе это слово в постоянном распространении.

Так как Иван Семенович был преподавателем русского языка в Кишиневской гимназии, я попытался перевести разговор на вопросы преподавания, но он отмахнулся от этого, сказавши, что и раньше учили так же, как теперь, и сослался при этом на Трегубова, бывшего одно время, когда Науменко был привлечен к ответственности, официальным редактором "Киевской старины".

Одну интересную вещь рассказывал Иван Семенович. Ещё за три-четыре дня до убийства Александра II-го, которое произошло 1-го марта 1881 г., кишиневские евреи шепотом, по секрету, передавали, что царь убит, но об этом боятся объявить.

Знакомство с Иваном Семеновичем имело продолжение в моей переписке с ним из Одессы. Я обработал по-украински народную лужицкую легенду и послал ему для литературной правки. Он это сделал. Об этом через Д. И. Дорошенка узнал молодой священник-украинец, которого я не знал и фамилии, которого не помню. Он пришёл ко мне со своею молодою матушкою, сослался на Дорошенко и сказал, что собирался издавать украинские книжки для народа. Поэтому просил дать ему мой рассказ, на языке которого лежит авторитет И. С. Нечуя-Левицкого. Я отдал рассказ в рукописи, с поправками Ивана Семеновича, и больше не видел ни священника, ни своей рукописи.

У меня было пять-шесть писем ко мне Ивана Семеновича, но они были отобраны в 1921 г. чекистами во время обыска, в Тихвине.

Вот и все мои воспоминания о перечисленных Вами лицах. Они были бы богаче фактами и наблюдениями, если бы написаны были, скажем, в 1912–13 гг. Но теперь мои воспоминания уместны только в дружеском письме. Однако, круг украинских деятелей, с которыми я бы знаком, не ограничивается ими. О Владимире Васильевиче Резниченко [13], имевшем сильные влияния на моё развитие и первым вынесшем моё имя в печать, а также о Д. И. Яворницком [14] я писал отдельно; эти воспоминания должны быть в архиве Института искусствоведения, фольклора и этнографии УАН.

Когда я учился в Нежинской гимназии и когда формировалось юное мирозозерцание, на него влияли лично не писатели и учёные украинцы, а люди обывательского покроя, не оставившие следа в литературе, которые, вероятно, не попадут не в чьи мемуары. Я вспоминаю о них попутно, как об участниках панихиды по Шевченко в 1899 г. в Нежине.

Рассказы об этой панихиде, с которой связаны многозначительные личные воспоминания, я закончу беседу с Вами.

В те времена панихиды по Шевченко были иногда единственно возможною формою чествования памяти поэта, но и то не всегда. В. В. Резниченко ещё в 1897 г. рассказывал подробное повествование, как студенты Харьковского университета, где он учился, решили устроить панихиду по Шевченко. Нашли священника, согласившегося отслужить её. Но затем, может быть, из опасения прослыть украинофилом, а то по внушительному совету своего или общего начальства он решил уклониться и скрылся. Студенты, собравшихся у какой-то церкви, нашли ее запертою, пустились разыскивать и ловить священника, сбежавшего от панихиды по Шевченко, и к этому сводились все воспоминания Резниченко о ней.

В 1899 г. я был учеником VII-го класса Нежинской гимназии и участником кружков самообразования, как тогда назывались политические кружки, куда входили студенты Историко-филологического института князя Безбородко, гимназисты и гимназистки. В недрах кружков и зародилась мысль отметить годовщину смерти Шевченко. Привлекли к этому страхового агента уездного земства Якова Александровича Гужовского [15], попользовавшегося большим уважением среди местного населения и широко в уезде. Тогда это был человек средних лет, живой, общительный, прогрессивных взглядов, но осторожный. По своим обязанностям он разъезжал по уезду, посещал школы и приобрёл популярность среди школьников чтением басен Леонида Глибова. В 1906 г. Гужовский был избран членом I-й Государственной Думы. В 1928 г. я посещал его в Чернигове, куда он переселился. Несмотря на тридцатилетний срок, как мы не встречались, он узнал меня, вспомнил мою фамилию. Был так же бодр и с удовольствием вспоминал далекое прошедшее.

Гужовский организовал панихиду в окраинной Авдеевской церкви.

В полдень, 26 февраля 1899 г. в Нежине была тёплая, солнечная погода. На улице уже не было снега. На Авдеевке, на скамеечках, у калитках, или, как они назывались в Нежине, у фирток, грелись на солнце мешане. Хотя участники панихиды шли по два-три человека, на некотором расстоянии, но обыватели заметили движения. – "Куди це вони йдуть?" – "Мабуть, на весілля." – "Яке там весілля! Тепер великий піст." Такие реплики слышались во время нашего шествия в церковь.

Кроме Гужовского, участниками панихиды были следующие лица.

Не учащийся был Илья Тимофеевич Гладкий, служивший в акцизной канцелярии. Это был человек лет 40-ка, небольшого роста, холостяк, учившийся в Черниговской духовной семинарии и исключенный из неё. Дома он неустанно читал, и в его комнате стояло два-три простых товарных ящика, битком набитых книгами. Голос его был хриплый, резкий, манера говорить какая-то презрительная, и говорил он на том смешанном украинско-русском жаргоне; какой широко был распространён в полуинтеллигентных кругах на Украине. После революции, как сообщил мне Гужовский, Гладкий перешел на село и стал деятелем волостного комитета. В украинском отношении он настроен был крайне националистически.

Студент Историко-филологического института Александр Федорович Музыченко [16], пользовавшийся большим авторитетом среди некоторой части учащейся нежинской молодёжи, не был настроен ни революционно, ни националистически, но как-то умел влиять на молодёжь, которая его слушала. Вспоминается такая сцена. Музыченко стоит с двумя-тремя гимназистами посреди Гоголевской улицы, вечером, и что-то проповедует. По панели проходят его товарищ-однокурсник Николай Севастьянович Державин [17]. – "Александр Федорович, – говорит громко Державин, – перенеси свою аудиторию хотя на тротуар, не стой среди улицы!" Оба смеются, и Музыченко переходит на тротуар.

Различна была судьба этих двух когда-то товарищей и друзей. Н. С. Державин – в последствии академик, член Академии наук СССР и Болгарской академии наук, оказавший большое влияние на развитие славяноведения в Советское время. А. Ф. Музыченко – в последствии профессор педагогики в Киеве, но пришедший к могиле не под звуки победного марша. В Киеве были известны его любовные похождения среди учёных, и в одной газете появилась статья по этому поводу с ироническим названием: "Музыченко виховує". Зашла даже речь о передаче его суду. В это время он подарил мне составленную им украинскую азбуку с такою надписью, отражающею наши отношения и его нравственное состояние: "Владимиру Валериановичу в знак преклонно-возрастных воспоминаний о горячих притяжениях и отталкиваниях юных лет, о весеннем бегстве с лекций и уроков к пастушкам на заре нашей жизни и в знак горестного недоумения перед концом своей жизни. 19.IV.35." Во всём этом "горестном" была виною его жена Евгения Юрьевна, погубившая и мужа, и сыновей.

Михаил Михайлович Панибратцев [18], из вологодских духовных семинаристов. Как и все семинаристы, не пошедшие по священству,

был атеист и революционер. Хотя в Институте шел по институтскому определению, почему-то, будучи учителем, написал и издал начальную грамматику русского языка, о которой знаю по критическому разбору в "Журнале Министерства народного просвещения". Жизненная карьера Панибратцева, игравшего в нежинских кружках роль Рудина, была не широка: он был учителем средней школы в местечке Мрине Нежинского уезда.

Вячеслав Митрофанович Лащенко [19], человек эмоционального темперамента, страстно преданный украинской идее, но не имевший ни определенной политической программы, ни серьезного взгляда на жизнь; производивший впечатление на какого-то духовного праздношатания. Поссорившись с проф. М. Н. Сперанским, перешел из нежинского института в Варшавский университет, по окончании которого был учителем гимназии в Кавказском, Киевском и Одесском округах. По сообщению А. Ф. Музыченки, после занятия Бессарабии советскими войсками эмигрировал, как крайний украинский националист, в Румынию. Однако стихи сочинял на русском языке; из них мне запомнился, благодаря своему варварскому ударению, один стих: "Я жить хочу! Зачем отчаиваться!"

Александр Африканович Красин [20], из пензенских гимназистов; обычный либеральный студент; был потом преподавателем в Киеве.

Ученики VIII-го класса: Михаил Ткаченко и Петр Каневец. О последнем есть некролог в "Украине" 20-х годов, как о переводчике на украинский язык "Коммунистического манифеста". Оба обладали завидными способностями и оба учились хорошо. Каневец был настроен резко – революционно, презирая и высмеивал всё, что не отвечало его настроенности.

Ученики VII-го класса: Леонид Львович Исаев, в последствии присяжный поверенный в Москве, мой гимназический приятель, и мы с братом Петром, своею революционностью обративший на себя внимание гимназического начальства, о чём я рассказываю в гимназический воспоминаниях.

Были ещё две-три гимназистки, из которых одна Юлия Федорцова, или по-украински Уля, стала потом моею женой.

Впрочем, может быть, я кого-нибудь забыл.

Престарелый священник искренне и задушевно молил да простятся рабу божию Тарасию "всякая прегрешения, вольная же и невольная", пономарь выводил зауспокойным голосом: "Господи помилуй!" – но из собравшихся, поскольку все они были тем, что французы называют *Chommes de libre pensee* – никто ни разу не перекрестился.

Это заметил пономарь, стоявший к присутствующим в пол-оборота, о чём, очевидно, доложил священнику.

После панихиды не полагается выносить на престольный крест для целования, – это делается после молебны. Но священник, узнав от пономаря, что присутствовавшие не крестились, решил заставить их сделать это. Он вышел из алтаря с крестом и сказал: "Я думаю, что здесь все православные, и никто не откажется приложиться ко кресту Господню".

Это заставило всех подойти ко кресту, а подойдя перекрестится.

Когда вышли из церкви, Гужовский пригласил всех к себе вечером "на вареники".

Но у меня эту панихиду соединялась романическая цель. Я просил Леонида Исаева познакомить меня с Улей Федорцовой. В наше время отношения между учащимися разных полов были иные, чем теперь. Во-первых, все говорили друг другу "вы". Не помню ни одного случая, чтобы кто-либо из гимназистов был с какою-либо гимназисткой на "ты". Во-вторых, на улице ученик мог подойти к ученице, если он был формально представлен ей и считался знакомым. В-третьих, было бы просто уголовным происшествием, если бы ученик бил ученицу по голове книгою, кулаком в спину, хватал её за косу, как это не раз приходилось видеть на улицах Ленинграда. Нечего говорить, что ни один гимназист не позволил бы себе при ученицах произнести неприличное слово, то также приходилось наблюдать на улицах в нынешнее время. Вообще, гимназисты и гимназистки, по крайней мере, в Нежине, поскольку они носили обязательную форму, держали себя в общественных местах с достоинством и серьезностью.

На пути из церкви Исаев подвел меня к Уле Федорцовой: "Позвольте представить вам моего товарища".

Знакомство завершилось по окончании мною Института женитьбою. То было в 1899 году, а сейчас 1961 год. Крепкое было благословение Тараса, нашего загробного свата!

Вечером мы собрались у Гужовского.

Лашенко читал по рукописи запрещенные поэмы Шевченко "Сон" и "Кавказ". Читал с дрожью в голосе и чуть не со слезами на глазах.

Гладкий выступил с предложением начать сбор денег на украинский университет во Львове, так как существовавший там университет был польский, и мы дали с братом из своих очень скудных средств по 50 копеек. Не знаю, дошла ли до Львова хотя одна копейка! Гладкий отчёта не давал, и все забыли об этом.

Гужовский предлагал, как он говорил, "менять на деньги" украинские книги, выпущенные Черниговским Губернским Земством. Я променял у него деньги на байки Леонида Глибова, которые и сейчас, через 62 года, стоят у меня на полке. Это издание 1895 года. Я люблю книги – спутники жизни, которые живут со мною несколько десятков лет. В часы раздумий – это лучшие собеседники.

Закончился вечер у Гужовского традиционными варениками.

Когда мы вышли от него, в Нежин вернулась зима: земля, крыши домов – все белело снегом, и он шел и шел крупными, мягкими хлопьями.

Это были поминки уходящей зимы по Тарасе.

Если во всём, что я написал Вам, дорогой Евгений Прохорович, Вы и глубокоуважаемая Зинаида Васильевна [21] найдете хотя бы что-нибудь интересное для себя, я буду считать время, положенное на это длинное письмо, не напрасным.

А затем, желаю Вам и всей Вашей милой семье здоровья и благополучия!

С искренним уважением и доброжелательством к Вам

Владимир Данилов

2-го декабря 1961 года

Ленинград

Примітки:

1. Данилов Володимир Валер'янович (1881–1970) – український і російський літературознавець, фольклорист, етнограф. Закінчив при Історико-філологічному інституті кн. Безбородька класичну гімназію (1901), а потім інститут (1905), працював у різних закладах України та з 1911 р. у Петербурзі–Ленінграді, зокрема у 1948–1956 рр. – в Інституті російської літератури (Пушкінському домі) АН СРСР. Значна частина наукових праць присвячена різним окремим діячам української культури (Т. Шевченку, М. Гоголю, М. Максимовичу, М. Садовському та іншим), а також "Слову о полку Ігоревім", журналам "Киевская старина", "Основа", творам фольклору.

2. Кирилюк Євген Прохорович (1902–1989) – відомий український літературознавець, член-кор. АН України (з 1957 р.), заслужений діяч науки України (з 1972 р.), керівник відділу шевченкознавства Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України (1944–1973) інші відомості (1946–1984 рр.). Автор понад 800 праць про українських письменників XIX–XX ст., значна їх частина присвячена фундаментальним дослідженням життя і творчості Т. Шевченка.

3. 31 травня 1961 р. В. Данилов виступив з науковою доповіддю "Комментарий к выражению "Слова о полку Игореве" "... уже пустыни силу

прикрила..." на засіданні сектору давньоросійської літератури ІРЛІ АН СРСР, на якому був присутній керівник сектору академік Д. С. Лихачов.

4. Сперанський Микола Несторович (1863–1938) – відомий учений-філолог, академік АН СРСР (з 1921 р.). З 1895 до 1906 року працював професором Історико-філологічного інституту кн. Безбородька. Основні наукові інтереси вченого пов'язані з давньоруською літературою, а також словесністю XIX ст. В інституті вчений керував науковою працею студента В. Данилова.

5. Данилов Петро Валер'янович (1880–1949) – брат В. В. Данилова, з яким разом навчалися у гімназії при Історико-філологічному інституті кн. Безбородька у Ніжині, який закінчив у 1900 році, брав активну участь у гуртку самоосвіти. Після закінчення навчання у гімназії вступив на історико-філологічний факультет Московського університету, а потім перейшов в Університет Св. Володимира, не закінчив, тримав тут екзамен на звання учителя гімназії. Був викладачем у Феодосії та інших містах. В останні роки життя був працівником музею в Севастополі. Писав літературні твори українською мовою під псевдонімом Петро Перекидько, а також російською мовою.

6. Грінченко Борис Дмитрович (1863–1910) – відомий український письменник, педагог, фольклорист, літературознавець, лексикограф. У 1894–1902 роках працював на різних посадах у Чернігівському земстві. Одночасно займався збиранням фольклорних творів, видавав книжки для народу, художні твори відомих українських письменників, альма-нахи (з 1894 до 1902 року вийшло 45 видань накладом 200 тис. прим.). У 1902 р. переїхав до Києва, де працював редактором українських щоденних газет, голова товариства "Просвіта" (1906–1909), очолював Всеукраїнську учительську спілку (1905–1907), підготував і видав "Словарь української мови" (т. 1–4) у 1907–1909 роках, відзначеного премією Академії наук Росії.

7. Грінченко Марія Миколаївна (1863–1928), псевдонім Загірня, українська письменниця, перекладач, педагог, громадський діяч, дружина Б. Д. Грінченка, брала участь у впорядкуванні та виданні "Словаря української мови" (у 4-х томах). У 1910–1918 рр. керувала видавництвом ім. Б. Грінченка.

8. Добіаш Антон Вячеславович (1847–1911) – професор. Після закінчення Празького університету (1869) і прослуховування лекцій у С.-Петербурзькому університеті з 1875 р. працював наставником студентів, а після захисту магістерської (1878) і докторської дисертації (1898) професором Історико-філологічного інституту кн. Безбородька у Ніжині. З 1894 р. в інституті з ініціативи професорів М. М. Бережкова та А. В. Добіаша було сформоване Історико-філологічне товариство, яке видавало "Сборник Историко-филологического общества при институте кн. Безбородко в Нежине". У 1900 р. А. В. Добіаш очолив створену в

інституті археологічну комісію. Брав участь в Археологічних з'їздах. Саме до А. В. Добіаша звертався Борис Грінченко з питань покращення українознавчої тематики у науковому збірнику товариства.

9. Дорошенко Дмитро Іванович (1882–1951) – український політичний діяч, історик, літературознавець. У 1907–1909 роках – студент Університету Св. Володимира у Києві.

10. Науменко Володимир Павлович (1852–1919) – громадський діяч, педагог, філолог, журналіст, етнограф. 1897–1906 – редактор, а 1902–1906 рр. – видавець щомісячного історико-етнографічного і літературного журналі "Киевская старина"), автор понад 115 журнальних публікацій. При В. П. Науменку журнал стає органом українознавства, друкує статті про право українського народу мати свою власну мову, вільний розвиток української літератури. У 1898 р. В. П. Науменко добився права на публікацію в журналі художніх творів українською мовою і створення української друкарні, а 1900 р. – відкрити книжковий склад "Киевской старини".

11. Левицький Орест Іванович (1848–1922) – український історик, етнограф, письменник, академік АН України з 1908 р., президент ВУАН (1922). Автор понад 200 праць. Співробітничав у журналі "Киевская старина", брав активну участь у роботі різних наукових установ та товариств: 1874–1921 рр. був секретарем Тимчасової комісії для розгляду давніх актів, членом Історичного товариства Нестора-літописця, Наукового товариства імені Шевченка.

12. Нечуй-Левицький Іван Семенович (1838–1918) – відомий український письменник, автор відомих творів: повість "Микола Джеря" (1878), "Кайдашева сім'я" (1879), роману "Хмари" (1874), "Над Чорним морем" (1890), повісті-хроніці "Старосвітські батюшки та матушки" (1884–1888), історичного роману "Князь Єремія Вишневецький" (1897) та повісті "Гетьман Іван Вигодський" (1899). Після закінчення духовної академії (1861–1865 рр.) працював викладачем Полтавської духовної семінарії (1865–1866 рр.), у гімназіях Каліша (1866–1867 рр.), Седлеца (1867–1873 рр.), Кишинєва (1873–1884 рр.). 1885 р. вийшов у відставку і переїхав до Києва, де займався літературною працею.

13. Резніченко Володимир Васильович (1870–1932), відомий учений-геолог, академік ВУАН (1929), директор Інституту геологічних наук (1930–1932), художник-карикурист, поет і перекладач. Закінчив Ніжинську гімназію при Історико-філологічному інституті кн. Безбородька (1891), Харківський університет (1896). Під час навчання у Харківському університеті він приїжджав у Ніжин на канікули до матері і бабусі. В. Данилова познайомив з ним товариш по гімназії Петро Лапа. В. Данилов близько зійшовся з В. Резніченком, давав йому читати свої вірші, і той сприяв появі їх у дріці, за що юний поет називав студента "своїм хрещеним батьком". В. Данилов згадував: "Знайомство з Резні-

ченком мало сильний вплив на мій розвиток. Він давав книги зі своїх полиць, а ближче познайомившись, став давати нелегальні гектографічні брошури".

14. Яворницький Дмитро Іванович (1855–1940) – український історик, етнограф, дослідник українського козацтва, письменник, дійсний член НТШ (1914), ВУАН (з 1929), закінчив Харківський університет (1881), як обдарований студент був залишений на кафедрі для підготовки на посаду професора. Лекції читав у багатьох вишах, підтримував дружні зв'язки з діячами культури. У 1884 р. був обвинувачений в "українофільстві". Працював у Москві, Петербурзі. На нього мав великий вплив М. Костомаров. Підтримував зв'язки з В. В. Тарновським, захоплювався історією запорожських козаків. Укріплюються взаємини з багатьма діячами національно-визвольного руху та української культури.

15. Гужовський Яков Олександрович – громадський діяч Чернігівщини, страховий агент повітового земства, член І-ої Державної думи (з 1906 р.). Проживаючи у Ніжині, впливав на громадське і культурне життя міста.

16. Музиченко Олександр Федорович (1879–1937) – український учений педагог, методист. У 1900 р. закінчив словесне відділення Історико-філологічного інституту кн. Безбородька. Працював у Одеській чоловічій гімназії (1900–1904), у Новоросійському університеті (1904–1906), удосконалював знання в Ієнському університеті (Німеччина) (1906–1908). У 1908–1910 рр. працював у Історико-філологічному інституті кн. Безбородька, а потім у навчальних закладах Києва.

17. Державін Микола Севастіянович (1877–1963) – літературознавець, історик, академік АН СРСР (1931), почесний член АН БРСР, Болгарської АН (1946), закінчив Історико-філологічний інститут кн. Безбородька в Ніжині (1897–1900). Працював у навчальних закладах та наукових установах Ленінграда.

18. Панібратцев Михайло Михайлович, родом був із Вологди. За його спогадами на нього мали великий вплив політичні засланці, яких було чимало у Вологодській губернії. Закінчив семінарію. У 1900 р. закінчив Історико-філологічний інститут кн. Безбородька у Ніжині. Під час навчання пропонував молоді створити гурток самоосвіти. В. Данилов познайомив М. Панібратцева зі студентом Харківського університету В. Резніченком. Восени 1898 р. на квартирі останнього пройшли збори молоді, на яких був заснований "Центральний гурток самоосвіти", де читали твори М. Горького, В. Вересаєва та інших письменників, а також заборонену літературу.

Члени Центрального гуртка повинні були організувати інші гуртки самоосвіти. М. Панібратцев, О. Красін і В. Данилов були направлені у гурток судового пристава Станкевича. "Панібратцев тут був таким Рудіним".

19. Лашенко В'ячеслав Митрофанович, навчався в Історико-філологічному інституті кн. Безбородька, перевівся у Варшавський університет, працював у різних гімназіях Київського, Одеського та Кавказького навчальних округів. Його відносили до свідомих українців. Пробуджував національну свідомість учнів, мав вплив на Чижевського, коли працював в Олександрії. А тому адміністрації гімназій вважали його "небезпечним для цілісності Російської імперії". Емігрував за кордон.

20. Красін Олександр Африканович, закінчив Пензенську гімназію і вступив на історичне відділення Історико-філологічного інституту кн. Безбородька у Ніжині, який закінчив у 1901 р. і працював викладачем.

21. Кирилук Зінаїда Василівна (1926), доктор філологічних наук, професор, літературознавець, невістка Є. П. Кирилюка.

Н. І. Бойко

**Шевченкове слово
крізь призму мовно-естетичних знаків
української культури**

Єрмоленко С. Я. Мовно-естетичні знаки української культури / С. Я. Єрмоленко. – К. : Інститут української мови НАН України, 2009. – 352 с.

Із висот XXI ст. таїна творчості Тараса Шевченка, краса і сила його поетичного слова, завдяки невтомним пошукам мовознавців, постають оновленими гранями, розкриваються крізь призму нових наукових парадигм. Сучасні дослідження ідіолекту й ідіостилу Тараса Шевченка належать до важливих й актуальних не лише тому, що в житті багатьох поколінь українців митець значив і значить надзвичайно багато і вже звичною стала думка: геніальна постать поета і його вічна в часі творчість близькі і зрозумілі кожному, а й тому, що "Кобзар" і його автор завжди були і є з нами, завжди в нашій пам'яті, що "мова Шевченка відкрита для сприйняття новими і новими поколіннями" (Єрмоленко С. Я. Мовно-естетичні знаки української культури / С. Я. Єрмоленко. – К. : Інститут української мови НАН України, 2009. – С. 63). У цьому контексті особливо актуальні сьогодні нові думки відомого в усьому слов'янському світі мовознавця С. Я. Єрмоленко щодо уточнення традиційного у філологічних студіях словосполучення "письменник пише / писав для народу (про народ)...", оскільки Кобзар, "пишучи, насамперед **розмовляв** із народом. У Шевченковій поезії реально чуємо, як автор говорить зі своїми героями, з уявними читачами-слухачами, з друзями" (Єрмоленко С. Я. Діалогізація поетичного мововираження Тараса Шевченка // Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Серія "Філологічні науки". – Книга 4. – Ніжин, 2014. – С. 27).

Про широкі горизонти й багатоаспектність наукових досліджень С. Я. Єрмоленко засвідчують як перші публікації, так і найновіші монографії. У сфері інтересів науковця постійно перебуває індивідуальна мовна практика українських письменників у найширших часових вимірах. З-поміж студій, присвячених ідіолектові окремого митця, першорядна роль належить визначенню й обґрунтуванню

феномена мовотворчості Тараса Шевченка в розвитку літературної мови, її функціональних стилів, виразально-зображальних (експресивних) засобів тощо.

Стилістичний вимір Шевченкового слова простежено у праці "Стилістична роль повторів у поезіях Т. Г. Шевченка" (// Дослідження з мовознавства. – К. : Вид-во АН УРСР, 1965. – С. 15–23). Знаковою в лінгвостилістичних студіях, присвячених різноаспектному вивченню мови Шевченкової поезії, цілком правомірно визнано статтю С. Я. Єрмоленко "*Неокраєне крило Шевченкового Слова (Мотив слова в поезії Т. Шевченка)*" (// Мовознавство. – 1989. – № 2. – С. 11–18), (Сюта Г. Відкриваючи світ у слові... // Мова як світ світів. Поетика текстових структур : зб. наук. доповідей на пошану доктора філологічних наук, професора, члена-кореспондента НАН України Світлани Яківни Єрмоленко. – К., 2012. – С. 6).

У низці радіопередач С. Я. Єрмоленко "Про мову Тараса Шевченка" та монографічних працях, де окремі розділи присвячені засобам поетичного мововираження концептосфери Тараса Шевченка (насамперед це концептосфера "Україна"), зреалізовано постійне прагнення видатного лінгвостиліста до оновлення підходів, розширення засадничих позицій в осмисленні ідіолекту й ідіюстилю митця. Про поліаспектність наукових студій С. Я. Єрмоленко, вміння знайти нові особливості художньо-словесного мовомислення, властивого Тарасові Шевченку, засвідчує монографія "Мовно-естетичні знаки української культури" (К., 2009. – 352 с.). У праці з позицій "ментальної інформації", "внутрішнього коду" переконливо доведено, що ключовим в індивідуальній мовній свідомості Тараса Шевченка є концепт *слово* – сакральний знак, вербалізований лексемою, у якій текстові й підтекстові семантичні плани мотивують "афористичну функцію Шевченкових висловів на зразок *Ну що б, здавалося, слова; Незлим тихим словом; Щоб слово пломенем взялось; Я на сторожі коло їх поставлю слово*" (с. 60). Такі крилаті вислови належать до мовно-естетичних знаків української культури.

У монографії афоризми Т. Шевченка схарактеризовано на тлі художньо-естетичних, суспільно-історичних та етнопсихологічних параметрів, їх кваліфіковано у зв'язках з авторським "Я", що не впливають на можливість вільного входження в нові культурно-історичні контексти, сучасні мовознавчі й літературознавчі парадигми. Мовотворчість поета постає як постійне живе джерело збагачення поетичної фразеології, поповнення її константами художньої культури. Тут виокремлено ті крилаті вислови, що досі не стали надбанням

однойменної фразеографічної збірки, проте їхня звукова, лексико-семантична стрункність позначена неабиякою художньо-естетичною потужністю, яка уможливилує нове розуміння таких висловів саме в контексті значеннєвих планів лексеми *слово*. Вислів "неокрасне крило" справедливо кваліфіковано як "модерний образ сучасної художньо-мовної практики", що поряд з афористичними висловами з іменником *слово* входить до системи мовно-естетичних знаків української культури.

С. Я. Єрмоленко переконує: осмислення й усвідомлення національно-культурних цінностей через Шевченкове слово – безперервний суспільно-світоглядний, художньо-естетичний процес, забезпечуваний відкритістю мови Шевченка для прийдешніх поколінь. За допомогою методу кількісного аналізу дослідниця встановила частотність уживання лексеми *слово* в українських текстах поета – 178 разів. Лексема має досить розгалужену систему означень-епітетів, що моделюють два протилежні аксіологічні полюси авторських вимірів: 1) із позитивно оцінними семантичними планами, де пріоритетні позиції належать семемам "святість", "благочинність", "щирість", "ласкавість", "ніжність", "велич", "пророцтво", "сила" (*слово тихе(є), правди, святеє, боже(є), ласкаве(є), великеє, добре, нове, живе, істини, тихеньке, тихої любові, незле, любові, щире, розумне, веселеє, богобоязливе, благе, пророче, мудре, найкраще* та ін.) та 2) негативними семантичними планами, що містять ключові семемами "сум", "забуття", "злість" (*слово забуте, мертве, сумне, зле, химерне, ветхеє, древлє, розтленнеє, лихе*). Позитивно оцінний семантичний спектр лексеми *слово* переважає в художніх текстах Тараса Шевченка. Мовна особистість поета об'єктивується через індивідуально-авторське усвідомлення слова, проступає крізь призму соціальних та оцінних інтенцій митця.

Художньо-індивідуальне функціонування лексеми *слово* в мовній картині світу Т. Шевченка С. Я. Єрмоленко доречно характеризує на тлі всієї системи образних засобів (поетики Шевченкових творів), пов'язує вербалізацію позитивно / негативно оцінних семантичних планів лексеми з "образним баченням" та через "призму слів-понять *слово і дума, слово і мова, слово і серце, слово і душа, слово і сльози, слово і правда* та ін.", стверджуючи, що "наведені пари слів найчастіше виступають у текстах поряд" (с. 63–64).

У монографії "Мовно-естетичні знаки української культури" (підрозділ 2.2.1. "Сприймання Шевченкової мови як своєї") домінують оригінальні думки дослідниці щодо зв'язків Шевченкових поезій із широкими пластами народнопісенної культури, зокрема

мовою українських народних пісень (с. 79–96). Простоту й філософські глибини Шевченкової мови схарактеризовано у зв'язках з образами пісенної народної творчості. У підрозділі виявляємо непереборне прагнення мовознавця розширити, увиразнити образи-символи, що постали на основі лексем, належних до складу виражально-зображальних засобів, атрибутів національної самоідентифікації (наприклад, *диво-чорнозем*). У художніх просторах Шевченкової мовотворчості серед засобів кодування "енергії зв'язку поколінь", "єдності народу", спільність психологічних констант та досвіду народу й досвіду митця виокремлено найхарактерніші: 1) зоря (*Зоре моя вечірняя; Столітнії очі, як зорі, сіяли; Серед степу помолюся / Зорям яснооком; Серце моє, / Зоре моя, / Де це ти зоріла?*); 2) вітер – крилата думка (*Старий заховавсь / В степу на могилі, щоб ніхто не бачив, / Щоб вітер по полю слова розмахав; А думка край світа на хмарі гуля. / Орлом сизокрилим літає, ширяє, / Аж небо блакитне широкими б'є*); 3) образ *Перебенді* – доля митця (*І знову на небо, бо на землі горе, / Бо на їй, широкій, куточка нема / Тому, хто все знає, тому, хто все чує*...); 4) *перекотиполе* – руде ягня – дитинство (*А по долині на роздоллі / Із степу перекотиполе / Рудим ягнятчком біжить / До річечки собі напитись*); 5) *серце, душа* – спілкування (*В неволі, в самоті немає, / Нема з ким серце поєднать... / А душу треба розважать, / Бо їй так хочеться, так просить / Хоч слова тихого*); 6) *воля* – доля (*Старий / Згадав свою Волинь святую / І волю-долю молодую*) та ін.

Скрупульозне дослідження мови Т. Шевченка дозволило С. Я. Ермоленко по-новому витлумачити семантичну структуру епітета-новотвору *широкополі* (лани), прокоментувати його значення, заглибившись у лабіринти внутрішньої форми слова, зіставивши із системою індивідуально-авторських образів, що постали на основі побутових реалій. Саме до них полюбляв звертатися поет, створюючи високохудожні "музично-акварельні" твори на зразок "Садок вишневий коло хати". Мовознавець переконує, що словосполука *лани широкополі* не має стосунку до такої стилістичної фігури, як тавтологія, не погоджуючись із думками дослідників. У підрозділі наведено погляди І. Огієнка щодо розшифрування значення словосполуки *лани широкополі* (Огієнко І. Тарас Шевченко / І. Огієнко. – К., 2002. – С. 310). У Шевченка йдеться про "просторовий образ *широкі поли ланів*" (с. 91), прикметниковий неологізм пояснено через систему індивідуальних образів, що тяжіють до побутових реалій і мотивуються значенневими планами лексем, що їх позначають, порів-

наймо: *За сонцем хмаронька пливе / Червоні поли розстилає / І сонце спатоньки зове / У синє море: покриває / Рожевою пеленою, / Мов мати дитину.*

У поезіях Т. Шевченка емотивно-аксіологічного значення набувають лексеми *Дніпро, козак, чумаки, степ, гай, діброва, вітер, могили, бандура, бандурист, кобзар*, що належать до знаків-вербалізаторів української культури. Їхні семантичні плани підтримуються всією системою образних засобів, поетикою Шевченкового слова, на якому лежить "відсвіт" української народної пісні (Єрмоленко С. Я. Шевченко і народна пісня / С. Я. Єрмоленко // *Культура слова*. – 1984. – Вип. 26. – С. 3–11).

Отже, у низці статей і монографічних праць С. Я. Єрмоленко вдало зреалізовано нові підходи до різноаспектного вивчення мови творів Т. Шевченка, а саме крізь призму мовно-естетичних знаків української культури й на основі принципів антропоцентризму, оновленого осмислення процесів естетизації й оцінювання часопростору та мовомислення поета. Праці С. Я. Єрмоленко виразно демонструють уміння "за позірною простотою мови творів Кобзаря" побачити й зрозуміти "справжню складність цього об'єкта студювання" (Гриценко П. Ю. Мова Тараса Шевченка в дослідженнях Петра Тимошенка / П. Ю. Гриценко // *Тимошенко П. Д. Студії над мовою Тараса Шевченка / Інститут української мови НАН України*. – К. : КММ, 2013. – С. 11). Новаторство досліджень мовознавця полягає в нетрадиційному підході до глибокого аналізу мовотворчості поета, оновленому осмисленні таїни Шевченкового слова. Занурення в антропологічну парадигму Шевченкових поезій здійснено крізь призму мовно-естетичних знаків української культури.

**Сучасне декодування шевченкових
поетичних текстів**

Мойсієнко А. К. Слово в аперцепційній системі поетичного тексту: декодування Шевченкового вірша / А. К. Мойсієнко. – К. : Видавництво "Правда Ярославичів", 1997. – 200 с.

Досить помітним явищем в україністиці та за її межами є мовознавчі праці й поетичні збірки А. К. Мойсієнка. З-поміж низки монографій із лінгвістичних проблем виокремимо працю, що вдало поєднала лінгвістичну й елементи літературознавчої сфери, стала результатом кількарічної напруженої праці мовознавця над багатством, силою і таїною Шевченкового поетичного слова. Ідеться про монографію "Слово в аперцепційній системі поетичного тексту: декодування Шевченкового вірша" (К., 1997; К., 2006). Праця впродовж майже двох десятиліть не втрачає своєї актуальності й новизни, викликає значний науковий інтерес у філологів у зв'язку з самотутнім підходом до осмислення Шевченкового слова – крізь призму аперцепційної системи поетичних текстів. У роботі простежено поєднання власне текстового і когнітивного підходів, що уможлиблює глибокий аналіз потенційних можливостей мовних одиниць, інгерентно закладених у Шевченкових поетичних текстах, сприяє виділенню "того конкретного тлумачення, яке встановлюється щодо тексту на основі аналізу психології і особливостей мислення адресанта, на основі аналізу психології і особливостей мислення та сприйняття адресата" (Мойсієнко А. К. Слово в аперцепційній системі поетичного тексту: декодування Шевченкового вірша. – К., 1997. – С. 5). Такий підхід до осмислення текстових структур Шевченкового вірша ґрунтується на глибокому аналізі мовних одиниць усіх рівнів і передбачає синтезування звукових, морфологічних, лексичних і синтаксичних "сигналів", їхній актуалізації в конкретному тексті.

А. К. Мойсієнко у першому розділі праці порушує низку актуальних проблем, що стосуються тексту як аперцепційної системи. Послідовність утілення авторських ідей відбивають підрозділи: 1. Слово як досвід. 2. Заголовне слово (заголовний рядок) в аперцепційній системі поетичного тексту. 3. Повторюване слово в аперцепційній системі поетичного тексту. 4. "Звук" в аперцепційній системі поетичного тексту. Аперцепційну систему поетичного текс-

ту схарактеризовано через багаторівневі відношення між концептами ("фактами"), що перебувають у корелятивному зв'язку – "першочергово освоєне в контексті – сприйняте на основі попереднього", де попереднє слугує певним досвідом реципієнта щодо наступного й об'єктивується у процесі декодування художньої структури. Слово належить до репрезентантів семантичного і естетичного досвіду, що в системі художнього твору визначається низкою власне поетичних категорій, як-от: "заголовне слово", "повторюване слово", "алітеративно-асонансне слово".

Аналіз Шевченкового вірша виявив, що своєрідним заголовком у його аперцепційній системі виступає перший рядок. Значеннєві плани заголовного рядка ліричного тексту інтегрують особливості функціональної природи окремих морфологічних чинників, семантичних та експресивних синтаксичних конструкцій, визначаючи смислову й емоційну домінанту всього твору. Заголовний рядок – це певна теза, що стверджується чи заперечується всією образно-композиційною структурою вірша, слугує засобом акумуляції чисельних асоціативних ідейно-тематичних зв'язків.

Повторюване слово в ідіостилі Т. Шевченка має низку найрізноманітніших лексико-граматичних ознак, воно аперцептує насамперед динамічні дії, розгортання в напрямку від конкретного до загального і навпаки, "впливає на атрибутивні взаємозв'язки (з суб'єктно-об'єктною чи об'єктно-суб'єктною векторністю, зі з'ясувально-узагальнювальною чи конкретизаційною векторністю)". У роботі встановлено, що двокомпонентна векторність повтору, виходячи з умов контекстної ситуації, може бути як однооб'єктною, так і різнооб'єктною. В аперцепційній системі Шевченкової поезії домінує перший тип структур. Повтор у Шевченка слугує засобом "мистецького розгортання певної теми, входження в нову тему, переведення образу в іншу площину тощо" (Мойсієнко А. К. Слово в аперцепційній системі поетичного тексту: декодування Шевченкового вірша / А. К. Мойсієнко. – С. 45).

В аперцепційній системі Шевченкового поетичного тексту самотню підсистему становить образне слово, майстерно схарактеризоване у другому розділі монографії. Науковий аналіз засобів образності, як і вимагає цього ґрунтовне дослідження, проведено на основі потужної джерельної бази, де виявлено й схарактеризовано як художньо й естетично марковані складники Шевченкового ідіолекту епітети, порівняння, метафори, перифрази, символи. Наявні епітетні та неепітетні одиниці в системі художнього твору поета репрезентують єдність образних семантичних планів і

композиційної архітектоники. За такої умови кожен складник спроможний виступати конкретним смисловим і естетичним досвідом для розуміння і сприйняття іншого.

А. К. Мойсієнко переконує, що лексико-семантичний потенціал як окремих компонентів, так і всього порівняння, творить "аперцепційну мережу" взаємозв'язку з відповідними лексичними одиницями тексту. Це обумовлює динамічне освоєння реципієнтом певної тематико-композиційної лінії, певного художнього образу, що забезпечує умови для своєїрідної ідентифікації частин "розщепленого" порівняння.

Цінним здобутком праці є аналіз предикативної метафори (Мойсієнко А. К. Слово в аперцепційній системі поетичного тексту: декодування Шевченкового вірша / А. К. Мойсієнко. – С. 79–88). В аперцепційній системі Шевченкового вірша предикативні структури, що становлять смисловий центр метафори, зазнають семантичної і стилістичної модифікації. Властивості предиката об'єктивуються через багатовекторні інтенції в середині певної словосполуки, що позначається на особливостях його відношень (метафоричних чи неметафоричних) з окремими компонентами такої словосполуки. Як окрему парадигму А. К. Мойсієнко розглядає "доповнювальні" компоненти, що виступають прямими додатками до предикатів першої парадигми. Часто компоненти обох парадигм перебувають у метафоричних зв'язках між собою, наприклад: *окрадають добрі думи, розбивають серце*.

Матеріали третього розділу – "Аперцепційний аспект мовної картини світу поетичного ідіолекту" – свідчать про глибоке, вдумливе проникнення автора в досліджувані аспекти ідіолекту Т. Шевченка, лексико-семантичні процеси, що стосуються функціонування антропоморфізованого слова в поетичному тексті, особливостей антропоморфізації на основі динамічної та статичної ознак, стилістичного потенціалу звертання та прикладкових зворотів, зіставно-порівняльних конструкцій.

У цьому розділі заслуговує схвалення аналіз слова в аперцепційній системі поетичної картини світу, здійснений крізь призму вертикального контексту. Як окремі ґрунтовні міні-дослідження сприймаються підрозділи, що репрезентують аперцепційний аспект слова-топоніма, антропонімічного та фольклорного слова, а також слова, що позначає певну реалію. Невичерпні художні можливості Шевченкових поетичних творів постали і в підрозділі "Аперцепційний аспект літературної ремінісценції, цитати". Автор монографії справедливо стверджує, що "антропонімічна і топонімічна лексика, лексика на позначення

певних реалій, численні цитації і алюзії зі світової літератури, фольклору здатні актуалізувати сприйняття будь-якого іншого слова, цілісної текстової структури залежно від міри "освоєння" вертикального контексту реципієнтом" (Мойсієнко А. К. Слово в аперцепційній системі поетичного тексту: декодування Шевченкового вірша / А. К. Мойсієнко. – С. 173). Інтерпретація Шевченкового вірша із висот сучасної науки дозволила авторові на основі численних лексико-семантичних, лексико-граматичних, стилістичних фактів, що у своїй єдності і становлять аперцепційну систему, декодувати мовно-ментальну картину світу поета, виявити індивідуально-авторський (націєцентричний, українознавчий, загальнолюдський) аспект мовно-художнього пізнання світу.

Цікавими є роздуми мовознавця про світ Шевченкового слова, витвореного митцем крізь призму високої внутрішньої наснаги, максимальної самодостатності в слові, майстерності в осягненні конотативних планів лексичних одиниць, виявленні динаміки семантичних зсувів і нарощень, зумовлених суспільно-політичними та культурними чинниками певного історичного періоду. А. К. Мойсієнко зумів видобути з глибин текстових структур Шевченкових поезій образно-сміслові потенціали художньо-образного слова, визначити його роль у побудові різного роду стилістичних фігур і тропів.

Отже, у праці А. К. Мойсієнка "Слово в аперцепційній системі поетичного тексту: декодування Шевченкового вірша" репрезентовано низку винятково актуальних питань сучасного наукового вивчення ідіолекту й ідіостилю Т. Шевченка. Значення рецензованої праці для науковців, викладачів, аспірантів та студентів очевидне. Українська філологія збагатилася фундаментальним різноаспектним дослідженням, яке має глибоку націєцентричну основу, вчить творчо осягати індивідуально-авторські поетичні світи, бачити не лише те, що "зримає". Ця книга завжди буде відкритою, цікавою і корисною для нових і нових прочитань.

Наші автори

1. **Асатурова Седа Олександрівна**, кандидат педагогічних наук, асоційований професор Телавського державного університету імені Якова Гогобашвілі (Грузія).

2. **Бойко Вікторія Миколаївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

3. **Бойко Надія Іванівна**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

4. **Бондар Надія Олександрівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови та перекладу Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

5. **Бондаренко Олеся Юрївна**, Київський національний лінгвістичний університет.

6. **Бондаренко Алла Іванівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри методики викладання української мови і літератури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

7. **Веселовська Наталія Василівна**, викладач кафедри філології та перекладу Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу.

8. **Власенко Марина Василівна**, аспірантка Запорізького національного університету.

9. **Воєводіна Ганна Миколаївна**, магістранта філологічного факультету Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

10. **Гудушаурі Нателла Отаровна**, доктор філологічних наук, професор Телавського державного університету імені Якова Гогобашвілі (Грузія).

11. **Гуцол Марія Іванівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету.

12. **Давиденко Лариса Борисівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

13. **Жук Тетяна Василівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри методики викладання української мови та літератури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

14. **Зеленько Анатолій Степанович**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської мови та перекладу Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

15. **Ісаєнко Катерина Петрівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

16. **Капленко Оксана Миколаївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

17. **Киричок Григорій Анатолійович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

18. **Корнєєва Людмила Леонідівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

19. **Монолатій Тетяна Петрівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

20. **Остапенко Людмила Михайлівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

21. **Пасік Надія Михайлівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

22. **Прохоренко Євгенія Євгеніївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

23. **Савченко Ірина Степанівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри українського мовознавства і прикладної лінгвістики Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького.

24. **Самойленко Григорій Васильович**, доктор філологічних наук, професор кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

25. **Стребкова Ірина Олександрівна**, аспірантка Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

26. **Филипович Владислава Володимирівна**, магістрантка філологічного факультету Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

27. **Цепкало Тетяна Олександрівна**, аспірантка кафедри української літератури Херсонського державного університету.

28. **Шеховцова Тетяна Анатоліївна**, доктор філологічних наук, професор кафедри історії російської літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

29. **Шумбар Ольга Олександрівна**, аспірантка кафедри української мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

ЗМІСТ

Літературознавство

Ісаєнко К. П. Особливості авторської самопрезентації у пізній ліриці П. Куліша.	3
Киричок Г. А. Театральність "Вечеров на хуторе близ Диканьки" Николая Гоголя.....	10
Гудушаури Н. О. Любовь-страсть и любовь-товарищество в повести Н. В. Гоголя "Тарас Бульба".....	20
Асатурова С. А. Переводы произведений Н. В. Гоголя на грузинский язык.	26
Стребкова І. О. Оніричне в художньому світі Миколи Гоголя і Тодося Осьмачки	31
Прохоренко Є. Є. Трансформація сюжету гоголівського "Вія" в українській літературі 20–30-х рр. ХХ ст.....	44
Шеховцова Т. А. Автор, герой, інтертекст в пьесе А. Гаврилова "Играем Гоголя".	52
Капленко О. М. Типологія дитячих персонажів в оповіданнях Івана Франка.	61
Цепкало Т. О. Міфо-фольклорна своєрідність архетипного образу місяця в поезії А. Малишка та В. Симоненка.	74
Hutsol M. I. Palimpsest of traditional plot of Romeo and Juliet in the play by A. Krym "Autumn in Verona"	81
Veselovska N. V. Transformation of woman's consciousness in the play of A. Krym "Quartet for Two".	87
Остапенко Л. М. Месіанізм і маскультура: художня рецепція "розбитого покоління" в романі Дж. Д. Селінджера "Ловець у житі"	94
Монолатій Т. П. Роман Йозефа Рота "Павутиння" як "можливе майбутнє" веймарської Німеччини.	102

Мовознавство

Бондарь Н. А., Филипович В. В. "Дневник" Т. Г. Шевченко: лексический аспект.	114
Савченко І. С. Духовні основи спілкування.....	123
Зеленько А. С. Про функціонування мови державної та регіональних у демократизуючій Україні	133
Жук Т. В. Погляди мовознавців на проблему вивчення лексичної синонімії у сучасній лінгвістиці.....	139

Власенко М. В. Дослідницькі підходи до визначення та аналізу лінгвістичного явища "концепт" (на матеріалі німецької мови).....	143
Бойко В. М., Давиденко Л. Б. Специфіка функціонування часових форм дієслова в художньому мовленні Євгена Гуцала.....	151
Пасік Н. М., Воєводіна Г. М. Подвійна актуалізація і розгорнута фразеологічна метафора в химерній прозі Володимира Дрозда.....	157
Bondarenko O. 'Language' School in American Poetry: Intellectual History and Alternative Publishing.....	168
Бондаренко А. І. До проблеми опису базових категорійних властивостей художнього тексту	176
Шумбар О. О. Кольористична лексика в ідіостилі О. Довженка: семантичний і стилістичний аспекти.....	185

Історія культури

Самойленко Г. В. Музичне мистецтво Чернігівщини XIX – поч. XX ст.	192
Самойленко Г. В. Малярство на Чернігівщині у XIX – поч. XX ст.	215
Корнєєва Л. Л. Сучасні технології як передумова трансгресії освіти.	288

Архівні матеріали та знахідки

Лист працівника Інституту літератури (Пушкінський Дім) АН СРСР В. В. Данилова до члена-кореспондента АН України, проф. Є. П. Кирилюка про українських Літераторів. Підготовка тексту та примітки Г. В. Самойленка.....	296
--	-----

Рецензії

Бойко Н. І. Шевченкове слово крізь призму мовно-естетичних знаків української культури.....	312
Бойко Н. І. Сучасне декодування шевченкових поетичних текстів.....	317
Наші автори	321

CONTENTS

Literary criticism

Isayenko K. P. The specific features of lyric poetry of the late period of Panteleimon Kulish's creation	3
Kyrychok H. A. Theatrical Aspect of "Evenings at a village Near Dykanka"	10
Gudushauri N. O. Love-passion and love-comradeship	20
Asataurova S. Translations of N. V. Gogol's works into the Georgian language	26
Strebkova I. O. Dream-associated motifs in the artistic worlds of Mykola Gogol and Todos Osmachka	31
Prokhorenko Ye. Ye. Transformation of the plot of the story "Viy" by M. Gogol.....	44
Shekhovtsova T. A. Author, hero and intertext in the drama by A. Gavrillov "Play Gogol".....	52
Kaplenko O. N. A typology of child's personages of the stories of Ivan Franco.....	61
Tsepkalo T. O. Myth-folkloric originality of archetypal image of the moon in poetry by A. Malyshko and V. Symonenko	74
Hutsol M. I. Palimpsest of traditional plot of Romeo and Juliet in the play by A. Krym "Autumn in Verona"	81
Veselovska N. V. Transformation of woman's consciousness in the play of A. Krym "Quartet for Two"	87
Ostapenko L. M. Messiah's mission and mass culture: the "beat generation's" fiction reception in "the catcher in the rye" by j. d. salinger	94
Monolatiy T. Joseph Roth's novel "The Spider's Web" as "possible future" of Weimar Republic.	102

Linguistics

Bondar N. A., Filipovich V. V. "The Diary" T. G. Shevchenko: lexical level.....	114
Savchenko I. S. Spiritual Bases of Intercourse.....	123
Zelenko A. S. About functioning of the state and regional languages in democratic Ukraine	133
Zhuk T. V. Linguists' views on the problem of studying lexical synonymy	138

Vlasenko M. V. Research approaches to the definition and analysis of linguistic phenomenon "concept" (in german language).....	143
Boiko V. M., Davydenko L. B. Specificity functioning of the verb tense forms in fiction speech of Eugene Hutsalo.....	151
Pasik N. M., Vojevodina G. M. Double actualization and expanded phraseological metaphor in fanciful prose of Volodymyr Drozd.....	157
Bondarenko O. U. 'Language' School in American Poetry: Intellectual History and Alternative Publishing.....	168
Bondarenko A. I. To the problem of defining basic features of a fiction text.....	176
Shumbar O. O. Corouristic vocabulary in O. Dovzhenko's ideostyle.....	185

History of culture

Samoylenko G. V. Music Art of Chtrnigiv Region in the 19th-early 20th	192
Samoylenko G. V. Paintin in Chtrnigiv Region in the 19th-early 20th.....	215
Korneyeva L. L. Modern technologies as a prerequisite of educational tran.....	288

Archival researches

Aletter of V. V. Danylov, worker of the Literature Institute (Pushkin House) of the USSR Academy of Sciences, to prof. E. P. Kyrylyuk, Corresponding Member of Ukraine's Academy of Sciences, about Ukrainian writers Preparation of the text and not's by H. V. Samoylenko.....	296
--	-----

Reviews

Boiko N. I. Shevtchenko's word.....	312
Boiko N. I. Modern decoding of T. Shevchenko's poetic text....	317
Our authors	321

ШАНОВНІ АВТОРИ!

При поданні рукописів у наступні випуски журналу "ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ"

Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя

просимо дотримуватися ПРАВИЛ оформлення та подання рукописів до журналу

До опублікування у журналі приймаються наукові статті, що раніше не друкувалися. Матеріали подаються українською, російською, англійською, білоруською мовами у **друкованому** та **електронному** виглядах. Друкуються на одному боці аркушів білого паперу формату А4 (210 x 297 мм) у форматі Word 97 або пізнішої версії, шрифт Times New Roman, кегль 14, з 1,5 інтервалом та розмірами полів: верхнє – 20 мм, ліве – 30 мм, праве – 15 мм, нижнє – 25 мм.

Обсяг статті – від 10 до 17 сторінок.

До рукопису додаються:

– **рецензія**, підписана спеціалістом вищої кваліфікації в тій галузі науково-технічного знання, до якої належить стаття за своїм змістом (для осіб, що не мають наукового ступеня);

– **витяг із протоколу** засідання кафедри чи іншого наукового підрозділу, де ця стаття обговорювалася, з ухвалою про рекомендацію її до друку в "Літературі та культурі Полісся" (для осіб, що не мають наукового ступеня);

– **дані про автора** (прізвище, ім'я, по батькові, адреса, науковий ступінь, вчені звання, посада, місце роботи, службовий та домашній телефони, e-mail), із котрим редакція матиме справу щодо опублікування рукопису;

– **квитанція про оплату** за друк статті – **25,00 грн за 1 стандартну сторінку**.

До друку приймаються лише наукові статті, які мають такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

СТРУКТУРА РУКОПІСУ

1) Рукопис починається з **індексу УДК** у верхньому лівому куті першої сторінки тексту.

2) **Назва** друкується великими літерами по центру.

3) **Прізвище та ініціали автора** – над заголовком малими літерами.

4) **Короткі анотації українською, російською та англійською мовами** (до 6 речень).

5) **Ключові слова** українською, російською та англійською мовами.

6) **Основний текст** статті може розбиватися на розділи. Посилання в тексті подаються у квадратних дужках із зазначенням номера джерела та сторінки ([7, с. 64]) у підзаголовку "Література".

7) **Список джерел** подається у порядку їх використання у розділі "Література".

У кінці статті подаються прізвища та назва статті англійською мовою.

Усі значення фізичних величин подаються в одиницях Міжнародної системи СІ.

У тексті використовується науковий та науково-популярний стиль, за винятком цитованих праць у статті.

Усі малюнки подаються на електронних носіях в одному зі стандартних форматів (jpeg, tiff). Усі малюнки і таблиці потрібно послідовно пронумерувати арабськими цифрами (**Рис. 1., Таблиця 1**). До кожного малюнка подають короткий підпис, а до таблиці – заголовок. Необхідно уникати дублювання графічного матеріалу і довгих заголовків таблиць.

Рішення про публікацію статті приймає редколегія. Вона має право направити статтю на додаткову рецензію або експертизу, а також на літературну правку статті без погодження з автором.

Без попередньої оплати стаття до друку не допускається.

Авторам надається коректура статті. Ніякі зміни верстки, за винятком помилок під час набору, не допускаються. Виправлену і підписану автором коректуру слід протягом трьох днів повернути в редакцію.

Думка редколегії не завжди збігається з думкою автора статті.

За достовірність фактів, цитат, імен, назв та інших відомостей відповідають автори публікації.

ШАНОВНІ АВТОРИ!

Матеріали направляти за адресою:

м. Ніжин, вул. Кропив'янського, 2 (кафедра російської і зарубіжної літератури та історії культури)

E-mail: svit.lit@mail.ru

Самойленко Григорій Васильович (тел. робочий: (04631)7-19-77; дом.: (04631)2-41-10)

У разі недотримання авторами усіх вищезазначених умов редакція має право повернути статтю на доопрацювання чи відмовити в її друкуванні

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

Збірник наукових праць

Випуск 77

Серія "Філологічні науки"
№ 3

Відповідальний редактор та упорядник
Самойленко Григорій Васильович

Технічний редактор – І. П. Борис
Комп'ютерна верстка та макетування – В. М. Косяк
Літературний редактор – А. М. Конівненко
Коректор – А. М. Конівненко

Підписано до друку
Гарнітура Arial
Замовлення №

Формат 60x84/16
Обл.-вид. арк. 19,20
Ум. друк. арк. 19,12

Папір офсетний
Тираж 100 пр.



Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя
м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/4.
(04631) 7-19-72
E-mail: vidavn_ndu@mail.ru
www.ndu.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2137 від 29.03.05 р.