

ББК 81.411.1я4+83.3(4УКР)

УДК 80(477)

В 48

"Наукові записки" Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського: Збірник наукових праць. Серія: Філологія. 2005. Випуск 7 / Відп. ред. Н.Л. Іваницька. – Вінниця: Вид-во Вінницького держ. пед. ун-ту, 2005. – 269 с.

Затверджено як фахове видання постановою президії ВАК України від 06.02.2004 р.
№ КВ-8416/7

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Ніна Іваницька,
доктор філологічних наук, професор
(головний редактор);
Петро Дудик,
доктор філологічних наук,
професор;
Катерина Городенська,
доктор філологічних наук, професор;
Іван Рибінцев,
доктор філологічних наук, професор;
Каленик Шульжук,
доктор філологічних наук, професор;
Анатолій Подолинний,
кандидат філологічних наук, професор;
Борис Хоменко,
кандидат філологічних наук, професор;

Євгенія Антонюк,
кандидат філологічних наук, доцент;
Алла Костюк,
кандидат філологічних наук, доцент;
Наталія Павликівська,
кандидат філологічних наук, доцент;
Ольга Павлушенко,
кандидат філологічних наук, доцент;
Людмила Прокопчук,
кандидат філологічних наук, доцент;
Тамара Слободинська,
кандидат філологічних наук, доцент;
Людмила Супрун,
кандидат філологічних наук, доцент.

Над виданням працювали:
Світлана Киричук
(відповідальний секретар)
Вікторія Подзігун, Інна Горофянюк
(коректори)

Друкується за ухвалою вченої ради Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (протокол № 5 від 29 грудня 2004 р.)

Адреса: Вінницький державний
педагогічний університет імені Михайла
Коцюбинського, вул. Острозького, 32,
м. Вінниця Україна, 21001
Тел.: (0432) 26-51-32 (2-60)

ГЛОБУС-ПРЕС
21010, м. Вінниця, 600-річчя, 15
Свідство про внесення в Державний реєстр
ДК № 1077

Віддруковано в друкарні «Едельвейс і К»,
тел.: (0432) 323-848

© Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського

ISBN 966-8300-04-1

РОЗДІЛ I

ТВОРЧІСТЬ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ЙОГО ДОБИ І СУЧАСНОСТІ

Олег Баган (Дрогобич)

ТУГА ЗА ПРИСТРАСТІЮ (ДО ПИТАННЯ ПРО ФІЛОСОФІЮ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО)

Михайло Коцюбинський прийшов в українську літературу в період, коли процес формування модерної української нації щойно набрав інтенсивності. У підневільних умовах нація, хоч і повільно, але наполегливо розбудовувала свої громадянські і культурні структури (політичні, економічні, правові, наукові, видавничі та ін. організації), серед її інтелігенції переможно поширювалася філософія позитивізму, теорії соціалізму, а сама душа народного життя – селянство – кардинально розворушувалося глобальними процесами індустріалізації.

В усьому цьому українці в історичних вимірах відставали, принаймні, на два кроки від найрозвиненіших націй (англійської, французької, німецької та ін.) і на крок від більшості своїх середньоевропейських сусідів (чехів, поляків, сербів, хорватів, румунів та ін.). Така ситуація була об'єктивною: надто великі жертви довелося покласти у протистоянні колосальній і навдивовижу агресивній Російській імперії. Україна майже втратила свою Церкву (такою у XIX ст. поступово стала Греко-Католицька Церква в західній частині українського материка), повністю позбулася національної еліти в жорстоких репресіях московських царів та у в'язках процесах асиміляції, втратила національну пам'ять через терор чужих влад і занепад інтелектуальний, відірвалася від середовищ культурних тенденцій Європи через загальну провінціалізацію її життя і, головне, в її народі атрофувався *буттєвий енергетизм*, тобто нестримність вольового зусилля і поривання до вищих ідеалів.

Внаслідок цього українська нація не вповні пережила епоху Романтизму, належною мірою не засвоїла її ідеалів та принципів. У той час (кін. XVIII – поч. XIX ст.) усе приходило до нас із *запізненням* і не мало належних *масштабів*. Ми на два покоління відставали від найрозвиненіших культур (в Західній Європі романтизм утвердився у 70-ті рр. XVIII ст., в Україні – тільки у 30-ті рр. XIX ст.) і на покоління від більшості середньоевропейських літератур. Т.Шевченко розгортав свою поетичну націософію та історіософію, маючи перед очима модель А.Міцкевича [Нахлік, 2003]. У підсумку, коли надто швидко на зміну романтизму, який передусім творить *національну героїку*, прийшов націоналістичний і скептичний позитивізм (реалізм), то українська культура ніби недоотримала потрібного заряду естетичного *оптимізму й емоційності*. Адже, окрім Т.Шевченка, наша література не мала більше великих поетів-романтиків. П.Куліш – це лише квапливо-штучне наслідування європейських зразків, аніж органічні і потужні художні переживання справжнього романтика, митця, глибоко прив'язаного до естетичних схематипів своєї нації. Усі решта поети і драматурги українського романтизму – це лише *фрагменти*, а не концептуально широка творчість. Хто з українських письменників-романтиків, окрім Т.Шевченка, може дорівнятися до поляків Ю.Словацького чи К.Красівського за масштабністю проблематики, історіософськими узагальненнями, концептуальністю художніх візій, силою національної пристрасті і месіанства, зрештою, за тематичним багатством? Романтична українська проза, може, масштабніша за містом і проблематикою, однак за своєю *стильовою* виразністю вона все-таки здебільша *поринна* щодо європейського рівня. Не кажемо вже про те, що в Україні майже не

РОЗДІЛ 1 ТВОРЧИСТЬ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ЙОГО ДОБИ І СУЧАСНОСТІ

Олег Баган (Дрогобич)

ТУГА ЗА ПРИСТРАСТЮ (ДО ПИТАННЯ ПРО ФІЛОСОФІЮ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО)

Михайло Коцюбинський прийшов в українську літературу в період, коли процес формування модерної української нації щойно набрав інтенсивності. У підневільних умовах нація, хоч і повільно, але наполегливо розбудовувала свої громадянські і культурні структури (політичні, економічні, правові, наукові, видавничі та ін. організації), серед її інтелігенції переможно поширювалася філософія позитивізму, теорії соціалізму, а сама гуща народного життя – селянство – кардинально розворушувалося глобальними процесами індустріалізації.

В усьому цьому українці в історичних вимірах відставали, принаймні, на два кроки від найрозвиненіших націй (англійської, французької, німецької та ін.) і на крок від більшості своїх середньоєвропейських сусідів (чехів, поляків, сербів, хорватів, румунів та ін.). Така ситуація була об'єктивною: надто великі жертви довелося покласти у протистоянні колосальній і надивовижу агресивній Російській імперії. Україна майже втратила свою Церкву (такою у XIX ст. поступово стала Греко-Католицька Церква в західній частині українського материка), повністю позбулася національної еліти в жорстоких репресіях московських царів та у в'язких процесах асиміляції, втратила національну пам'ять через терор чужих влад і занепад інтелектуальний, відірвалася від передових культурних тенденцій Європи через загальну провінціалізацію її життя і, головне, – в її народі атрофувався *буттєвий енергетизм*, тобто нестримність вольового зусилля і поривання до вищих ідеалів.

Внаслідок цього українська нація не вповні пережила епоху Романтизму, належною мірою не засвоїла її ідеалів та принципів. У той час (кін. XVIII – поч. XIX ст.) усе приходило до нас із *запізненням* і не мало належних *масштабів*. Ми на два покоління відставали від найрозвиненіших культур (в Західній Європі романтизм утвердився у 70-ті рр. XVIII ст., в Україні – тільки у 30-ті рр. XIX ст.) і на покоління від більшості середньоєвропейських літератур. Т.Шевченко розгортав свою поетичну націософію та історіософію, маючи перед очима модель А.Міцкевича [Нахлік, 2003]. У підсумку, коли надто швидко на зміну романтизмові, який передусім творить *національну героїку*, прийшов раціоналістичний і скептичний позитивізм (реалізм), то українська культура ніби недоотримала потрібного заряду естетичного *оптимізму й емоційності*. Адже, окрім Т.Шевченка, наша література не мала більше великих поетів-романтиків. П.Куліш – це радше квапливо-штучне наслідування європейських зразків, аніж органічні і потужні художні переживання справжнього романтика, митця, глибоко прив'язаного до естетичних архетипів своєї нації. Усі решта поети і драматурги українського романтизму – це лише *фрагменти*, а не концептуально широка творчість. Хто з українських письменників-романтиків, окрім Т.Шевченка, може дорівнятися до поляків Ю.Словацького чи З.Красівського за масштабністю проблематики, історіософськими узагальненнями, концептуальністю художніх візій, силою національної пристрасті і месіанства, зрештою, за стильовим і тематичним багатством? Романтична українська проза, може, масштабніша за змістом і проблематикою, однак за своєю *стильовою* виразністю вона все-таки здебільша *сторинна* щодо європейського рівня. Не кажемо вже про те, що в Україні майже не

розвинулися романтична культурологічна та естетична есеїстика і публіцистика, критика і філософія, подібно до тієї культурної повноти, яку ми бачимо у той час (на середину XIX ст.) в Чехії і Угорщині, Сербії і Румунії, Болгарії і навіть маленькій Словенії.

У більшості європейських літератур романтизм тривав 60 років і навіть довше, тобто охоплював і плекав 2-3 покоління. В Україні – це тільки 1830-60-ті рр. Тож, не переживши повною мірою епохи *національної міфотворчості, героїки і особливої пристрасті*, українська культура увійшла у завершальний позитивістський період розбудови модерної нації, коли насамперед цінувалися *аналітична, практична й просвітня* спрямованість літератури. Коли література на вимогу часу прагнула охопити своєю тематикою і проблематикою якнайширші суспільні маси, тяжіла до сухої *фактології*, проповідувала *буденні* зусилля. Для прикладу, нагадаємо собі той культ буденної тяжкої праці, суворого аналізу фактів життя і безмірної любові до простої людини, який проходить майже крізь усю творчість І.Франка (не беремо до уваги складний поліфонізм переживань та ідей письменника в окремих аспектах його пізньої творчості), О.Кониського, Б.Грінченка, Панаса Мирного та ін. Тому-то романтичні натури, які приходять в літературу наприкінці XIX ст., насамперед це Леся Українка, Ольга Кобилянська і Михайло Коцюбинський, так наполегливо, всупереч потоку життя, шукають нової, неоромантичної філософії творчості. Тому-то неоромантизм як стиль і філософія буття стає таким потрібним і визначальним для української культури аж до кінця Другої світової війни (звернімо увагу на весь розмах, глибину і динамізуючу властивість творчості В.Пачовського, Г.Чупринки, С.Черкасенка, О.Олеса, М.Хвильового, Ю.Яновського, Т.Осьмачки, І.Багряного, Ю.Косача, поетів-„вісниківців” – Є.Маланюка, Л.Мосендза, Ю.Липи, О.Ольжича, О.Стефановича та ін., – у яких неоромантична поетика стає своєрідним акме національної душі). *Нація увійшла в епоху матеріалістичного індустріалізму і раціоналістичного модернізму, але зусиллями своїх найбільших талантів вперто підіймалася до героїки і шаленої пристрастності неоромантизму.*

Ситуація була дещо парадоксальною: не сформувавши собі філософії націоналізму, відповідної ментальності, системи культури, націоналістичного світогляду в добу романтизму, українська нація від 1870-х рр. поволі втягнулася в ідеологічні та політичні стереотипи соціалізму, який через саму свою природу не міг забезпечити її потрібним *волюнтаризмом і містикою національної боротьби*. Прагматична та космополітична сутність соціалізму позбавляла українську людину *переконаності у своїй правді*, розпорошувала національну гідність, розмах і глобальність національних домагань підмінювала теорією і практикою „малих діл”. Коли в інших народів, що виробили собі міцну національну ідеологію, соціалізм в епоху індустріалізації ставав програмою охоплення спролетаризованих мас ідеєю „нової правди” (найяскравіший приклад – російський соціалізм-большевизм), то в нас він ставав теорією *відчуження* громадянсько активних людей від національної традиції. І в цьому полягала *серйозна трагедія* цілого покоління кінця XIX – початку XX ст.

Творчість М.Коцюбинського постає як підсвідоме *випручування митця з контексту і естетичних схем чужого йому позитивізму*. Розумом він усвідомлює, що історія вимагає від нього позитивної програми і пропаганди розвитку, що суспільство чекає на своє дзеркальне відображення і на соціалістичну практичність думки, та інтуїція щораз більше підказує, що від цього його читач, національна культура *задихнеться*, від браку естетичного піднесення і романтизму. Відтак він настійливо прагнув вирватися з художнього кола народницького реалізму до вершин стильового естетства європейців. Врешті саме йому судилося чи не найкардинальніше переорієнтувати розвиток цілої української літератури, давши їй величне відчуття *аристократичності і ускладненої вишуканості переживань*.

М.Коцюбинський дебютував у 1884 р. ненадрукованим оповіданням „Андрій Соловійко, або Вченіє світ, а невченіє тьма”, написаним у дусі чистого позитивізму. Увійшов у літературу у 1891 р. майже точним наслідуванням стилю І.Нечуя-Левицького і Панаса Мирного в оповіданні „Харитя”. Але вже в 1895 р. ліричним ескізом „На крилах

пісні" вибухнув емоційним опором до буденщини, до соціологізму. Це zarazом і пристрасний сплеск патріотизму, і пошук героїки минулого з чудовим описом поетики українського степу. Напівліззорна, принадна картина історичного подвигу українського чумацтва дихає особливою патетикою: „Але я був ще в степу, бачив червоне проміння пожежі, бачив чумацький табір з чорними мажами, з кривавим бойовищем, з чумаками, гордими перемогою своєю, і до вуха мого ніби долітав рик волів, сполоханих нічною колотнечею...” [Коцюбинський, 1973: 203] – таким пасажем закінчується твір, що апелював вже не до зовнішньої описовості фактів, а до *духовно-мистецьких архетипів* етносу.

Відзначимо, що ця дилема – *розірваність* між накинутим обставинами соціалістичним світоглядом і внутрішнім поривом до глибинного переживання національних міфів та архетипів буття, між позитивізмом і естетизмом – проймає усю творчість М.Коцюбинського. Звідси – той екзистенційний *сум* письменника, який огортає невидимими обіймами всю його настроєвість, поетику образів і художніх деталей.

Загальний лібералізм епохи, ота ментальність підкресленої розм'якшеності, толерантності, співчутливості до скривджених і понижених соціально, дуже точно передані М.Коцюбинським. *Безвольність* – як засада у його світогляді. Якщо у його новелах і з'являються персонажі, що наполегливо ідуть до мети, вольовито долають перешкоди (як от Остап і Соломія в „Дорогою ціною”, безіменний герой новели „Невідомий” та ін.), то їхні змагання усе-таки зображені крізь призму трагічного *світовідчуття*, глибокого *песимізму*, в якому надія, дуже невиразна і слабка, залишається тільки на безіменного Бога. Читач неодмінно проймається відчуттям *невпевненості*, історичної *невизначеності* щодо долі цих людей, а мерехтливо-пливка поетика імпресіонізму лише посилює ці відчуття.

У темі кохання, як усе-таки центральній у М.Коцюбинського, ця засада безпристрасності, безвольності відображена вельми характерно. У більшості його творів ми відчуваємо тугу за сильним і величним коханням, яке автор не може знайти у довколишній дійсності, серед свого раціоналістично-міщанського покоління. Власне кохання як *пристрасть*, як шляхетне шаленство почуттів відсутнє в сучасності, в його Україні. Тому він зображає його або як хворобливе самонавіювання („Лялечка”), або як гротескову вульгарність („Поєдинок”), або як наївну комедію („Дебют”), або як нездійсненну мрію („Сон”). Справжнє кохання є лише у далеких і екзотичних світах, серед людей, що зберегли патріархальну мораль, не зіпсутих цивілізацією: у кримських татар („На камені”), серед давніх карпатських гуцулів у Карпатах („Тіні забутих предків”).

Творчість М.Коцюбинського у ширших вимірах не демонструє нам *руху нації* вперед, до певних історичних віх і здобутків. Усі поривання його героїв наче розчиняються у екзистенційному *спокої* життя і його *красі*. Оце кохання життям, навіть певний гедонізм у світовідчуттях, кохання вправністю стилю письма і мелодикою мови особливо чарує, заворожує у М.Коцюбинського. Він справді перетворив українську художню мову у засіб потужного естетичного впливу на читача, її музика під його пером захоплює нас багатобарвністю і тонкими нюансами відчуття моменту, зверненістю до містики буття і фантастичною граціозністю. У певному сенсі це справжній Вівальді національної культури: *через саму естетику стилю він дає можливість відчувати небесне*.

З неймовірною легкістю письменник описує драматичні і трагічні фрагменти буття (новели „Цвіт яблуні”, „Він іде!”, „Persona grata”, „Що записано в книгу життя”, „Подарунок на іменини” та ін.). Однак в усіх цих творах немає отого вітального *напруження* почувань та устремлінь, яке здатне запалити людину до чину, до ненависті щодо зла. Усі ці емоційно-трагічні сплески ніжно розчиняються в безмірі, як грудки туману серед ранкового осіннього степу. Збагнувши це, вельми точно означив творчість М.Коцюбинського як „політ метелика” Ростислав Чопик [Чопик, 1998: 118].

Весь романтичний порив М.Коцюбинського захлинувся в загальній безпристрасності епохи. Тому його художній стиль – це *незавершений неоромантизм*. Стиль, розмитий естетськими течіями імпресіонізму як певного стану душі покоління.

М.Коцюбинський належав до тієї частини інтелігентської **верстви** епохи *fin de siècle*, яка залишилася, по-суті, індиферентною щодо головних ідей та поривань доби. Приймавши міщанську епоху як зло (зло матеріалізму), ці ліберальні **естети-модерністи** відвернулися від неї у бік ілюзій та індивідуалізму. У них не вистачило **моральної сили**, щоб прийняти нову, переможно-оптимістичну концепцію ідей. Тому творчість подібних митців (а в масштабах Європи це був цілий напрям) дивує парадоксальною розмитістю ідей та проблем: ніби й підносять вони до вершин аналізу насущні питання, ніби й виявляють надзвичайний талант інтелектуалізму, ніби й охоплюють проблеми універсуму, та не вистачає у них **переконаності, пристрасті** в переживаннях буття. І причиною тут – брак **віри**. Це була універсальна криза покоління раціоналістичного **нігілізму**. До такого типу митців ми відносимо О.Вальда, В.Б.Єйтса, А.Рембо, П.Верлена, М.Метерлінка, С.Малларме, А.Стрінберга, С.Пшибишевського, С.Виспянського, Р.М.Рільке, С.Георге, А.Чехова, І.Буніна та ін., значення таланту яких незаперечно, проте енергетична сила впливу радше **мрійливо-заспокійлива**, аніж надихаюча.

В українському варіанті це були люди, які засумнівалися в доцільності національної героїки і бойовитості, десь відреклися від традиції в ім'я „передової культури”. Це був певний настрій **спокуси**: відвернутися від законів Історії, не бачити її жорстокості і потреб вольової боротьби, а натомість зануритися у плетива і тонкощі високої краси, в солодкувату ліберальну сентиментальність. Не випадково чільний український критик доби – Микола Євшан визначає творчість представників цього покоління – ранніх Б.Лепкого, П.Карманського, В.Пачовського, С.Чарнецького, С.Твердохліба, М.Яцківа – як „поезію безсилля” („Поезія безсилля” – назва його статті в „Українській хаті” за 1910 р.) [Євшан: 1998, 54]. Саме так можна пояснити критику раннього модернізму в українській літературі тими письменниками та культурниками, які не втратили **національного інстинкту** (наприклад, І.Франко), і прагнули бачити в національній культурі силу духу, а не прострацію переживань. І значною мірою, власне, М.Коцюбинський був духовним батьком цієї генерації в нашій літературі. Символічно, що найбільшим виразником мрійливого естетства і національної безвольності в наступний період став великий учень М.Коцюбинського – Павло Тичина, якому судилося оспівати моральну прострацію української нації в революційний час, коли вона, розм'якшена лібералізмом і дезорієнтована соціалізмом, безсило впала до ніг російського большевицького ката.

РЕЗЮМЕ

У статті дається огляд творчості М.Коцюбинського в контексті ідей епохи, під кутом зору домінування певних екзистенційних настроїв та проблем у письменника. Аналізується головна творча суперечність його: між позитивізмом (як вимогою часу) і естетизмом (як внутрішньою потребою). Стиль М.Коцюбинського визначається як „незавершений неоромантизм”, його моральна основа – як безвольність і песимізм, викликані загальним станом раціоналістичного нігілізму, втрати віри і пристрасті до життя.

The article paper provides some insights into Mykhailo Kotsyubynskyi's literary work, viewed in the context of the existing ideas and takes into account the author's beliefs of existentialism. The main contradiction between positivism (as the requirement of that time) and aestheticism (writer's inner vital requirement) is under analysis. M. Kotsyubynskyi's style can be defined as "unfinished neo-romanticism" – with pessimism and weak will forming its moral basis, the pessimism born by the state of irrational nihilism and the loss of passion for life.

ЛІТЕРАТУРА

1. Нахлік С. Доля – Los – Судьба. Шевченко і польські та російські романтики. – Львів, 2003. – 567 с.
2. Коцюбинський М. Твори: в 7 т. – К.: Наукова думка, 1973 – 1975. Т.1.

3. Чопик Р. Михайло Коцюбинський: політ метелика // Чопик Р. Переступний вік. Українське письменство на зламі XIX - XX ст. – Львів-Івано-Франківськ: Лілея – НВ; 1998. – 196 с.

4. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – 658 с.

Лідія Ковалець (Чернівці)

ПОЕТИЧНА ТВОРЧІСТЬ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Поетичні твори Михайла Коцюбинського ще не були предметом спеціальної наукової студії. Ті ж фрагментарні побіжні критичні оцінки, що їх подибуємо у деяких дослідженнях про письменника, мають констатуючий характер: мовляв, це ранні твори початківця, здебільшого слабкі і тому не варті серйозної уваги. На наше ж переконання, кожна грань, кожна сторінка творчої біографії таких особистостей, як Коцюбинський, має значення, тим паче, якщо вона пов'язана з розвитком великого таланту, його творчими пошуками і художніми відкриттями.

Здається, першим помітив творче обдарування свого учня викладач російської словесності Шаргородського духовного училища. *"Ні, панове, це майбутній письменник, майбутній поет, – сказав він своїм колегам у відповідь на сумнів одного з них – мовляв, списано. – Правда, він ще не має поняття про правильність складу і про красу мови, але тут діло в його слухові й природному чутті, яким він керувався в підшукуванні форми для висловлювання своїх думок"* [Грицюта, 1958: 7].

"Слух" і "природне чуття" передались Коцюбинському не лиш генетично – передовсім від матері, жінки тонкого естетичного смаку, та від батька з його схильністю до фантазувань, – вони вироблялися під впливом народної поезії та прочитаних книжок. Малим хлопчиною Коцюбинський бігав на вінницький ярмарок слухати лірників, один з яких, сліпий дід Купріян, навіть деякий час жив у їхній родині. І вже тоді була нагода відчутти красу поетичного слова, а певною мірою і власні сили, якщо дев'яти- чи десятирічний школяр береться й собі *"складати українські пісні на вірєць народних"* [Коцюбинський, 1961: 332] і навіть через три десятиліття скаже, про це як про незабутню подію. Шкода, що до нас не дійшли ці перші спроби поетичної музи письменника, але, думається, вони перегукувалися з народними не лише своїм змістом.

Читання вже тоді, у юному віці, творів Шевченка, Руданського, Глібова, Некрасова, Міцкевича, Гейне, Шекспіра, без сумніву тих ніби й випадково роздобутих кількох томів журналу "Основа", без сумніву, не просто вражало хлопця, а й супроводжувало його *"безповоротно <...> на свідомий український шлях"* [Коцюбинський, 1961: 333]. Коцюбинський міг, відчутти потребу самовираження і свою здатність художньо інтерпретувати ті ідеї, що вже роїлися в голові.

Обравши для своїх найперших літературних спроб прозову форму, створивши низку оповідань, що набули розголосу, молодий автор, гадається, лелівав у душі мрію про оволодіння й поетичним мистецтвом. Наслідувати народні тексти, як було колись, здавалося тепер зовсім неприйнятним, ділитися своїми думками й тривогами у віршованій формі не випадало, може, й через сумніви, отож ранній Коцюбинський закономірно фіксує спалахи емоцій, почуттів у поетичних присвятах, писаних принагідно. Об'єктами таких звернень, були, звичайно, представниці прекрасної половини: поезія гармоніювала з жіночою суттю, була галантним естетичним дарунком молодого письменника дорогим його серцю особам. Творилися ці зразки своєрідної альбомної лірики у другій половині 1880-х років, тобто тоді, коли в житті Коцюбинського вже були, крім Вінниці, Бар і Шаргород, Кам'янець і кілька подільських сіл, отже були знайомства і, безперечно, особисті захоплення.

Важко однозначно сказати, чи адресатом поета у вірші "Марусі М." ("Як раннім морозом побиті квіти...") стала Марія Міхневич, але до такої думки схиляє присвята їй "Новорічного побажання" ("Ця рожева самотійність..."), текстуально спорідненого з

попереднім твором. Попівна із села Дзигівки (тепер Ямпільського району Вінницької області), як відомо, не стала наслідувати приклад жінок свого середовища, а взялась торувати самостійний шлях у житті. Утім, присвята з початковим рядком "Як раннім морозом побиті квіти..." є не стільки зверненням до конкретної людини (воно в останній із шести строф і позбавлене особистісного характеру). Основу тексту складає роздум ліричного героя про трагічну долю багатьох юних поривань у тодішньому суспільстві. Крізь абстрактні, в дусі часу, зітхання над "серцем розбитим" і змарнованістю надій, крізь цілу низку болючих запитань, теж абстрактних, адресованих невідомо кому, пробивається в цій поезії зелений паросток думки про потребу дії:

"Чого дні минають без діла, так тихо?" [Коцюбинський, 1961: 298].

Ліричний герой налаштований на активну життєву позицію, сповнений віри у молоде покоління: *"зуміли б ми серцем і світ весь нагріти"*. Контури ж світу окреслені автором досить приблизно, головне, що вражає він своєю жорстокістю і бездушністю (*"Кругом нас неправда, горе і бідота, // Аж серце стискає від гіркої муки..."*). У такій гнітючій атмосфері доля високих мрій трагічна, і душі нічого не залишається, як тужити. Перед нами – "автономний" щодо народної пісенності, декоративності, уваги до принад життя портрет інтелегентських настроїв, котрі вражають мінорністю, неприхованим душевним щемом і соціальною детермінованістю (*"Розв'язаний розум – так зв'язані руки"*). Ноти соціальної критики звучать у Коцюбинського неголосно, але вони все одно відчутні на фоні елегійного смутку і думок ліричного героя про приреченість людини в чужому для неї світі. В інтонаціях цієї ранньої присвяти Коцюбинського, її зовнішній формі, навіть зіставленні становища молодих людей із долею квітів, побитих раннім морозом, угадується орієнтація автора на О. Кольцова, Б. Грінченка, І. Манжури, інших "традиційних" поетів. Вірш цей, безумовно, написаний і під враженням власної громадської діяльності, певного розчарування в тому, що вона здатна щось істотно змінити у світовому порядку речей. З огляду на існування об'єкта присвяти (Марусі М.) твір варто сприймати і як своєрідне застереження довірливої дівочої душі щодо труднощів, котрі супроводжуватимуть її у житті.

В одному контексті з аналізованим віршем варто розглядати і "Новорічне побажання", створене наприкінці 1886 року під час гостювання автора у батьків М. Міхневич у с. Дзигівці. Чотиривірш умістив, на наш погляд, стільки поезії, ліричної схвильованості, скільки попередній твір – публіцистики. Опорним словом тексту виявився начебто й не зовсім "поетичний" за значенням іменник "самостійність", що вказав на уміння людини діяти без сторонньої допомоги.

Йдеться про дівчину, яка має ще досить романтичні, "рожеві" погляди на світ і яка не зовсім уявляє інше, аніж знайоме їй життя (майбутнє ж *"тільки мріє"*). Ліричний герой ширший у своєму побажанні молодій особі ствердитися. Це дарувало їй не просто інший статус, а й сердечну вітху. Епітет, кілька метафор, надто остання, котра пов'язана з можливим майбутнім (самостійність *"серце обігріє"*), засвідчили художність мислення поета, а передані думки – здатність у мініатюрі відобразити духовні потуги людини.

У поетичній спадщині Коцюбинського є ще дві присвяти, кожна з яких пов'язана з різними особами, різними ситуаціями і виконана у своєму власному ключі. Вірш "Як променем щастя, спашнувши, засяють..." був написаний наприкінці 1880-х років і адресований "шановній пані Н.Г." – Н. Габрієлович, приятельці українського етнографа Ц. Неймана, в якого Коцюбинський був репетитором дітей. Водночас текст поезії, глибоко особистісні мотиви засвідчили, що "шановна пані" була, може, і його, поета, панею серця. Соціальні катаклізми, суворі "прощення", "передчуття", висловлені головню у присвяті "Як раннім морозом побиті квіти...", залишилися тепер поодаль, у кожній із трьох строф цього вірша відображено три хвилюючі картки світлої душевної муки ліричного героя. Його внутрішній стан відбивається навіть у відповідному "схвильованому" малюнкові строфи, що знає різну кількість слів у рядках, їх графічну "витіюватість", а головне, таку змістовну наповненість ліричного монологу. Як буде радісно на душі, *"як променем*

щастя, спанувши, засяють// Ті очі, мов зорі", "тоді пам'ятайте про мене згадати" [Коцюбинський, 1961: 299], – каже ліричний герой дорогій людині. Він просить її "не забути про нього згадати", коли трапиться у неї лихо, "серце у грудях від горя заб'ється, // Як пташка у клітці". І він делікатно просить у жінки дозволу згадати про неї, коли йому самому "віри забракне у власній сили". Три бажання героя висвітили не стільки об'єкт його уваги, скільки його власну суть, благородну і щирю. Для висловлення думок автор ще активніше, ніж було перед тим, послуговується такими облюбованими тропами, як епітет, порівняння, метафора, більшість із яких має народнописане походження і засвідчує духовну спорідненість ліричного героя як інтелігента з широким народним середовищем.

Остання відома нам присвята адресована Марії Недоборовській, батько якої, Зосим Недоборовський, свого часу знався із Шевченком, іншими діячами культури, пізніше у Вінниці приятелював із родиною Коцюбинських. Поет спробував намалювати словесний портрет молодої дівчини, ще не окриленої радістю кохання. Зовсім невеселі і тому невдалі спроби жартувати ("за боки музу взяти" і в такий спосіб дещо "втнути"), використання просторіччя з відтінком згрубілості, не зовсім відшліфована віршова форма твору зробили з даної присвяти чи не найскромнішу квітку у вінку поетичних творів видатного прозаїка.

Усі інші відомі нам поезії Коцюбинського так або інакше пов'язані з дітьми та літературою для них, писалися цим автором як батьком і щиро перейнятим інтересами дітей митцем. Зрештою, початок виходу у Львові в 1890 році дитячого журналу "Дзвінок" активізував розвиток усього національного дитячого письменства, спонукав і майбутнього автора "Хариті", "Ялинки", "Маленького грішника" до створення, крім цих перлин прози, крім циклу "П'ять казок", і кількох поетичних творів для найменших читачів.

Кожен з них – "Наша хатка", "Вечір", "Завидющий брат" – відзначається оригінальністю подачі матеріалу, глибокою змістовністю, вмінням автора начебто у звичайних, буденних сценах життя самому спостерегти і донести до дитячої свідомості важливі і показові істини. У вірші "Наша хатка" немає конкретно змальованого жодного дитячого личка, є гурт розумних, талановитих, роботящих, лагідних душею дітей, які поки що через гру виявляють свою достойність, свій уже багатий досвід і великодушевні якості. Добрість малих будівничих виявляється на кожному кроці: у їх бажанні зробити в хатці "яснее віконце, // Щоб сяло над нами, мов золото, сонце" [Коцюбинський, 1961: 301], нашити покрівлю не просто із житніх снопів, а з сніпочків, зробити бузькові гніздечко, "щоб чудно курлюкав, годуючи діти". Низенькі пороги в хаті ("Щоб нас не минали дідусі убогі"), зелений садочок, житній лан за ним ("Щоб хліба вродило голодним доволі") теж стали показниками глибоколюдяності малих героїв, дали привід для оптимістичних прогнозів стосовно майбутнього суспільства, котре має таких дітей.

Як нам здається, до певної міри прообразом "нашої хатки" стала рідна оселя Коцюбинського, бо, як зазначала у спогадах донька письменника Ірина, "незважаючи на постійні нестатки, бабусина господи була гостинною й привітною, завжди знаходилась для бідного миска гарячого борщу та кусень хліба" [Коцюбинська, 1965: 10]. "Наша хатка" може бути й образом-символом, не дарма у своїх "Варіаціях на поезію Коцюбинського "Наша хатка", створених буремного 1943 року, Максим Рильський прославив автора, його слово "зворушливо просте", в прообразі хатки побачив батьківщину, яку треба що б то не стало захистити.

Думається, вірш цей не обійшли увагою і читачі журналу "Дзвінок", де він уперше побачив світ у 1890 році. Власне, це взагалі був перший друкований твір письменника, його свосерідні і повні симпатії до народу вхідчини у світ літератури. Продовжив їх вірш "Вечір", який дослідниця вважає наслідуванням Шевченкового твору "Садок вишневий коло хати" [Калениченко, 1967: 20]. Однак із цим важко погодитись, як і з цілком безпідставним висновком про невисокий художній рівень "Вечора". Цілком самостійна картина сільської дійсності постає у багатьох образах, звуках, фарбах, котрі повільно відходять, поступаючись місцем персоніфікованим образам Сну і Дрімоти, що "дітям маленьким усе проти ночі, // Мов медом солодким, заліплюють очі" [Коцюбинський, 1961: 303]. Збереглося дві редакції

цього твору: у другій здійснено поділ тексту на строфи – двовірші і чіткіше вималювано першу сцену, котра – про захід сонця. У кожному випадку спокійна, розважлива аура “Вечора” збуджує в душі читача приємні естетичні емоції, переконує в тому, що поет знав стежку до дитячої душі і вмів використовувати для цього поезію.

Потверджує це і казка “Завидючий брат”, створена в березні 1892 року в Лопатинцях (нині Шаргородського району Вінницької області) і в підзаголовку означена як “Казка з народного поля”. Ранньовесняна пора з її примхливістю, мабуть, і навела автора на думку про інтерпретацію фольклорного сюжету про суперечку весняних місяців. Власне, люте Марець (Березень), не бажаючи впустити до природних володінь “Квітня-квітчастого, меншого брата” [Коцюбинський, 1961: 305]. Точніше, він запрошує його до себе в гості, щоб згубити. Але за порадою Мая Квітень везе з собою човен та сани і так рятується від підступності завидючого брата. Сюжетність, чітко окреслені характери, широкі і пластичні картини життя природи, вдало висловлений виховний зміст забезпечили творові інтерес читачів, зробили його помітним явищем в історії української літературної казки.

Тим не менше цей автор, як відомо, відзначався суворими самооцінками і до своїх “дитячих” творів ставився вельми критично. У листі до Б. Грінченка у відповідь на пропозицію свого адресата видати вірші для дітей окремою книжечкою у масовій серії, Коцюбинський 4 березня 1895 року зауважив: *“Переглянувши тільки ті вірші, я запевнився, що то така мізерія, котрою не варт вдруге компрометуватися”* [Коцюбинський, 1961: 68]. Але оскільки Грінченко наполягав на своєму, письменник погодився, поставивши і свою умову: *“Коли вже хочете, помістіть їх де-небудь межи іншими в збірничку. Окремою книжкою їх, справді, не варт друкувати”* [Коцюбинський, 1961: 70].

Відтак, не звертаючись більше до оригінальної поетичної творчості, щоправда, роблячи переклади з Гейне та Міцкевича, Коцюбинський залишився тонким поціновувачем поезії, що засвідчили хоч би його глибокі оцінки лірики Л. Глібова, І. Франка, М. Філянського, П. Тичини, культ художнього слова у власній родині. Уроки молодості, ранньої творчості стали для Коцюбинського уроками справжньої майстерності, бо чим більше творив прозу, тим більше переконувався у справедливості слів свого вчителя Панаса Мирного, що і *“невіршована мова має свій метр, і його дуже треба держатися, щоб легко було читати”* [Листи до Михайла Коцюбинського, 2002: 346].

Автор “Нашої хатки” і в прозі залишився поетом, часто відмовляючись від подійного сюжету, увагу зосереджуючи виключно на внутрішньому світі героїв, перейшовши на свої, наближені до поетичних, форми художньої умовності. Як писав М. Могилянський, *“з перших кроків письменницької праці Коцюбинського виявляє себе цілком виразно міст, по якому він перейде колись згодом до самостійної, нічим необмеженої художності”*. І далі: *“Куди б не зверталась художня увага Коцюбинського, він завжди дививсь на своє завдання очима поета”* [Могилянський, 1915: 15]. Він був *“справді видатною поетичною силою”* [Стешенко, 1918: 83], – читаємо в І. Стешенка.

Поетична творчість М. Коцюбинського стала, таким чином, важливим історико-літературним фактом, який увиразнює не тільки картину художнього світу цього автора, а й доповнює загальну історію української літератури його доби.

РЕЗЮМЕ

У статті Лідії Ковалець “Поетична творчість Михайла Коцюбинського” вперше аналізуються ті сторінки художньої біографії видатного письменника, які пов’язані з його віршуванням. При цьому об’єктом уваги стає низка присвят автора, а також його твори, призначені передовсім для дитячого читання. Поетичне мистецтво приваблювало М. Коцюбинського завжди, у своїй прозовій спадщині він також залишився поетом.

In the article “Mykhailo Kotsiubynskyi's Poetical Works”, Lydia Kovalets analyses those pages of the famous writer's biography that are connected with his poetry. The object of her

article is a number of dedications by the author as well as works for children. Poetic craft has always appealed to M. Kotsiubynskyi and even in his prose he remained a poet.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гриджота М. Михайло Коцюбинський. Літературний портрет. К.: Держвидавництво худ. літерат., 1958. – 118 с.
2. Калениченко Н. Великий сонцепоклонник. Життя і творчість Михайла Коцюбинського. – К.: Дніпро, 1967. – 250 с.
3. Коцюбинська І. Спогади і розповіді про М.М. Коцюбинського. – К.: Дніпро, 1965. – 202 с.
4. Коцюбинський М. Автобіографічний лист для видавництва “Вік” // Твори: В 6 т. – К.: Вид-во АН УРСР, 1961. – Т.5. – С. 332-335.
5. Коцюбинський М. Твори: В 6 т. – Т. 1. – К.: Вид-во АН УРСР, 1961. – 407 с.
6. Листи до Михайла Коцюбинського: У 4 т. – Ніжин, 2002. – Т.3. – 480 с.
7. Могилянський М. Художник слова. Пам’яті М.М. Коцюбинського. – Петроград, 1915. – 24 с.
8. Рильський М. Варіації на поезію Коцюбинського “Наша хатка” // Збір. творів: У 20 т. – К.: Наукова думка, 1983. – Т.3. – С. 143.
9. Стешенко І. Поет вищої краси – М.М. Коцюбинський// ЛНВ. – 1918. – Ч. 70. – С. 83-103.

Галина Хоменко (Харків)

МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ: “КНИГА ЖИТТЯ” ЯК ФЕНОМЕН МОДЕРНІСТСЬКОЇ ТАНАТОЛОГІЇ

Світова та вітчизняна гуманістика останнього десятиліття наповнена множиною моделей танатологічної призматики як найбільш універсальних, так і найбільш конкретних феноменів. Ледь не кожен філософ, культуролог чи літературознавець – і той, хто дістав загальне визнання, і той, хто вдається до перших наукових спроб, – вважає за справді високий жест аналіз смерті як філософеми, міфологеми, коду, теми, мотиву... За цих обставин справді актуальним є не ігнорування тотальної експансії танатології, а віднайдення тих танатологічних конструктів, що з певних причин залишалися майже не прочитаними. Одним із них є модерністська дуада “смерть і “Книга життя”.

Відомо, що в танатологічних ландшафтах модернізму “Книга життя” наділена такою ж доцентровою силою, як і “Книга мертвих” у її єгипетській та тибетській версіях. Подібна ситуація закономірна: модернізм як завершальний етап епохи модерності посутньо структурується філософією життя – просто-таки феноменом рубежу XIX і XX століть, де “поняття життя висунулося на центральне місце, ставши вихідною точкою і водночас місцем зустрічі, злиття дійсності і всіх її оцінок – метафоричних, психологічних, моральних і художніх” [Зиммель, 1996: 498]. Модерністський концепт “Книга життя” покликаний був відбити експансію життя насамперед у сферу культури, деструкцію її, чітко структурованої, оформленої, стихією, якій чужа структура і форма, а відтак продемонструвати незадоволення культурою, повсякчасну неповноту культури на фоні життя за умов апології тієї ж культури, неспроможності до категоричного відмежування від неї. “Книга життя” як знак амбівалентності модернізму перебуває у вражаюче еклектичному вербальному потоці, де віталістичні і культурні еквіваленти потрапляють у місця, що є для них “неприродні”. Конструкт на зразок

Жизнь – книга, и пока ты на земле

Читай ее без отдыха весь день [Киплинг, 1999: 17]

є винятковим свідченням парадоксальної стратегії одночасної сакралізації життя і культури в добу пандемії філософії життя.

Правда, ідея “Книги життя” існує в світовій гуманістиці задовго до абсолютизації життя філософією рубежу XIX і XX століть. Семіосфера модернізму, як те показав Х.Л.Борхес, є синхронним існуванням множини різнопланових уявлень про Книгу і Життя

як священні феномени, що розмістилися на діяхронних зрізах історії. Насамперед реактивації підлягає множина суджень, експлікованих у XVII столітті про створення Богом двох Священих книг: сувою Писання, що відкриває нам Його волю, і сувою Творіння, що відкриває нам Його могутність, а ця остання і є ключем до першої. Модерніст Х.Л.Борхес цитує "Religio Medici" ("Віросповідання лікаря") (1642) сера Томаса Брауна: "Є дві книги, за якими я вивчаю богослів'я: Священне Писання і той універсальний і всім доступний манускрипт, який завжди у всіх перед очима. Хто не побачив Його в першому, ті виявлять Його у другому" [Борхес, 2003: 520]. Для письменника-модерніста однаково важливими є і спроби Френсиса Бекона в трактаті "Advancement of Learning" ("Поширення наук") чи Галілео Галілея у студії "Il libro della Natura" ("Книга природи") прочитати універсальний текст Всесвіту, а відтак і Мудрість Творця, звівши універсум до певних основних форм на зразок температури, густини, ваги, кольору чи трикутників, кіл та інших геометричних фігур, і судження Леона Блуа в тексті "L'ame de Napoleon" ("Душа Наполеона") (1912): "Немає на землі жодної людської істоти, здатної сказати, хто вона. Ніхто не знає, нащо він з'явився на цей світ, чому відповідають його вчинки, його почуття, його думки і яке його справжнє ім'я, його неминуще ім'я у списку Світла... Історія – це великий літургійний текст, де йоти і крапки мають не менше значення, аніж рядки або цілі глави, але важливість тих та інших для нас не визначена і глибоко прихована" [Борхес, 2003: 520].

У це поле переплетіння епістемологічного азарту і благоговіння перед Книгою життя висувають модерністи найбільш органічний для епохи загибелі цивілізації об'єкт зацікавлень – смерть: у її сакральному світлі смерть поставала великою таємницею, а не банальною загадкою, не кажучи вже про те, що в такий спосіб вона, як і саме життя, втрачала свій сенс безглуздістю.

Якщо дотримуватись модерністського принципу довіри слову і його сенсу, то, закономірно, функцію енонсування важливості проблеми в тексті виконує назва. В українській літературі рубежу століть подібне спостерігаємо в М.Коцюбинського, якому належить оповідання "Що записано в книгу життя" (1910): за майже столітній відрізок часу, що відокремлює нас від моменту його появи, воно не стало об'єктом глибокого студіювання.

Рецепцію Книги життя покликані здійснити у Коцюбинського люди, що займають у суспільній ієрархії найнижчу сходинку на зразок типісаті у Древньому Римі. В епоху становлення українського модернізму вони, як те акцентують вчені [Павличко, 2002: 53-62], виступали амбівалентним знаком. З одного боку, за ними зберігається статус соціальної і національної приреченості, у межах реалістичної традиції вони репрезентують свій народ як "народ нужденний, прибитий, понурий, супроти чужих несмілий і недотепний" [Франко, 1978: 9]. З іншого боку, ці маргінальні типи виступали тут ідеальним втіленням віталістичних модусів орієнтації. Соціальна й інтелектуальна нікчемність героїв була корелятом їх особливого сприйняття дійсності, яке віталісти окреслювали як *das Erlebnis* (переживання): не маючи книжкової освіти, вони вибудовували свій світогляд, "вживаючись" в об'єкти пізнання, "живучи з ними заодно" [Риккерт, 1998: 211]. Таким чином їх пізнання Книги життя фундувалося самим життям, а відтак виступало гарантом істинного знання. Цей другий, воістину новітній сенс маргінальної особистості у М.Коцюбинського виявився, мабуть, найбільш виразно з-поміж усіх прозаїків рубежу XIX і XX століть. За спостереженням М.Зерова, "Коцюбинський рано увільнився од всіх смертних гріхів української прози" [Зеров, 2003: 141] саме під впливом західноєвропейської гуманістики. "Сентиментальному бідканню над селянським горем" [Зеров, 2003: 141] він протиставляє глибоке, справді ейдотичне бачення життя тими, кого воно виштовхнуло на маргінеси.

Закономірно, що цій віталістичній цінності Коцюбинський підпорядкує усі інші виїмкові риси інтерпретатора "Книги життя". Йдеться про атрибут *abgelebtes*, віджитого життя, що визначає існування персонажа. У М.Коцюбинського це "забута смертю мати"

[Коцюбинський, 1979: 100], "горсточка шкіри й кісток", що має "присохлий живіт, порожні груди" [Коцюбинський, 1979: 101]. Ситуацію *das Ausleben* (зживання) матері консеквентно підкреслює оточення: для родичів вона стала "невидимкою", що "всім заважає" [Коцюбинський, 1979: 101], а відтак повинна померти. У такий спосіб український письменник підпорядкував екзистенцію свого персонажа категоричному імперативу віталізму: "У відмерлих рештках слід бачити лиш чужорідне тіло, що затримує життя. Треба відкидати їх і, переходячи через них, турбуватися про те, щоб життя завжди залишалося живим у гармонії із живою Все-Природою (*All-Natur*)" [Риккерт, 1998: 217]. Однак ті ж віталістичні интенції персонажа є корелятом і найбільш тонкої життєвої мудрості, співвідносною не з академічним раціоналізмом, а з інтуїтивним чи навіть інстинктивним умінням співвіднести існування власного "я" із життям як універсальним феноменом. Стара жінка, котру навіть син називає "бабою" [Коцюбинський, 1979: 103], постає в письменника-модерніста втіленням інстинктивної життєвої мудрості. Вона є імпліцитним втіленням мистецького "закохання... в атавістичних голосах давнини, свого роду культ предків, роду" [Єфремов, 2002: 271]. Ця архаїчна стратегія має розлоге автологічне виявлення: у нарисі "Як ми їздили до Криниці" (1908) Коцюбинський пише про невгамовне бажання "розкласти священний вогонь і видобути з грудей дрімаючий предківський голос" [Коцюбинський, 1979: 248]. Зрозуміло, що сакралізація архаїки іманентно передбачає оперування кодами енігматичності, на чому наголошує аналітичний психоаналіз початку ХХ століття. У його світлі увесь комплекс "віджилості" матері постає у текстах М.Коцюбинського як множина знаків її причетності до справді архетипових модусів пізнання. Відтак, у межах юнгіанської призматички стара жінка є "архетипом Первісної Жінки", "Тієї, Що Знає" [Естес, 2001: 39]. Вона – "інстинктивна істота-сутність" [Естес, 2001: 45], саме глибинне несвідоме. Як стверджують авторитетні послідовники К.Г. Юнга, вона – "символ кореня, що годує усю систему інстинктів" [Естес, 2001: 38], і цим відрізняється від інших жіночих архетипів на зразок Великої Матері, Божественної Дитини, Дівчини Воїниці, Поганки та ін. Особливістю її знань є їх винятково тонка чуттєвість, понад- і позараціональність: в енігматичному світі її знаком є шкіра. "Вперше я прийшла до розуміння образу *La Que Sabe* (Тієї, що Знає – Г.Х.), у штаті Нью-Мексико, якраз під вершиною Лобо. Одна стара знахарка з ранчо сказала мені, що *La Que Sabe* знає про жінок усе і що вона створила жінок зі зморшки на підшві своєї божественної ноги; ось чому жінки – істоти, що знають: адже вони зроблені зі шкіри стопи, яка все відчуває. В думці, що шкіра стопи надзвичайно чутлива, присутня істина, бо одна цілком сучасна жінка із племені кіче якось сказала мені, що вперше одягла взуття, коли їй було дванадцять років, і досі не звикла ходити *con los ojos vendados*, з путами на ногах" [Естес, 2001: 38], – зауважує доктор філософії із США Кларисса Пінкола Естес.

Той же досвід аналітичного психоаналізу дозволяє декодувати за логікою причетності до архетипових знань акцентування кісток в енералогії старої Коцюбинської. За спостереженням К.П.Естес, Первісна жінка має ім'я *La Huesera*, Кістяна Жінка: "У символіці архетипа вона – кістки, знак сили, яку не зруйнувати. Їх нелегко знищити. Така вже в них будова – їх важко спалити, майже неможливо стерти на порошок. У міфі і казці вони символізують незнищенну душу – дух [...].

Кістки досить важкі, щоб ними можна було завдати удару, досить гострі, щоб пронизати плоть, а старі кістки, коли до них доторкнешся, брязчать, як скло. Кістки живих наділені власним життям і творчою силою, вони постійно оновлюються. У живої кістки на диво м'яка "шкіра". Вона здатна відновлювати себе. Навіть перетворившись у суху кістку, вона дає пристанище маленьким живим істотам" [Естес, 2001: 44].

Відомо, що материнська "кісткова" імортальність відчутно структурувала поховальну архаїчну традицію. Так, М.Еліаде, добрий знавець доісторичного сакрального світу, подає такий факт: "У тораджа було два поховання, відокремлених одне від одного значним проміжком часу. Спочатку тіла поміщались у тимчасові хатинки за межами поселення; потім кістки очищувалися і остаточно ховалися у печерах" [Еліаде, 1998: 337].

Модус "кісткового" безсмертя посутньо структурує нетрадиційні дискурси початку ХХ століття та мистецький побут його апологетів. Скажімо, С. Далі вважав, що в людині "скелет – річ найбільш важлива, адже тільки він зберігається після нашої смерті" [Лир, 2004: 189]. "Ось звідки його любов до всяких ракоподібних, які на відміну від людиноподібних носять свої скелети зовні, над плоттю. Дівчатам, щоб бути в його очах "доброякісними", неодмінно належало мати стегнові кістки, що виступають назовні" [Лир, 2004: 189]. – пише А.Лір. Правда, це пояснюється ще і простим бажанням Далі шокувати людей, що "цілком укладалося в сюрреалістичні традиції" [Лир, 2004: 188-189].

За архаїчними уявленнями, імортальність, про яку сигналізує кістка, стосується незнищенності дикого аспекту Самості, інстинктивної природи людини, її неспроможності в усій повноті прийняти ригористичні вимоги цивілізації і культури. З цієї причини Кістяна Жінка обов'язково має імена La Tapera – Збирачка та La Loba – Вовчиця. Сутність таких найменувань експлікується в міфологічному дискурсі про збирання Матір'ю-Вовчицею кісточок, усіх до одної, померлого Вовка і перетворення білої скульптури звіра в живого силою пісні. Стратегія La Huesera – La Loba як складників самості співвідноситься з визначенням того, "що довкруг нас, біля нас і в нас самих повинно жити і що повинно вмерти" [Естес, 2001: 42]. Стара Мати є "Життям і Смертю у своїй найдавнішій і найголовнішій іпостасі", її називають "Мати Життя – Смерть – Життя" [Естес, 2001: 43]: вона відтворює те дике, що померло в латентних пластах невідомого, і посиляє у небуття живе, щоб потім його знову воскресити.

Напевно, справді сферичним кодом "диких" знань, якими володіє у Коцюбинського віджила людина, є казка "про... рись-мати" [Коцюбинський, 1979: 102], що має в ній таке ж віджиле ментальне та вербальне проявлення.

У всякому разі вітчизняна класична гуманістика демонструвала обізнаність саме з таким сенсом рисі-лінх-а у світовій міфології: "звір Линкс имеет столь острый взор, что на несколько аршин землю прозирает" [Сковорода, 1983: 102] (правда, в алегоричному ландшафті Г.Сковороди "Крот и Линкс", Линкс як гіпотетичний синтез образу тварини із середньовічних "Фізіологів" і "Бестіаріїв" та образу аргонавта Лінкея, зазнав інверсивної трансмутації: тут він інтерпретується як "слепая глупость и глупое невьерие", якій судилося "не видеть царствия божия и правды его,... больть душею и мучитись из роптанія неудовольствием..." [Сковорода, 1983: 103].

Скориставшись же лексикографічною та міфологічною інформацією, можна твердити, що в українського письменника рись і є конгруентом вовка. Справді, навіть в авторитетних текстах, що претендують на академічну інтерпретацію, цей вид фауни не має своєї автентичності, виступаючи якоюсь (хоч і реальною) лімінальною істотою: це – "хижа тварина поміж псом і кішкою, Лунх, що попадається в наших північних лісах" [Даль, 2003: 200]. Старі ж тексти містять не тільки дефініції на зразок "рисі – це тварини, що... наділені надзвичайною відвагою" [Тигрица, 2002: 287], як те знаходимо в латинському рукописі Х століття "De Monstris et Belluis" ("Про монстрів та чудовиськ"), але і вдаються до ототожнення рисі і вовка. Скажімо, за "Етимологіями" Ісидора Севільського, "тварина, що називається рись, відноситься до родини вовків: тварина розфарбована плямами, як барс, але нагадує вовка, тому грецьке λυκος (вовк) означає lincis (рись)" [Тигрица, 2002: 287]. У 1688 році Беклер, інтерпретуючи зображення рисі в геральдичному мистецтві, скажімо, на іменних гербах маркграфів Брандєбурга як знак "хитрості і розуму, що викликає враження виняткової гостроти", називає її "тигровим вовком" [Бидерманн, 1995: 230]. І хоча та ж стара гуманістика акцентувала виняткові материнські інстинкти в рисі ("як каже Пліній, рисі не приносять приплоду більше одного разу" [Тигрица, 2002: 287]), однак, що закономірно випливало з імперативів філософії життя, міфологічна "рись-мати" могла стати у Коцюбинського результатом рецепції нових текстів, фундированих образом Звіра-Матері, крізь цю "стару" призму. Йдеться насамперед про "Книги джунглів" Р.Кіплінга: хоча потужним джерелом архаїчного світосприйняття Коцюбинського були японські та північноєвропейські тексти, яким на кінець ХІХ століття був іманентний дух дикої

старовини ("... в мене є любими... Гамсун, Шніцлер, Лі, Ахо, Гарборг, Від, Стріндберг, Метерлінк" [Коцюбинський, 1979: 298],— знаходимо в його листах до В.Гнатюка), однак Кіплінг як нобеліат 1907 року не міг не стати для нього хоча б на певний час об'єктом пізнання.

Досвід Матері Вовчиці тут структурує Закон Джунглів як Закон Життя, який передбачає знищення всього, що втратило здатність інтенсивного існування. Його відбиває одна з лексій тексту: "Коли Ватажок Зграї не вб'є своєї здобичі, то його зуть Мертвим Вовком аж до самої смерті, якої, до речі, йому чекати недовго" [Кіплінг, 2001: 208].

Світ відомого англійця був ідеальним втіленням шукань періоду модернізму з цілого ряду причин, найголовніші з-поміж яких дві. Перша співвідноситься з неприхованою юнгіанською логікою Кіплінга: в окремих його текстах на зразок "Єдиного Сина" "джунглі", а відтак і їх Закон, виступають імпліцитним складником несвідомого, що проявляє себе під час сну. Друга ще більш промовиста. Його казки про звірів є не простим екзотично-алегоричним ландшафтом, а місцем експлікації самого духу віталізму, його телеології перетину біологізму та історизму.

Архаїчна діалектика життя має у Коцюбинського типову для першого спалаху модернізму антиномічну природу. Зорієнтований на новітні вчення Ф.Ніцше, А.Бергсона, В.Г.Рольфа та інших представників філософії "життєвого життя", що й фундувала справжній модерністський злам у сфері традиційної гуманістики, він експлікує ідею "первісної боротьби життя, боротьби за примноження життя" [Риккерт, 1998: 262], згідно з якою істинне життя виявляє себе в самознищенні, самовитраті, які і є джерелом його ще більшої розмаїтості та могутності. А відтак тексти українського письменника ("На камені" (1912), "На острові" (1912), "Хвала життю" (1912) та ін.) стають ландшафтом віталістичного принципу "волі до влади", волі до самопожертви, ідеї *amor fati*, "гордим і безнадійним привітом" життя "засуджених *передчасно* на смерть" [Коцюбинський, 1979: 248]. Він часом піднімається до найновіших аксіологічних шаблів модернізму, структурованих ніцшеанським діонісійством: його протагоніст, що знаходить сили проспівати "над... кладовищем хвалу життю..." [Коцюбинський, 1979: 232] є імпліцитною версією апологета "бога, що утверджує життя, бога для якого життя слід утверджувати, а не виправдовувати або спокутувати" [Делёз, 2003: 55], бога, що утверджує життя у його трагедіях зростання. Однак метафізичні шукання Коцюбинського мають і натуралістичне підґрунтя, що зрештою відповідало духові його часу, який ще характеризується як "натуралістичний біологізм" [Риккерт, 1998: 259], до того ж ту його ланку, що дістала назву "старий біологізм" [Риккерт, 1998: 269]: фундуваний позитивізмом Ч.Дарвіна та Г.Спенсера, він експлікував ідею боротьби "за життя" за "принципом життєвої економії" [Риккерт, 1998: 269]. Йому близьке уявлення про життя як механізм, що працює на основі певної кількості енергії, що вимагає ощадливого використання, у якому будь-яке народження нового передбачає смерть старого. Його ідеальна емблема – зерно, що "гниє у землі, випускаючи парость" [Коцюбинський, 1979: 104]. Подібна "економічна танатологія" співвідноситься насамперед зі споглядальною практикою людини та її сенсуальним досвідом ("Старе листя спадає, молоде наростає. Зима гине, як надходить весна..." [Коцюбинський, 1979: 104]).

Однак те ж натуралістичне світорозуміння дозволяє їй включити увесь світ в одну нерозривну єдність, висунути власне існування за елемент континууму не тільки живої природи, але й запропонувати архаїчну універсальну формулу існування: "... так все ведеться, відколи світ" [Коцюбинський, 1979: 104]. Людина в українського письменника постає носієм історії, досить крихкі ланцюги якої пов'язує пам'ять. Її економічна стратегія співвідноситься із "бажанням залишатися в межах звичного і освяченого переказами" [Ніцше, 1990: 174].

Антропологія початку ХХ століття володіла множиною протоісторичних даних на тему імперативу смерті для тих, хто втратив належний обсяг життєвої енергії. Скажімо, Дж.Дж. Фрезер подає як типовий для архаїчного світу закон, який "забороняв помирати

природною смертю" [Фрезер, 1998: 283]. Він стосувався насамперед обраних особистостей – людинобогів і був фундируваний логічним світовідчуттям диких народів, яких на початок ХХ століття збереглося немало. Про одне з подібних племен – шиллуків з берегів Білого Нілу – Дж.Дж.Фрезер писав так: "Шиллуки впевнені, що життя і душа царя симпатичними вузами пов'язані з благоустроєм всієї країни, що на випадок його хвороби або старості захворіє і перестане розмножуватися худоба, урожай згниє на полях, а епідемія забере людські життя. Попередити ці стихійні лиха можна, на думку шиллуків, тільки віддавши царка смерті, доки той ще міцний і бадьорий, щоб божественний дух, який він успадкував від предків, міг у свою чергу перейти до наступника молодим і здоровим" [Фрезер, 1998: 285]. Традиція порятунку життя смертю віджилої обраної особи визначала і стару Європу. Сучасна наука має такі дані: "Мешканці давньої Пруссії вважали своїм верховним владарем людину, що керувала ними від імені бога і носила титул "Вуста бога". Коли цей володар хворів і ставав немічним, для нього насипали пагорб із гілок чагарника і солом, і володар, якщо він шанував своє добре ім'я, піднімався на нього і проголошував довгу проповідь, у якій закликав народ шанувати богів, обіцяв заступитися перед ними за співплемінників. Затим він підпалював вогнище головою від вічного вогню, що горів перед священним дубом, і зникав у язиках полум'я" [Фрезер, 1998: 291].

Звичай сакралізації і вбивства володаря існував і в ближчих до слов'ян племенах. Скажімо, в хазарів кагана вбивали з початком будь-яких масштабних бід, що траплялися в країні; у скандинавів правителя віддавали смерті після дев'ятилітнього терміну його володарювання, керуючись тією ж потребою нової життєвої сили [Див: Фрезер, 1998: 293].

Сакральний архаїчний закон економії життя стосується у тексті Коцюбинського тієї моделі передчасного умертвіння, яка структурувала долю старих людей. Відправлення "на той світ" матері тут планується згідно з прадавньою традицією, яка функціонує в латентних зрізах пам'яті на рівні її віджилого рудиментного елемента: "...виринуло в пам'яті напівзабуте, ... як колись, у давнину ще, діти вбивали батьків" [Коцюбинський, 1979: 104].

На час написання тексту Коцюбинським вбивство людей похилого віку складало у світовій та вітчизняній гуманістиці найбільш дискусійну проблему. Започаткована статтю "Убийство дѣтей и стариковъ" в енциклопедичному словнику Брокгауза та Ефрона, вона, попри всю свою поліаспектність, акцентувала питання універсальності та ймовірної актуальності цього феномена поміж слов'янських народів і насамперед серед українців. Якщо масштабна топологія умертвіння старих – острови Фіджі, Австралія, Африка, Саматрі, коряки, камчадалі, чукчі, лопарі, індуси, давні германці, балтійські слов'яни та ін. – все ж дозволяла говорити про відносність цього закону в архаїчному світі, то стосовно українців там зафіксоване таке судження: "Найдивніше, що до недавнього часу цей звичай практикувався в Малоросії" [Ш-г, 1902: 403]. Вердикт енциклопедистів ґрунтувався на студії П.Литвинової "Как сажали в старину людей старых на "лубок" (1885), яка фіксувала подібні факти ще в середині 80-х років ХІХ століття у селі Землянка Полтавської губернії: "...людей старых, що не подавали надії на життя, вивозили в зимову пору в глухе місце і опускали в глибокий яр, а щоб при цьому опусканні вони не розбилися або ж не затрималися на схилі, їх саджали на луб, на якому вони, як на санях, доходили до дна яру" [Литвинова, 1885: 355]; після заборони "саджати на лубок" старих залишали на печі в нетопленій хаті, де ті помирали від голоду й холоду. Про пережитки цього звичаю в Україні ХІХ століття йдеться у ряді інших статей [Славинский, 1902: 2]. Однак більшість студій рубежу ХІХ і ХХ століття подають рецепцію цього звичаю як явища далекого минулого: "У старовину, кажуть, був такий закон – старих людей убивати... [...] Кажуть: у старовину старих людей, нездатних до роботи, вбивали, заводили в ліс, і там залишали, тільки то вже давно було" [Г.И., 1901: 146]. Окрім того, сам архаїчний звичай потрапляє у площину морального поцінування: "За давньої давнини старих людей *недобрі діти* вивозили на лубку у провалля" [Гринченко, 1896: 168].

Академічні ж розвідки (Котляревський, 1874; Каллаш, 1889; Зеленин, 1936 та ін.) зазвичай подавали генезу архаїчного звичаю до календарних ритуалів на зразок поховання

Костроми, Ярила та ін, визволяючи слов'ян від "жорстокої спадщини". Стосовно ж української традиції умертвіння старих найпереконливіший адвокатський пасаж знаходимо у Ф.Вовка: "В українських народних переказах є декілька оповідань, які дали привід допустити існування в давнину також і в українців звичаю вбивати старих людей, однак повна відсутність як історичних свідчень, так і подібних звичаїв і переказів про них в інших слов'янських народів і, навпаки, – надзвичайне поширення звичаю вбивати старих людей, навіть і тепер, у деяких монгольських народів, заставляє думати, що українські перекази та звичай "вивозити старих людей на лубках" запозичені в монгольських народів чи з Кавказу" [Вовк, б.р.: 207].

Важко з'ясувати стимулюючий вплив цих інтелектуальних змагань на креативний вибір Коцюбинського. Однак, безсумнівно тут функція галицького фольклору, який визнається сучасною наукою за "основну точку опори для відновлення загальної картини звичаю (умертвіння старих – Г.Х.) у давніх слов'ян і трансформації його аж до грубого пережитку, що втратив зв'язок із світоглядною основою, деградував до негідної утилітарної звички" [Велецкая, 2003: 53]. Галицький варіант є казковою трансформацією варварського звичаю, але ця казка зберігає найважливіші архаїчні елементи ритуалу проведіння на "той світ" та вмотивовує необхідність відмови від нього. Йдеться про відомий сюжет, акціональний центр якого складає приховання дітьми старого батька, якого слід було вбити за наказом верховної влади в час загрози голодної смерті, наслідком чого став порятунок країни від неврожаю завдяки мудрим порадам старого: ця оповідь недвозначно свідчила про серйозні зміщення у варварській аксіології, де замість сили починає мати вартість життєвий досвід і розум, які й були набуток старості.

Фабульний каркас тексту М.Коцюбинського також складає простір, утворюваний кодами відправлення на "той світ" та відмови від цього задуму. Генетичний зв'язок з галицькою версією архаїчної традиції умертвіння старих тут забезпечений навіть каузальним жестом, співвідносним з акцентом виняткової функції старої людини в стратегії економії життя – її здатністю давати мудрі поради: "Не ріжте зозулястої курки... вона буде шестися..." [Коцюбинський, 1979: 108]. Однак цей інтелектуальний детермінант дістає в тексті Коцюбинського кенакулічну рецепцію, його сприймають тільки в межах безвартісності курки у харчуванні простої людини.

На рівні літерального прочитання вказана точка декодується як знак деградації архаїчної логіки. А за умови, коли її поставити у концептуальну єдність з іншими найбільш драматичними моментами варварського ритуалу, поданими в тексті, – підготовка старої матері до передчасної смерті, вивезення її з дому, де суворе дотримання імперативів "обрядження на смерть" позбавлене будь-якого нумінозного сенсу і є радше комплексом механічних дій, з'являються підстави для констатації "перетворення ритуального дійства у грубий пережиток меркантильного характеру" [Велецкая, 2003: 80]. Сучасна наука стверджує, що передчасне умертвіння предків – феномен надзвичайно складний і його генеза пройшла декілька стадій, однак "важливим є те, що ритуал відправлення на "той світ" передбачає досить високий ступінь соціально-культурного розвитку в цілому і культу предків зокрема" [Велецкая, 2003: 74]. А форми звичаю, які активізувалися духом прагматизму, насамперед умертвіння старих під час голоду чи нестачі харчів у сім'ї, "несуть у собі ті або інші ознаки деградації явища": "ритуальне умертвіння предків у своїй автентичній версії", пов'язувати... з меркантильними обставинами... навряд чи правомірно" [Велецкая, 2003: 74]. Однак віталістична призматика генези архаїчної логіки дозволяє спостерегти у вказаному факті деградації зовсім інший сенс. Йдеться про те, що філософія життя конструює альтернативну концепцію світу, однією із стрижневих позицій якої стає метафізика харчування. "Значно більше цікавить мене проблема, від якої більше залежить порятунок людства", аніж від якогось теологічного курйозу: проблема харчування" [Ніцше, 1900: 708], – писав Ф.Ніцше у книзі "Ессе Номо" (1888). Це категоричне судження філолога парадоксів, філолога-танцюриста, зовсім не є апологією плебейської булімії. Воно викликане було обґрунтувати перспективи особистісного віталізму, те "яким чином повинен

саме ти харчуватися, щоб досягнути свого максимуму сили, *virtu* в стилі Ренесансу, добродетності, вільної від моралізму" [Ницше, 1990: 708]. "У кожного тут своя міра, часто в надзвичайно вузьких і делікатних межах.... Можу абсолютно серйозно радити усім *більш духовним натурам* безумовну відмову від алкоголю. Досить *води*. *In vino veritas*: здається, я знову не згоден з усім світом у розумінні "істини" – для мене дух витає над водою. Ніяких вечер, ніякого кофе: кофе засмучує. *Чай* тільки вранці корисний. Небагато, але міцний; чай дуже шкідливий і робить хворим на весь день, якщо він на один градус слабший за потрібний" [Ницше, 1990: 710], – пропонував великий фундатор модернізму. Подібні розважання відкривали надійні перспективи для аристократичної філософії Людинобога, де важливими були дві позиції: перша співвідносилася з кореляцією особистості та її тіла, а друга – з гіпотезою про визначальні зміни у людському тілі, спричинені певним харчуванням, як гарант появи Людинобога. З цього приводу варті уваги два пасажі Ніцше:

"Людське *тіло*, у якому знову оживає і втілюється як найвіддаленіше, так і найближче *минуле* усього органічного розвитку, через яке ніби безшумно протікав величезний потік, далеко розливаючись за його межі, – це тіло є ідеєю більш вражаючою, аніж стара "душа". У всі часи нашою найбільшою власністю, нашим найдостовірнішим буттям, нашим *его* вважали тіло, а не дух (або "душу", або суб'єкт, як кажуть тепер шкільною мовою замість "душі"). Нікому ніколи не приходила в голову думка вважати свій шлунок чужим, – наприклад, божим шлунок; але дивитися на свої думки як на "інспіровані" кимось, на свої оцінки – як на "богонатхненні", на свої інстинкти – як на чийсь-то чужу діяльність – про цей нахил і цей жах людини є свідчення з усіх віків людства" [Ницше, 1990: 306-307];

"... У всьому розвитку духа, напевно, йдеться про *тіло*: це – усвідомлена історія того факту, що *утворюється тіло більш високого порядку*. Органіка піднімається на більш високі сходинки. Наша ненаситність у справі пізнання природи є засобом, з допомогою якого наше тіло прагне до самовдосконалення. Чи радше: здійснюються сотні тисяч експериментів, щоб змінити способи харчування, обставини, спосіб життя нашого тіла: усвідомлення та оцінки в ньому, всі види задоволення і незадоволення суть показники *цих змін та експериментів*. У кінцевому висновку йдеться зовсім не про людину: вона повинна бути подолана" [Ницше, 1994: 318].

У контексті філософії Людинобога їжа ставала гарантом проявлення волі до влади, засобом "примноження влади, примноження відчуття сили" [Ницше, 1990: 309].

Ніцшеанська логіка філософії їжі є тим ідеальним корелятом філософії життя-надміру, життя-становлення, життя-себепоходання, що, ставши стратегемою світового модернізму, мабуть, мало стосувалася Коцюбинського. Він залишається в межах філософії "економії життя", де голод і їжа теж дістають послідовне метафізичне наповнення. У рецепції носія архаїчної свідомості його оповідання "Що записано в книгу життя" голод є структуруючим центром Книги життя. Така логіка супроводжує в тексті "в'юнкий вогонь, що паливо жер, а все ж вмирав з голоду" [Коцюбинський, 1979: 100]. Фамелікусичні рефлексії старої жінки мають у своїй основі найдавніші уявлення про вогонь як святу стихію, творця життя, а відтак головну його характеристику: життя і горіння – слова-кореляти. Сам вогонь, стихія, що існує знищенням інших, наділяв життя почуттям метафізичного голоду. "Народ дає вогню епітет "живий" і бачить у ньому... істоту завжди голодну і всепожираючу" [Афанасьєв, 2002: Т.2, 15-16], – писав О.Афанасьєв. А відтак і життя в його універсальному масштабі існує "поїданням" живих істот. Метафізичні можливості персонажа посилені М.Коцюбинським своєрідною квазіплатонівською компаративною моделлю, складники якої можна прочитати як "вогонь-ейдос" та "вогонь-річ": конкретно-речовим проявленням вогню, попри всю його пожадливість, передбачено обов'язковий кінець як запоруки вічності ідеї вогню.

Визначення "вогненного голоду" за корелят життя закономірно супроводжують уявлення про смерть. Як це було типовим для модерністського мислення, у тексті Коцюбинського смерть безобразна, однак за її атрибутами можна відчутти логіку погаслого

вогню. Візьмімо лексію: "Часом, коли одчинялися двері, стовп білої пари, наче туман, стелився по долівці, закриваючи все, і здавалось, що така має бути і смерть, каламутна, безока, з холодком на ногах" [Коцюбинський, 1979: 100]. Уся ця нескладна танатологічна імагіологія (на зразок "туман", "безока", "каламутна", "холод"), задана архаїчним переконанням, що Смерть є антитезою вогню, світла, тепла і ясності, а відтак занурює людину у темряву небуття. "Саме слово *Морана* (мор, смерть) лінгвістично пов'язується зі словом *морок*; дієслово *гасити* донині вживається зі значенням губити, винищувати" [Афанасьєв, 2002: Т.1, 197]. – знаходимо в О.Афанасьєва. "Із запалюванням вогню з давніх пір поєднувалася думка про життя, що відроджується, а з його згасанням думка про смерть" [Афанасьєв, 2002: Т.2, 19]. – продовжує вчений.

Таким же проявленням антивогняного сенсу смерті є відсутність в неї очей: не бачити світла, з яким і асоціюється вогонь – "найчистіша і найсвітліша... стихія" [Афанасьєв, 2002: 19] – значить перебувати в темряві, з якою й асоціюється думка про смерть.

І цим М.Коцюбинський постає абсолютно оригінальним на фоні модерністських текстів, де голод енонсований самою назвою. Так, у романі "Голод" (1891) К.Гамсуна виняткова жага до їжі у нужденний час є такою ж винятковою ситуацією *Inter-esse*, у якій переплітаються стратегії протистояння смерті і протистояння Богові. Вокатив героя – "Віднині я відрікаюся від твого промислу і твоєї сутності, я прокляну саму свою думку, якщо вона знову звернеться до тебе, і роздеру свої уста, якщо вони знову промовлять ім'я твоє" [Гамсун, 1991: 114] – є фундаментом для його категоричного жесту, символічного за своєю сутністю, – прощання з містом Христианією, щоб знайти собі роботу, а відтак зберегти життя. Голод тут включений у парадоксальні ландшафти ніцшеанського антихристиянства, що, як відомо, стало важливим пунктом модерністської метафізики. У "Голоді" (1901) В.Винниченка та ж модерністська логіка задана опозицією життя у його ейдотично-універсальному прояві до традиційного соціального протистояння, що закодовано хоча б у фінальній лексії тексту: "... а метелики, не звертаючи уваги ні на крик та сладострасне хльоскання ситих, п'яних людей, ні на повзаючих, голодних, сірих людей, літали й бились об скло, вперто лізли на вогонь, і падали, і повзли, і знов летіли на вогонь" [Винниченко, 1989: 427].

Ардорично-інедіаїчна міфологія М. Коцюбинського, що фундирує його Книгу життя, відбилася насамперед на лексіях, які є імпресіоністичним відбитком поминальної традиції. Семантичний центр її утворює така: "В хаті народ. Смачно парує страва. "Випийте, свате, за душу небіжчика... Хай буде царство небесне..." Пече горілка в горлі і в животі... Гомін навколо... Теплом дихає чесна громада, і диха з полумиска варене м'ясо... "Випиймо ще... Добра була небіжка..." Стукають ложки об миску, ласо плямкають губи, блискучі од сала, сита душа наче парує, одкрита для інших, хочеться плакати або співати... "Та нема гі-ірш ніко-о-ому..." – "Випиймо, кумонько любя, за душі померлих... [...]"

"– Частуйтеся, кумо... пиймо за душі померлих..." Поринав в гомін, в тепло голосів, у смак масної страви, у свято і радість живого тіла" [Коцюбинський, 1979: 109-110]. Ритуальна їжа та бесіда, що виокремлені в тексті із досить масштабного поховального обряду, мають тут невимовно складний функціональний зміст, який не зводиться до лінійної інтерпретації пошанування покійного: тут панує закон семантичної синергії. Але весь дух цього дійства передбачає нейтралізацію сил смерті, стимуляцію креативних сил життя, справжню демонстрацію їх незнищенності, про що свідчать насамперед лейтмотивні кенакулічні коди скромної їжі та горілки: м'ясо є виразним рудиментом "головної ритуальної страви поган" [Рыбаков, 1988: 409], частини жертви, що її приносять богам з метою зміцнення власної плоти, насичення її, як те передбачає контактна магія, силою безсмертних; горілка ж у слов'янській магічній свідомості навіть поза межами латинських джерел була "водою життя" (у В.Далі це слово є демінутивом "горіти" – "займатися, знищувати вогнем... палахкотіти, пломеніти..." [Даль, 2003: 622]); окрім того, функціональний сенс будь-якого алкогольного напою співвідноситься із ідеями стимуляції плодovitості, а також "безсмертя, вічного відродження, що бере свій початок у

давнієвропейських уявленнях про напій безсмертя, які одержали найбільш яскраве вираження у ведійських гімнах Сомі" [Велецкая, 2003: 168].

Таким чином, текст Коцюбинського стає ландшафтом реставрації архаїчної тожсамості життя і сили, що, зрештою, було типовим для першого спалаху модернізму – семіосфери енергетизму. Саме дух рубежу XIX і XX століть зумовив, як те спостерегла С.Павличко, що у семіотичній опозиції між *manger* і *gouter*, відкритій Рональдом Тобіном, де в першому випадку їжа означає джерело сили, влади, а в другому – гурманство, смак, "Коцюбинський схиляється до *manger*" [Павличко, 2002: 518].

Поминальний обряд – ідеальна ситуація, щоб відчутти сакральний сенс життєвої сили і їжі, що є її гарантом. Хоча найвиразніші мнемонічні операції героя, пов'язані з похованням родичів, структурує думка: "Тоді він наївся" [Коцюбинський, 1979: 109], – однак їжа ця особлива. Справді переконливою у цьому плані є ще одна кенакулічна лексія: "...Іли капусту, пахло коливо медом, і чорніли на ньому, як мухи, родзинки" [Коцюбинський, 1979: 109], – це ще одна кенакулічна лексія. Коливо, як відомо, "спеціальний (курсив мій – Г.Х.) вид каші, що має тільки ритуальне призначення" [Рыбаков, 1988: 75]. Його ж інгредієнти – "розварена пшениця чи ячмінь, облиті медом" [Іларіон, 1991: 259] – забезпечують кореляцію з амброзією, їжею безсмертних. Капуста, можливо, є корелятом чи, радше, спрощеною до доступного рівня, доместифікованою трансформацією шишки хмелю або бруньки, що розпускається, чи ростка, які були втіленням життєвої сили [Рыбаков, 1988: 332]. Таким чином, споживання капусти в сакральній ситуації є ідеальним способом наповнення себе живильною енергією із самого її джерела. Але, цілком можливо, вона сприймалася і як магічний захисний засіб від злого впливу смерті, самого померлого і потойбічного світу. На пій амбівалентній функції рослини наголошують сучасні науковці, відштовхуючись від вербальних формул на зразок російського прислів'я: "Хрен да редька, лук да капуста лихого не пропустят" [Турсакова, 2003: 49]. І, нарешті, найбільш містка асоціація родзинок і мух. Щоб наблизитись до її розуміння, скористаємося двома інтерпретаціями: "В Малоросії, повертаючись із кладовища після похорону, бабусі сідають на всю ніч стерегти душу померлого і ставлять на стіл ситу, тобто мед, розведений водою; вони впевнені, що душа обов'язково прилетить в образі мухи, стане пити приготований для неї напій" [Афанасьев, 2002: 209]; "Зображення виноградних лоз і грон як символу життя і воскресіння можна знайти на давніх християнських саркофагах, на фресках в римських катакомбах, на візантійських мозаїках і середньовічних вітражах" [Турсакова, 2003: 96]. Напевно, перетин цих двох суджень співвідносний з логікою гарантії життя, очікуваного родичами від померлого предка.

Як діахронічний феномен стратегія ситості – запоруки життя фундувала найбільш суттєві танатологічні моделі і насамперед сепулькрумічні. Скажімо, Б.Рыбаков відносить десь на період землеробського неоліту появу поховань у горщиках, у яких готували ритуальну страву з перших плодів: "горщик для варива ставав не тільки вмістилищем праху, але й ніби постійним нагадуванням предку про перші плоди, про свято благополуччя, померлий предок сприяє врожаю, благополуччю своїх нащадків; душа покійного з димом поховального вогнища піднімається в небо, від якого залежить урожай... Горщик з прахом закопується в землю і прикривається зверху домовиною або курганом. Речовинна частина предка, його прах і подаровані йому "милодари" віддавалися землі, від якої також перебував у залежності врожай слов'янина" [Рыбаков, 1988: 71]. Горщик зі священним варивом – знаком достатку – таким чином ставав місцем взаємодії земних і небесних регенераційних сил: "злиття небесного Бога і предка-помічника, закутана паром голова, що дихала вогнем і димилася, у якій варився перший збір врожаю, виявляючись, найімовірніше, синтезом образу Бога неба, творця врожаю в його грізній, активній іпостасі (представленій піччю) та образу узагальненого предка, символом якого був умазаний у цю піч простий "домашній" побутовий горщик, вмістилище їжі, є знаком задоволення і благоденства даної сім'ї" [Рыбаков, 1988: 81].

Таку ж панвіталістичну функцію виконують у Коцюбинського метамовні коди: розмова, "гомін" є модусом маркування життя, а їх відсутність – смерті. "...Між Смертю і Мовою існує кричуще протиріччя [Барт, 1989: 451]", – відзначав Р.Барт. "Якщо покійний такий занепокоєний, значить, смерть не дарує спокою. У світі взагалі немає спокою – ні для живих, ні для мертвих. Так у чім же відмінність між ними? У тому лишень, що у живих є ще час, нехай і невблаганно минуший, час, щоб *вимовити слово*, зробити порух. Яке слово, який рух? Не знаю, тільки люди помирають не від хвороби, а від того, що *не встигли сказати слово* (курсив мій – Г.Х.), зробити справу, і тому так важко мертвому прийняти смерть, змиритися із небуттям" [Сарамаго, 2003: 205-206]. Вимовлене слово доповнює парадигму життя теж як життя плоті. Голос енонсує протистояння неіснуванню, незалежно від сенсу слова, яке він супроводжує. Тілесну рецепцію життя в момент похорону чи, радше, в ритуалі "поси́жіння" [Кузеля, 1914: 151-196] біля покійного експлікує М.Коцюбинський у повісті "Тіні забутих предків" (1911) шляхом розширення символічного поля "гомону" "забавою", "веселими гридами": "Всі говорили вголос, наче забули, чого вони тут, оповідали свої пригоди і реготались. Махали руками, гупали один одному в спину і моргались на челядь" [Коцюбинський, 1979: 182-183]. За спостереженням авторитетних науковців, "питання про співвідношення ритуального оплакування покійного й ритуальної оргії... ще не зовсім зрозуміле" [Велецкая, 2003: 163]. Однак вони висувають гіпотезу, що увесь комплекс оргіастичних дійств – сміх, хмільне питво, музика, пісні, танці, ігри, сексуальна свобода – структуровані поховальним ритуалом, "спрямованим на протидію згубному впливу смерті на все живе, головне ж – на урожаї, плодючість худоби, життєздатність людей, на прилучення до вічного життя померлого, тобто на підтримку нормального життя, плин якого ніколи не припиняється, та на сприяння вічному його відтворенню" [Велецкая, 2003: 169].

Таким чином, рецепція Книги життя в Коцюбинського дозволяє схарактеризувати його модерністську поетику як поетику "життя, що виробляє смерть" [Риккерт, 1998: 211], а відтак поетику не лише гомогенності життя і смерті, але й віталістичної влади над смертю. Український письменник постає просто-таки ідеальним об'єктом для сучасної дефініції модернізму як "суміші передсмертної агонії та ейфорійної надії" [Епштейн, 1996: 209].

РЕЗЮМЕ

Студію структурує думка про "Книгу життя", що, ставши об'єктом інтерпретації М.Коцюбинського, дозволяє розкрити парадоксальну сутність українського модернізму як танатологічного ландшафту, де синтезовані принципи "старого біологізму" з його імперативом "економії життя" та віталістичної ейфорії, носієм якої є віджила людина, причетна до справді езотеричної істини життя і смерті.

The article is based on thoughts about "Book of Life", which is being an object of M. Kotsubynsky's interpretation gives an opportunity to show paradoxical nature of Ukrainian modernism as tanatological landscape, where principles of "old biologism" with its imperative of "life economy" and vitalistic euphoria are synthesized. A bearer of vitalistic euphoria is an obsolete person participated to esoteric truth of life and death.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамов И. Как перестали убивать стариков в Малороссии // Живая старина. – 1907. – Вып. IV. – С. 40-50.
2. Афанасьев А. Мифы, поверья и суеверия славян. Поэтические воззрения славян на природу. – М.: Эксмо. – СПб.: Terra Fantastica, 2002. – Т. 2. – Главы XV-XXI. – 768 с.
3. Афанасьев А. Мифы, поверья и суеверия славян. Поэтические воззрения славян на природу. – М.: Эксмо. – СПб.: Terra Fantastica, 2002. – Т. 3. – Главы XXII-XXVIII. – 768 с.
4. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По / Пер. с фр. // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 424-461.
5. Белобржицкий В. Существует ли в Малороссии обычай убийства или самоубийства стариков? //

Новости и биржевая газета. – 1902. – № 46. – С. 2.

6. Бидерманн Г. Энциклопедия символов / Пер. с нем. – М.: Республика, 1995. – 335 с.: илл.

7. Борхес Х.Л. О культе книг // Борхес Х.Л. Стихотворения. Новеллы. Эссе / Пер. с испан. – М.: Н.Ф. "Пушкинская библиотека", ООО "Издательство АСТ", 2003. – С. 516-520. – (Золотой фонд мировой классики).

8. Велецкая Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. – М.: София, 2003. – 240 с.: илл.

9. Винниченко В. Голод // Винниченко В. Краса і сила / Упоряд. П.Федченко. – К.: Дніпро, 1989. – С. 418-427.

10. Вовк Х. Студії з української етнографії та антропології. – Прага: [б.р.]. – 210 с.

11. Гамсун К. Голод // Гамсун К. Избранное / Сост. И. Куприянова. – Л.: Лениздат, 1991. – С. 19-154.

12. Гринченко Б. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседней с ней губерниях. – Чернигов, 1896. – Вып. 2.

13. Громов Д. Иная гуманность (к вопросу о психологии смерти в архаичных и современных культурах) // Велецкая Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. – М.: София, 2003. – С. 207-237.

14. Даль В. Рысь // Толковый словарь живого великорусского языка. Современное написание: В 4-х томах. – М.: Астрель-АССТ, 2003. – Т.4. – С. 200-201.

15. Делёз Ж. Ницше и философия / Пер. с фр. О.Хомы под ред. Б.Скуратова. – М.: Ad Marginem, 2003. – 378 с.

16. Элиаде М. Священные тексты народов мира / Пер. с англ. В.Федорина. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1998. – 624 с. – Серия "Академия".

17. Эпштейн М. Прото -, или Конец постмодернизма // Знамя. – 1996. – № 3. – С. 196-209.

18. Эстес К.П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях / Пер. с англ. – К.: София; М.: ИД "Гелиос", 2001. – 496 с.

19. Єфремов С. Михайло Коцюбинський // Єфремов С. Вибране. Статті. Наукові розвідки. Монографії / Упоряд. Е.Соловей. – К.: Наукова думка, 2002. – С.214-310.

20. Зеленин Д. Обычай "добровольной смерти" у примитивных народов. – Л., 1936. – 200 с.

21. Зеров М. Пам'яті М.Коцюбинського // Зеров М. Українське письменство / Упоряд. доктор філолог. наук М.Сулима. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. – С. 139-143.

22. Зиммель Г. Конфликт современной культуры / Пер. с нем. // Зиммель Г. Избранное: В 2-х т. – М.: Юрист, 1996. – Т.1. – С. 494-515.

23. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу. Історична релігійна монографія. – К.: А.Т. "Обереги", 1991. – 424 с.

24. Кабакова Г. Запах смерти // Ароматы и запахи в культуре / Сост. О.Вайнштейн. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – Кн.2. – С. 40-49.

25. Киплинг Р. Мохнатый шмель: Стихотворения / Пер. с англ. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. – 480 с.

26. Кіплінг Р. Мауглі / Пер. з англ. // Казки Р.Кіплінга. – Донецьк: Донецчина, 2001. – С. 178-510.

27. Котляревский А. Древности права балтийских славян. – Прага, 1874. – Ч. 1. – 125 с.

28. Коцюбинський М. Листи до Володимира Гнатюка // Коцюбинський М. Твори: У 3-х т. – К.: Дніпро, 1979. – Т.3. – С. 287-314.

29. Коцюбинський М. На острові // Коцюбинський М. Твори: У 3-х т. – К.: Дніпро, 1979. – Т.3. – С. 233-248.

30. Коцюбинський М. Тіні забутих предків // Коцюбинський М. Твори: У 3-х т. – К.: Дніпро, 1979. – Т.3. – С. 135-183.

31. Коцюбинський М. Хвала життю // Коцюбинський М. Твори: У 3-х т. – К.: Дніпро, 1979. – Т. 3. – С. 228-232.

32. Коцюбинський М. Що записано в книгу життя // Коцюбинський М. Твори: У 3-х т. – К.: Дніпро, 1979. – Т. 3. – С. 100-110.

33. Коцюбинський М. Як ми їздили до Криниці // Коцюбинський М. Твори: У 3-х т. – К.: Дніпро, 1979. – Т. 2. – С. 244-253.

34. Кузеля З. Посижені і забави при мерці в українським похороннім обряді // Записки наукового товариства ім. Т.Шевченка. – Львів, 1914. – Т. СХХІ. – С. 151-196.

35. Литвинова П. Как сажали в старину людей старых на "лубок" // Киевская старина. – 1885. – Июнь. – С. 354-356.

36. Лир А. Дали глазами Аманды. Главы из книги / Пер. с франц. О.Захаровой // Иностранная литература. – 2004. – № 5. – С. 184-241.

37. Ницше Ф. Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей / Пер. с нем. – М.: REFL-book, 1994. – 352 с.

38. Ницше Ф. Эссе Номо. Как становятся сами собою / Пер. с нем. // Ницше Ф. Сочинения: В 2-х т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 2. – С. 693-769.

39. Ницше Ф. О пользе и вrede истории для жизни / Пер. с нем. // Ницше Ф. Сочинения: В 2-х т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 158-230.

40. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі // Павличко С. Теорія літератури. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2002. – С.21-423.

41. Павличко С. Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського // Павличко С. Теорія

- літератури. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2002. – С. 505-524.
42. П.И. // Этнографическое обозрение. – 1901. – № 4. – С. 145-146.
43. Риккерт Г. Философия жизни. Изложение и критика модных течений философии нашего времени/ Пер. с нем. // Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. – М.: Республика, 1998. – С. 206-342. – (Мыслители XX века).
44. Рыбаков Б. Язычество Древней Руси. – М.: Наука, 1988. – 784 с.
45. Сарамато Ж. Год смерти Рикардо Рейса: Роман/ Пер. с португ. А.Богдановского. – М.: Махаон, 2003. – 704 с. – (Современная классика).
46. Сковорода Г. Басни Харьковскія// Сковорода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 86-112.
47. Славинский М. Мысли и факты// Приднепровский край. – 1902. – № 1435. – С.2.
48. Тиандер К. Культурное пьянство и древнейший алкогольный напиток человечества. – СПб., 1908. – 352 с.
49. Тигрица и грифон. Сакральные символы животного мира / Пер. и исслед. А.Юрченко. – СПб: Азбука-классика, Петербургское Востоковедение, 2002. – 400 с.
50. Турсакова Т. Новый справочник символов и знаков. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2003. – 800 с. – (Необычные справочники).
51. Франко І. Захар Беркут. Образ громадського життя Карпатської Русі в XIII віці // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. – К., 1978. – Т. 16. – С. 7-154.
52. Фрезер Дж.Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Пер. с англ. – М.: ООО Фирма "Издательство АСТ", 1998. – 784 с. – (Классическая философская мысль).
53. Шгъ Л. Убийство детей и стариков // Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. – Без места и года издания. – Т. 67. – С. 402-404.
54. Fischer L. Zwjczaje pogrzebowe ludu polskiego. – Lwów, 1921. – 190 с.

Валерій Мирошніченко (Запоріжжя)

РЕЦЕПЦІЯ ПОВІСТІ М.М. КОЦЮБИНСЬКОГО "ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ" В АНГЛОМОВНІЙ ТА ФРАНЦУЗЬКІЙ КРИТИЦІ Й ПЕРЕКЛАДАХ

Відтворення в перекладі окремих явищ творчості цього автора досліджували у різні часи Л. Калинович, Г. Шумейко, І. Ковальська. У комплексному вигляді матеріал представлено в науковій монографії [Мирошніченко, 2003]. Зумовлено це дослідження повністю джерел, в яких творчість українських авторів інтерпретується під іншим кутом зору, позаяк фахівці розглядають їх в іншому культурному контексті [праці Manning 1944, Laciw 1964, Luckyj 1992, Modern Slavic Literatures 1976; Ukraine. A Concise Encyclopedia 1963; Zaslavsky 1963]. Англomовні студії, окрім власне перекладів включають літературну критику, повідомлення в довідниках та енциклопедіях, кіносценарії та серійні публікації на сторінках періодичних видань типу "Anglo-Soviet Journal", "Ukrainian Weekly", "Svoboda Ukrainian Daily", "Ukrainian American", "Ukrainian Canadian".

У працях фахівців із метрополії інтерпретацію українських джерел позначено здебільшого критикою й суто прагматичним підходом, бо зумовлена вона пошуками культурних аналогій та історичних паралелей, коли ж за справу брався фахівець із діаспори, то його студії позначено завше патетикою, національним пафосом і козацькою романтикою.

Попри досить критичне ставлення до перекладознавчих досліджень [Гром'як, 2002], тому цю розробляють переважно фахівці з перекладознавства. Створення оригіналу і його перекладу рознесено у часі, адже перекладач функціонує у контексті двох мов і культур і в різних різних часових вимірів. Так, М. Коцюбинський творив у добу, коли в Європі панував модернізм, що позначилося на підходах до його творчості з боку західних фахівців, тому не дивно, що деякі твори схарактеризовано як "екзотичні", як прояв символіки і містицизму, етнографічного, психологічного реалізму, ліричного, натуралістичного імпресіонізму, морально-здорового естетизму та як синтез натуралізму з імпресіонізмом. Особливий акцент поставлено на психологізмі, а відтак і на еволюції

письменника від реалізму до імпресіонізму, а у деяких працях – до символізму. Англомовні й частково французькі студії про М. Коцюбинського дозволяють ліквідувати ті розбіжності, що існували у підходах до його творчості – у вітчизняних працях, де його концепцію розглядали лише в жорсткому й однобічному підході з позицій реалізму, та зарубіжних, де висвітлення його творчості відкриває ще один, маловідомий бік – наявність окремих паралелей у сюжетних та стильових лініях окремих його творів з іншими авторами, з В. Стефаником зокрема [Kruba, 1982].

Серед причин, що привернули увагу дослідників і перекладачів до повісті "Тіні забутих предків", зазначено повільне й підсвідоме дозрівання авторського задуму, який згодом став мало не символом усієї його творчості. Сюжет повісті побудовано на переплетенні фізичного й метафізичного елементів, що відбиває тогочасний гуцульський спосіб мислення, і символіки.

Символами, які підлягали відтворенню в перекладах, стали такі: 1) коломийка, як засіб поетичного самовираження героїв та реакції на значну подію гірського життя "номада – гуцула". Це є тканина, що одягає весь твір, поєднуючи й інтегруючи його, своєрідним засобом когезії й когерентності. 2) Магія – чорна і біла, яку використовує автор для створення інтриги й розвитку сюжету. 3) Музикальні інструменти: трембіта, що проголошує або віщує смерть, народження, іншу значну подію; сопілка/ денцівка/, флюяра та музика, що її грають на цих інструментах – зачаровані мелодії щезника/ арідника, Маріччині співанки та гуцульські полум'яні танці, а також мелодії – ритуальні, релігійні, сигнальні, символічні.

Структуру повісті побудовано на основі трикутника, сторони якого символізують такі функції, як реалістичну, реалістично-міфологічну, легендарно-міфологічну, плюс персоніфікований особистий рівень поетичного світосприйняття світу самим автором. Глибинний аналіз виявляє такі утаємнічені символи, як сатанинське походження головного героя, метафоризацію природи й містифікацію сюжету, залучення до нього давніх архетипів та міфічних фігур язичницьких богів (Пана) та літературних прототипів (Мефістофеля) [Rubchak, 1981].

Майстерність гри на сопілці, отримана від диявола, на відміну від аналогічного сюжету, відомого в західних літературах, трактується М. Коцюбинським як прокляття. Паралельний образ Пана, якого помилково наділено музикальним талантом Аполлона, виступає джерелом натхнення для містичного відгуку, яким наділено музикальну натуру головного героя, котрий реагує у такий спосіб на таїни природи, і, як літературний образ, прокладає шлях до літератури символізму [там само].

Щезник/ арідник, образ диявола у двох його іпостасях, виступає у творі особливим типом Мефістофеля, з яким головний герой укладає спілку і який виступає каталізатором його спасіння й покарання водночас, відбиваючи специфіку гуцульської концепції християнства, що має дещо причинний характер. Головною опозицією твору виступає конфлікт між поетичною уявою митця, надиханою коханням, і жорсткою владою соціуму та похмурого натурального довкілля.

Як і в акварелі „На камені”, межею, лінією „табу” виступають гори, що спричиняють загибель кожного, хто її переступає (Іван, Алі). Символом кордону з потойбічним світом виступає вода (ріка, море), де знаходять свій трагічний кінець Фатіма і Марічка. Містичну роль відіграє „готичний пейзаж”, стихія – „вітер, гострий, як наточена бартка”. Фізичний та метафізичний аспекти зливаються у творі в один, стверджуючи й передбачаючи одне одного. Автор, як і його герой, сам ніби перебуває в пошуках того міфічного джерела, від якого отримав своє власне мистецтво.

У перекладі повісті відтворено символіку гуцулів, які зберегли багато чого із своєї духовної спадщини, поєднавши християнство з язичництвом. Порівняльний аналіз свідчить про те, що культура країн, які запозичили до свого літературного й мистецького обігу цей твір М. Коцюбинського, переплавивши й „перетравивши” велику кількість літературної й мистецької інформації, виробили гнучку систему залучення тієї інформації до свого обігу. Deskriptivні можливості англійської й французької мов, хоч і різні за технічними

засобами, дозволяють відтворити у перекладі будь-яке чуже поняття і загальний зміст, а перекладачі, особливо коли вони генетично споріднені з обома мовами, здатні синтезувати в перекладі зміст першотвору у сплав обох культур.

Застосовано як традиційні засоби трансляції, так і вдале поєднання їх з численними етнокультурними аналогами й тлумаченням у текстовому рядку, підряднику й коментарях, що дає підставу говорити про етнографічний різновид перекладу художнього тексту. Діалектизми – лексичні, етнографічні, „карпатизми”, інші етноспецифічні поняття уточнюються в контексті трансляту, виходячи із загального контексту першотвору, а не лише з відомих паралельних понять. Смісл етнографічних реалій інтерпретовано засобами гіпо- й гіперонімії, але виділено курсивом, сигналізуючи про їх емоційне вживання й акцентуючи на них увагу читача та конкретизуючи зміст самого поняття, що зумовлює обов'язкову конкретизацію смислів складових оригіналу в перекладі.

Аналогічно перекладено етноніміями, топоніміями, інші назви об'єктів довкілля, орнітологічні терміни, діалектичні поняття. Специфічні назви місцевості передбачили вживання аналогій типу: *полонина* – *upland, upland pasture, an alpage, les pâturages*; *царинка* – *high fields, hay fields*; *плай* – *the green upland track, highland path*. Спостерігається навіть деяка фонетична подібність одиниць МО та МП. Деякі місцеві назви замінені гіпероніміями типу: *Менчила* – *a mountain crest, par le village*.

Диференційовано згідно стилістичного регістру такі соціальні поняття, як *любас* – *a lover, любаска* – *a paramour, тазда* – *a master*, особливі предмети гуцульського домашнього побуту: *бартка* – *a hatchet, une hatchette, une hache, a broad ax, an ax*; *ноцтоли* – *moccasins*, *ліжчик* – *warm woolen bed cover, гугля* – *a mantle, кресаня* – *hat, fancy straw hat, легінь* – *lad, дедьо* – *daddy*.

У структурно поширених висловлюваннях збережено риму: *готури гутіли* – *heathcocks hissed*; *трембіта трембітала* – *the trembita had once echoed*; *канькає каня* – *the kite's weeping*; *співанками косичила їх розлучення* – *she wove a wreath of their parting*, компенсуючи у такий спосіб фольклорну традицію.

У складніших випадках смисл понять актуалізується у розширеному контексті, застосовується тлумачення у самому тексті. Співанки й коломийки перекладено зі збереженням рими й звукопису, хоча переважно верлібром, відтворюється не лише семантика коломийок, але й образність. Для відтворення урочистої оповіді персонажу мистецьки вплетено архаїчні форми, зміст деяких реалій тлумачено у текстовому рядку, коректно і майже непомітно, так само, як це робить автор, розкриваючи смисл окремих реалій гуцульського мікросвіту. Це дозволяє заховати лінійне відхилення від структури першотвору і дати водночас вичерпне за змістом пояснення.

Окремою проблемою перекладу постає відтворення міфологічного простору цієї повісті М. Коцюбинського. Символом контакту з потойбічним світом виступає трембіта, проголошуючи перехід туди душі героя, а також і невловимі мелодії флюяри і денцівки, що дає проєкцію музики ірреального у реальний світ, створюючи ілюзорність тієї дійсності, в якій перебувають герої твору. Символічний кордон – гірські вершини, гірський потік – сигналізують нестійку рівновагу між реальним та ірреальним світами, де, перетнувши цей кордон, необізнаний у лабіринтах магічного світу герой обов'язково гине. Символом центру, де сходяться до купи горизонтальна й вертикальна площини, виступає моноцентрична модель мікрокосмосу твору, а символікою горизонталі слугує зображення характерів персонажів та відносин поміж ними, пейзажні замалювання, ритуал, сюжет, рознесений у часі-просторі й помічений символічними датами церковного календаря, що відносять читача до архетипів, створюваних подіями Священної історії [Мирошниченко, 2003: 177-227].

РЕЗЮМЕ

У статті йдеться про відтворення іншими мовами деяких складних компонентів повісті „Тіні забутих предків” М.Коцюбинського, а саме: міфологічного простору, звичаїв та обрядів, символики, етнонімів, діалектизмів.

This article deals with the reproduction by other languages of some difficult components of the story "The Shades of forgotten ancestors written by M.Kotsiubynski, such components as: mythological space, customs and rituals, symbols ethnonyms, dialectisms.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гром'як Р. Літературознавча компаративістика та перекладознавство: дотичність, перетини, колізії// Слово і час. – К.: Фенікс, 2002. – С. 49-58.
2. Мирошниченко В.В. Авторська концепція художнього твору: онтогенез і експансія (на матеріалі англomовної та французької україніки). – Запоріжжя: ЗДУ, 2003. – 283 с.
3. Kruba, Emile. Michajlo Kocjubynskij (1864-1913). La Prose Ukrainienne de son temps. Thèse présentée devant l'université de Lille III, 1982. – 752 p.
4. Luciŭ, Luke. Ukrainian Short Stories // Their Land. An Anthology of Ukrainian Short Stories. – Jersey City, New York: Svoboda Press, 1964. – P. 7-14.
5. Luckyj George, S.N. Ukrainian Literature in the Twentieth Century. A Reader's Guide. – Toronto. Buffalo, London: University of Toronto Press, 1992. – 136 p.
6. Manning C.A. Foreword / Their Land. An Anthology of Ukrainian Short Stories/ Ed. by M. Luckovich. – Jersey City, N.Y.: Svoboda Press, 1964. – P. 5-6.
7. Manning C.A. Ukrainian Literature: Studies of the Leading Authors. – Freeport, N.Y.: Books for Libraries Press, 1971. – P. 110-111.
8. Manning C.A. Ukrainian Literature. Studies of the leading authors. With a foreword by prof. Watson Kirkconnel. – Jersey City, N.Y.: Ukrainian National Association, 1944. – 128 p.
9. Modern Slavic Literatures. A Library of Literary Criticism. Vol. II / Compiled and ed. by V. D. Mihailovich et al. – New York: Frederick Ungar Publishing Co, 1976. – 700 p.
10. The New Encyclopedia Britannica: In 30 volumes. Micropaedia. – Encyclopedia Britannica, Inc. 1943-1973. Helen Hemingway Benton Publisher, 1973-1974. – Chicago, London, Toronto et al., 1977. – Vol. IV-V.
11. Rubchak, B. The Music of Satan and the Bedeviled World // M.Kotsiubynsky. Shadows of Forgotten Ancestors. – Littleton: Ukrainian Academic Press, 1981. – P. 80-118.
12. Ukraine. A Concise Encyclopedia / Ed. by V. Kubijovič. – The Ukrainian National Association. University of Toronto Press, 1963. – Vol. 1. – 1185 p.
13. Zaslavsky, D. An Eminent Ukrainian Writer // International Literature. – Moscow, 1939. – № 12. – p. 118-122.

Марія Федунь (Івано-Франківськ)

НАЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ ПОГЛЯДІВ МЕМУАРИСТІВ-СУЧАСНИКІВ НА ТВОРЧУ ПОСТАТЬ М.М. КОЦЮБИНСЬКОГО

Кожен із видатних українських письменників вписав у літопис літературного життя своєї нації аспект власного світобачення, адже вирізняючись і особливою манерою творення образів, і своєрідною школою життя. М. Коцюбинський, безперечно, належав до тих, хто виокремлювався серед свого оточення, серед тогочасного покоління письменників особливим баченням світу. Доброта, інтелігентність і порядність – ось риси характеру і самого письменника, і тих людей, з якими був близький майстер художнього слова. Ми хочемо охопити те мемуарне надбання української літератури, яке проливає світло на творчу постать цього письменника. Зауважимо, що цікаву спробу подати критичний огляд спогадової спадщини про М. Коцюбинського подав М. Потупейко. Автор післямови, приміток, упорядник другого видання книги “Спогади про Михайла Коцюбинського” (1989) підійшов до цієї роботи неупереджено. Він не чіпляє деяким мемуаристам ярлики

націоналістів, як це звикли робити у радянські часи стосовно національно налаштованих діячів. Загалом, зібране М. Потупейком суцвіття, споминів про письменника дає нам можливість створити повнокровний образ М. Коцюбинського. Ми ставимо своїм завданням охопити національний аспект мемуарів, пов'язаних з іменем видатного письменника.

У загальному масиві спогадів про митця вимальовується його портрет. Спочатку зустрічаємо портретну характеристику М. Коцюбинського як школяра (спомини В. Ковердинського, помічника смотрителя Шаргородського духовного училища), далі – вчителя (мемуари Мельникових, дітей бухгалтера цукроварні К. Мельникова з с. Лопатинці Ямпільського повіту на Вінниччині, в котрого письменник був за домашнього вчителя), працівника філоксерного загону (спогади П. Погибка), просто знайомого (розповіді про минуле, які належать сестрам Недоборовським), працівника статистичного бюро (спогади Т. Бобир) і, звичайно, письменника (спогади В. Сімовича, Б. Лепкого, О. Лисенко, М. Микиші, М. Мочульського, В. Гнатюка та ін.). Мемуаристи, в основному, акцентують увагу на зовнішніх рисах письменника: блідому обличчі, підкручених вусах, лисуватій голові, не обминають увагою аристократичних манер цієї людини (О. Саліковський), згадують темнокарі очі письменника (П. Погибка), "м'який альтовий голос" (Б. Лепкий). І хоча одні з них, як, наприклад, сестри Недоборовські, характеризували його як чоловіка, що *"більше любив слухати, ніж говорити"* [Спогади, 1989: 25], а інші, зокрема, М. Мельников, писали, що був *"людиною говіркою"* [Спогади, 1989: 33], та всі вони сходилися на особливий манері спілкування, вишуканості та доброті цієї особи, європейській культурі письменника. Про останнє свідчать хоча б слова Г. Лазаревського: *"На тлі чернігівської звичайної людності завжди здавався він мені елегантним європейцем, європейським українцем", а не "малоросійським українцем"* [Спогади, 1989: 139], М. Прахова: *"Деяка франтуватість у костюмі, модний крій темно-сірого піджака, барвіста краватка, високі крохмалені комірчики (навіть влітку) і закручені вусики – все це щось підкреслено європейське..."* [Спогади, 1989: 159], М. Мочульського: *"Зовнішнім видом і манерою тримати себе Михайло Михайлович являв собою тип європейця в повному значенні цього слова"* [Спогади, 1989: 127]. Тут, принагідно, не можемо обминути і думок Д. Лукіяновича про М. Коцюбинського: *"... у товаристві вирізняв його не тільки одяг, бо й елегантність у поставі, усіх рухах, навіть і мові"* [Спогади, 1989: 48].

Автори споминів попри портретну характеристику передають і риси характеру письменника: *"гарний, елегантний, зрівноважений, задуманий, спокійний"* [Спогади, 1989: 69], як зазначає В. Сімович, *"не був говіркий, але незвичайно милий у розмові"* [Спогади, 1989: 76], як акцентує Б. Лепкий. А М. Мочульський, здається, тонко вловив те, чим письменник зачаровував інших: *"Михайло Михайлович завойовував серця галичан не лише як письменник, але і як людина. Та інакше й не могло бути: він ніби був створений для того, щоб його любили"* [Спогади, 1989: 127]. Як бачимо, зовнішня привабливість цієї людини перепліталася з позитивними рисами його характеру.

Не обминали увагою мемуаристи філософський склад розуму письменника, який загалом притаманний українцям. Так, О. Саліковський зазначав: *"Його інтереси, наскільки я міг судити з поодиноких і випадкових зустрічей, взагалі були поза політикою. Вони тяглися до естетики і, мабуть, до філософської думки"* [Спогади, 1989: 27]. А В. Гнатюк, у свою чергу, твердив, характеризуючи М. Коцюбинського: *"На всі прояви життя задивлявся філософічно і приймав усе з філософським спокоєм..."* [Спогади, 1989: 176].

Письменник мав нахил і до педагогіки, до якої схильні більшість українців. Так, Є. Бакша згадувала про письменника як про вчителя-друга: *"Ласкавий з дітьми, він зумів зразу завойовувати нашу загальну симпатію, і нам вчитись з ним було легко і приємно"* [Спогади, 1989: 31]. Т. Бобир пригадувала, як М. Коцюбинський повчав її, ніби батько: *"Він говорив про те, що в житті необхідно завжди домагатися поставленої мети..."* [Спогади, 1989: 72]. Письменник був хорошим виховником і для своїх дітей. Так, дочка І. Коцюбинська пізніше писала: *"Тато майже ніколи не кричав на нас, дітей"* [Спогади,

1989: 93]. Цікавий був і спосіб, до якого вдався, коли вчив доньку розв'язувати задачу. Пізніше вона описала цей процес у своїх спогадах: *"Взяв мій загальний зошит. Розкрив його. Намалював на одному боці зошита місто з маленькими будиночками, з вежею, на якій був круглий годинник, що показував час виїзду подорожнього з міста. На другому боці зошита він малював друге місто, теж з вежею і годинником. Над будинками літали ворони. Між двома містами зробив курний шлях, по якому їхали в маленьких возиках два подорожніх назустріч один одному. Конячки швидко бігли та вимахували хвостами, що кумедно стирчали на малюнку. Подорожні сиділи у возиках та нахльостували батіжками. Умова задачі була написана тут же. Довжина шляху така-то. Кожний подорожній проїжджав за годину стільки-то верст. Коли ж вони зустрілися?"* [Спогади, 1989: 93].

Із мемуарів сучасників письменник постає перед нами як хороший сім'янин: *"Був центром сім'ї, її душею"* [Спогади, 1989: 53]; *"Сім'я, на думку Михайла Михайловича, це також маленьке суспільство, особливо коли члени родини збираються разом"* [Спогади, 1989: 73]. Притаманне його землякам сповідування родинної моралі не полишало і самого письменника.

Варто зазначити, що ми, українці, схильні до пісенної творчості. Не обминула ця любов і М. Коцюбинського. Він, як вчитель, давав доручення дочці К. Мельникова збирати фольклор. М. Ксьондз, селянка із села Лопатинців, пізніше також згадувала, що письменник дуже любив народні пісні, а його улюбленою була та, в якій звучали проникливі рядки:

Вітер віє, повіває,
Деревом колише,
А брат до сестриці
Дрібні листи пише...

М. Коцюбинський тонко відчував і музику, адже любив говорити: *"Музика, може, більш, ніж книга, впливає на людину, пробуджує в ній найкращі почуття, любов до життя, добра, світла"* [Спогади, 1989: 78]. В. Кузьменко теж пригадував згодом: *"М[ихайло] М[ихайлович] дуже любив пісню, особливо чумацьку..."* [Спогади, 1989: 41]. А дочка письменника розповідала: *"Батько влаштовував нам цілі літературно-вокальні дитячі вечори, на яких ми декламували, співали, грали. Він розвивав у дітей не тільки літературні здібності, але й виховував любов до української народної пісні"* [Спогади, 1989: 88].

Лірична налаштованість наших співвітчизників схиляє їх дуже часто до художнього відображення оточуючого, що само собою виливається у малярську працю. М. Коцюбинський ще малим любив малювати, не полишав цього заняття і тоді, коли вчителював (М. Мельников пригадував, що письменник показував дітям ілюстрацію до свого твору). О. Аплаксина, знаючи цей талант М. Коцюбинського, бачила й інше: *"Художник помітно переважав в ньому над людиною: він жадібно сприймав життя, що вирувало навколо нього..."* [Спогади, 1989: 112]. А Максим Горький не забував подивляти, що в цій людині надзвичайно розвинута чутливість до доброго, знову ж таки, через художнє сприйняття світу: *"... він любить добро любов'ю художника"* [Спогади, 1989: 144]. У цій любові російський письменник бачив у свого товариша, перш за все, людинолюбство. Вправність майстра художнього пензля відчувала у творах М. Коцюбинського і дочка знаного мецената Є. Чикаленка. Вона зазначала: *"По змальованих картинах, серед яких розвивались його оповідання, я зміркувала, що він повинен бути художником-малярем..."* [Спогади, 1989: 165]. Загалом, у спогадах сучасників чітко окреслюється прискіпливе ставлення письменника до своєї праці.

Як і кожного свідомого українця, М. Коцюбинського не могла обминути любов до рідної мови. Він вбачав у ній не "мужицьку" мову, а ту, якою має право говорити великий народ. У розмовах із робітниками філоксерних загонів говорив про необхідність вивчення рідної мови. Тому й сам досягнув її красу і мова його творів стала школою художньої майстерності не для одного покоління українських письменників. Г. Лазаревський пізніше згадував, що йому надзвичайно подобалася українська говірка М. Коцюбинського

"з вживанням деяких галицьких виразів" [Спогади, 1989: 140]. Коли ж письменник вивчав матеріали слідства, написані російською мовою, для того, щоб використати їх для написання другої частини твору "Fata morgana", то з гіркотою зазначав: "... коли, за виразом відомого тоді педагога Векселя, навчати дитину не рідною мовою – значить калічити душу, то судити людину не рідною, незрозумілою часом мовою є справжній злочин" [Спогади, 1989: 139].

Звичайно, письменника боліли і національні питання. П. Березняк у своїх споминах згадував, як часто М. Коцюбинський говорив про необхідність визнання українців себе нацією, а згодом переходив до розмови про доконечне знання рідної літератури і мови. Не обминав увагою письменник і потреби вивчення іноземних мов.

Особливої уваги, на наш погляд, потребують мемуари М. Чернявського "Червона лілея". У них автор не лише передає відомості про стрічі з письменником, але й прагне окреслити його емоції, сприйняття світу, психологічну налаштованість на життя. І цілком слушно мемуарист порівнює М. Коцюбинського з лілеєю, котра, справедливо, хотіла визнання, однак була іноді подібна до мімози: "... дивись на неї, але не доторкайся, не лізь всередину. Бо вона зараз замкнеться" [Спогади, 1989: 55]. У цій характеристиці вгадуються здебільшого притаманні нашим землякам риси характеру.

Загалом, у спогадах про письменника не лише прохоплюються властиві українській натурі риси, але й проступає український феномен бачення світу, людини. Цікаво, що і росіянин Максим Горький прекрасно розумів "українське серце" свого побратима. Отже, спогади чітко окреслюють постать українця, для якого доля народу стояла понад усе.

РЕЗЮМЕ

Мемуаристи-сучасники вимальовують у своїх творах портрет і наголошують на європейській культурі письменника. Із їх поглядів прохоплюється національний струмінь у баченні властивих українській натурі рис характеру (нахил до філософії, малярства, музики, педагогіки тощо), окресленні письменницького подвигу М.М. Коцюбинського.

The memoirists-contemporaries describe in their works the portrait of the writer and emphasize his European culture. The national current in seeing characteristic Ukrainian traits (aptitude for philosophy, pedagogics, painting, bent for music, etc.), depicting writer's feat of M. M. Kotsiubyn'sky, emerges from their memoirs.

ЛІТЕРАТУРА

1. Коцюбинський Х. Кілька слів про мого брата М. М. Коцюбинського// Україна. – К. – 1927. – Кн. 1-2. – С. 194-195.
2. Спогади про Михайла Коцюбинського/ Упорядкування, післямова та примітки М.М. Потупейка. – Видання друге, доповнене. – К.: Дніпро, 1989. – 279 с.

ІДЕЯ ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНИ В ТВОРЧОСТІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО

Ім'я і творчість Михайла Коцюбинського – окраса не лише української, а й усієї світової літератури. В історію України він увійшов як полум'яний борець за її волю і незалежність, як геніальний майстер слова. Надзвичайно чутливий до добра і зла, до правди і кривди, до пульсу суспільно-політичного життя, Коцюбинський відбив у своїх творах найтонші порухи людської душі, нескореного національного духу, що страждає і протестує, любить і ненавидить.

Все своє свідоме життя письменник пов'язав з визвольним рухом рідного народу. У недавні тоталітарні часи давалася однобічна характеристика його громадської і літературної діяльності, всіляко наголошувалося на її соціальних, класових аспектах. Це збіднювало і деформувало постать Михайла Коцюбинського. Адже його життєвий і творчий шлях освітлювала насамперед національна ідея, ідея визволення і духовного та державного відродження України. Письменник розумів, що розв'язання соціальних проблем можливе лише в умовах демократичної Української держави. Цю ідею плекав він у серці з юнацьких літ: і тоді, коли "ходив у народ", займався пропагандою на селі, і пізніше, будучи членом патріотичного "Братства тарасівців", і тоді, коли з Лесею Українкою та іншими діячами закладав перші підвалини українського соціал-демократичного руху. Багато зробив для пробудження громадянської самосвідомості українців і як член, а згодом керівник чернігівської "Просвіти".

Свої надії на визволення рідної країни з-під ярма московської деспотії М.Коцюбинський, як і І.Франко, Леся Українка, В.Винниченко, М.Грушевський та інші світочі нашого народу, пов'язував з перемогою революції в Росії, з поваленням самодержавства. У бурхливому 1905 році він сповіщав Івана Франка: "У нас всі сподіваються лише смертельного бою, в якому або поляжемо, або переможемо... Ми живемо, як на вулкані, або, краще, – ми самі той вулкан, джерело якого сліпий уряд хоче засипати трісками і тим спинити вибух" [Коцюбинський, т. 6, 1975: 47].

Високомистецьке розкриття подій і настроїв тих днів закладено в художній епопеї "Fata morgana", у новелах "Сміх", "Він іде!", "Невідомий", "Persona grata", "В дорозі", "Коні не винні". Письменник глибоко проникає в суспільно-політичні процеси того часу, уславлює борців за кращу долю народу, а водночас гостро засуджує самодержавний лад, систему національного, соціального і духовного гноблення поневолених народів, картає ренегатів, псевдопатріотів та носіїв міщанської моралі, усіх тих, хто був опорою царизму, імперської ідеології. Варто згадати тут один з ранніх творів Коцюбинського – казку "Хо" (1894), у якій поставлено питання: що робити, щоб допомогти багатостраждальному народові, як полегшити його долю?

В алегоричному образі сивобородого діда Хо письменник втілює "страх людський", що "владно панує на землі, змагається з приязню, з чесними пориваннями, з обов'язком, ламле життя, безсилями чинить не то поодиноких людей, ба й цілі народи..." [Коцюбинський, т. 1, 1973: 168]. У полоні того страху, "виплеканого аномальними умовами суспільними", нидіють малодушні інтелігенти Ярина Дольська і Макар Іванович Літко. Їхній нерішучості і боягузству в суспільно-політичній боротьбі автор протиставляє "нових лицарів" – національно-свідому молодь, яка сміливо дивиться у вічі дідові Хо, широко любить Україну, вірить у її світле майбутнє, рішуче виступає проти мороку російської "тюрми народів".

Своїм пристрасним словом М.Коцюбинський будив національну свідомість українців, нагадував про волелюбні і патріотичні традиції пращурів, які віками боролися за волю і державність рідного краю. В публіцистичному вступі до історичного оповідання "Дорогою ціною" (1901) він стверджує думку про невмирущість цих традицій: "Вільний дух народу ще тлів під попелом неволі. Свіжі традиції волі, такі свіжі, що часом трудно було відрізнити сьогодні од вчора, підтримували жевріючу під попелом іскру. Старше покоління, свідок іншого життя, показувало ще на долонях мозолі від шаблі, піднятої в оборону народних і людських прав. Пісня волі, споетизованої, може, в дні лихоліття, чаруючим акордом лунала в серцях

молоді, поривала її туди, де ще не чуть кайданів, скованих на людей людьми” [Коцюбинський, т. 2, 1974: 90]. Ілюстрацією того, як “пісня волі” переносить молодь нового часу в героїчне давноминуле України, є поетична “картка із щоденника” М. Коцюбинського – оповідання “На крилах пісні” (1895).

Тогочасна ж дійсність була, на жаль, далеко не райдужною. Російський критик Д. Писарєв, аналізуючи твори Марка Вовчка, зауважив, що українці “і за своїм народним характером, і за своїм історичним минулим, і, можливо, навіть завдяки клімату своєї вітчизни не здатні і не схильні до кріпосної залежності, – ось це цілком вірно, але, на мою думку, не можна краще похвалити народ, ніж сказати про нього, що він не піддається поневоленню” [Писарєв, 1955: 204]. Та через якихось чотири десятиріччя М. Коцюбинський побачив іншу картину. У статті “Про пам’ятник Катерині II в Катеринодарі” (1896) з гіркотою і сумом констатував, що колоніальна політика Російської імперії багато зробила для моральної деградації нашого народу: нащадки запорожців, чорноморські козаки, споруджують на Кубані пам’ятник “лютому ворогові України, голодній вовчиці” (Т. Шевченко), яка знищила її державність, 1775 року зруйнувала Запорозьку Січ, а 1783 року запровадила на козацькій землі кріпацтво.

Подавши опис того ганебного монумента, автор якого М. Микешин виразно втілює ідею рабської покори перед царством Романових, Михайло Коцюбинський з боєм запитує: “Не правда – ідея гарна? Собака з вдячністю лиже палку, якою її побито; народ, якому відняли вільності його, автономію, зруйнували економічно і морально, а врешті дали в неволю панам, з своїх трудових копійок споруджує пам’ятник гнобителеві своєму – Катерині II, проклятій дідами в пісні за те, що “край веселий, мир хрещений та й занастила” [Твори М. Коцюбинського, т. 5, 1929: 167]. Письменник обурюється вакханалією безкарного злочинства в абсолютистській Росії, глуmlinням над підневільним народом. А як розцінив би він намір п’ятої колонії увічнити в наші дні гидотний образ цієї порфіроносною повії в Одесі, в умовах незалежної України? Або монумент одному з її коханців Г. Потьомкіну в Миколаєві? Чи Г. Жукову в Харкові? І все за кошти того ж окраденого і зневажаного народу...

М. Коцюбинський розумів, що в народ треба нести світло знань, культури, що треба повернути йому історичну пам’ять, почуття національної гідності і самоповаги, бо без цього не буде його відродження, не реалізується його законне право на свободу і незалежність. Важливу роль тут повинна відіграти інтелігенція. Роздумуючи над цим у статті “Життя українців по малих містах” (“З українського Поділля”), написаний 1890 року, письменник з сумом відзначає, що освічені подільці, його земляки, виявляють часто повне незнання, а то й байдужість до національної культури, нехтують рідною мовою [Твори М. Коцюбинського; т. 5, 1929: 166-168]. Такий докір на адресу інтелігенції звучить і в нарисах “Шевченкова могила” (1891), “Вироби селянок з Поділля на виставі в Чикаго” (1892) та інших працях. Прикро говорити, але й сьогодні в умовах, коли впало колоніальне ярмо й почалася розбудова української державності, скільки ще проявів національного нігілізму аж до таких потворних явищ, як “бузинізм” і “веркосердочкізм”!

Принциповою була позиція митця-громадянина і щодо тих, які заради кар’єри і “лакомства нещасного” легковажно відверталися від рідного народу й віддавали свій талант чужій культурі, культурі окупантів. Ось характерний приклад. 19 грудня 1909 року В. Винниченко в листі до М. Коцюбинського писав з Парижа про свій намір перейти в російську літературу. Своє рішення амбітний письменник пояснив так: “Надокучила мені сльозливо-розсерджена критика українська. Надокучили всякі перепони, і цензури моральної поліції всяких добродійних дурнів і лицемірів. Хай їм біс! Коли випихають, то я й упиратись дуже не буду. Піду туди, де хоч трохи прихильних до мене людей сподіваюсь знайти”. [Листи до Михайла Коцюбинського, т. 1, 2002: 129].

М. Коцюбинський відгукнувся на цей не вельми приємний лист. Вражають толерантний тон, переконливість аргументації, щирий біль за долю українського художнього слова, яким сповнена відповідь славетного письменника: “Ви людина ідейна, яка міцно зв’язала себе з нашим народом, переходите в чужу літературу, мотивуючи свій вчинок тим, що Вас

“виписують” (!), а Ви не хочете пручатись. Збоку я просто дивуюсь. Хіба ж Ви для критики? Хіба для Вас таку рішучу має вагу, що скаже той або інший? Хіба, нарешті, Ви думаете, що у нас є серйозна критика, як у людей? Тим часом Ви дуже несправедливі до свого читача, навіть кривдите його. Ви маєте найкращого читача, якого можна мати, – молодь! Кого у нас читають? Винниченка. Про кого скрізь йдуть розмови, як тільки річ торкнеться літератури? Про Винниченка. Кого купують? Знов Винниченка. Чого ж Ви хочете? Не можна ж європейською міркою міряти наші відносини. Наш читач не настільки культурний ще, щоб додумавсь до безпосередніх зносин з письменником, щоб свої симпатії виносив з хати на вулицю, давав, сказати б, реальний знак свого існування. Те, що є у людей, у нас не скоро буде, особливо коли наші люди, творці культури, з легким серцем покинуть свій народ та перейдуть до багатших. З нашою ж критикою не можна справді серйозно рахуватись: вона далеко слабша од белетристики.

Дуже гірко мені читати Ваші слова, досадно на Вас і за Вас навіть, бо я певний, що коли Ви перейдете на російський ґрунт, то тільки собі на шкоду. Письменник (поет, белетрист) не може безкарно змінити мову: вона “пометиться” [Листи до Михайла Коцюбинського, т. 1, 2002: 130].

Особливо дорікав М. Коцюбинський українській шляхті, яка “в значній мірі обмосковилась. Їй бракує національної самосвідомості, її ще лякають страховища – сепаратисти, як вона звикла називати прихильників України, котрих залічує до всіляких “істів”, що підкопуються під самодержавну владу в Росії...” [Твори М. Коцюбинського. Т. 5, 1929: 156-157].

Як патріот, наш великий земляк дбав про розквіт української літератури. 1903 року разом з М. Чернявським він звернувся з листом до провідних українських письменників із закликом збагачувати способи оброблювання сюжетів, розширювати поле обсервації, домагатися вірного малюнка різних сторін життя усіх, а не одної якої верстви суспільності. Був тут заклик до “обробки тем філософських, соціальних, психологічних, історичних і ін.” [Коцюбинський, т. 5, 1974: 283-284]. Це, на його думку, передумова виходу рідного письменства на європейський рівень. Згаданих вимог М. Коцюбинський дотримувався у власній творчості. Позначена вона майстерністю психологічного аналізу та художньої деталі, метафоричністю мови і лаконізмом викладу, органічним поєднанням словесно-образних засобів відтворення дійсності з суміжними видами мистецтва – живописом і музикою, тонким переходом від реалізму до імпресіонізму. Про складність, багатство і актуальність проблематики його повістей, оповідань і новел у численних дослідженнях сказано вже немало.

Важливого значення надавав письменник перекладам рідного слова у широкому світі. Він розумів, що звучання кращих творів української літератури насамперед європейськими мовами піднесе її престиж, а, отже, й інтерес світової громадськості до України та її проблем. У зв'язку з цим привертає увагу лист М. Коцюбинського від 14 грудня 1910 р. до Є. Чикаленка. Інформуючи адресата про видання своїх творів російською мовою, він слушно наголошує: “Це, на мою думку, має деяку вагу для нас, бо як зацікавляється одним письменником, то почнуть видавати і інших, “одкриють” нашу літературу, і тоді вже ніхто не посміє сказати, що у нас нічого немає. Та й справді! Скільки у нас є гарного в літературі! Франко, Стефаник, Мирний і інші, яких не потребує перелічувати Вам” [Коцюбинський, т. 7, 1975: 84].

Не менше хвилювала нашого класика і така ділянка творчої праці, як перекладання надбань світової літератури українською мовою. Це шлях до глибшого усвідомлення перекладачем феномена рідної мови, гнаної і цькованої російським царизмом, а головне – один із засобів збагачення національного мистецтва слова. Цікаві думки з цього приводу висловив М. Коцюбинський у листі до Павла Тичини від 22 лютого 1912 р.

Палкий поборник національної ідеї М. Коцюбинський послідовно обстоював право свого народу на освіту рідною мовою, на всебічний розвиток української культури. Так, у третій статті – про стан народної освіти в Якутії – з циклу “Свет и тени русской жизни” (1898) письменник висловлює справедливую думку, що тільки піднесенням місцевої, національної культури, а не нав'язуванням чужої, привілейованої, можна досягти того, щоб так звані іногородці, як презирливо іменували в імперії неросійські народи, змогли, як губка вологу, сприймати здобутки загальноєвропейської цивілізації” [Коцюбинський, т. 4, 1975: 67]. Він

гостро ставить питання про навчання і виховання якутських дітей мовою свого народу і цей погляд екстраполює на українські справи, свідченням чого є, зокрема, його стаття "К полемике о самостоятельности малороссийского языка" (1898). Усією своєю творчістю М. Коцюбинський стверджує невмирущість славних культурних традицій рідного народу.

Сьогодні, коли Україна, ціною незліченних жертв, "дорогою ціною" виборола свободу і незалежність і в умовах шаленого опору зовнішніх і внутрішніх ворожих сил утверджує свою державність, Михайло Коцюбинський з нами. Реалізація національної ідеї, заради якої жив, працював і боровся великий син нашого народу, буде йому найсвітлішим пам'ятником.

РЕЗЮМЕ

У статті йдеться про М. Коцюбинського як поборника української національної ідеї, про його літературну і громадську діяльність, спрямовану на відновлення історичної пам'яті та національної гідності українського народу.

The article deals with Mikhailo Kotsubinsky as a supporter of Ukrainian national idea, with his literature and his social activity directed on recreation of historic memory and national dignity of the Ukrainian people.

ЛІТЕРАТУРА

1. Твори М. Коцюбинського. – Харків: Держвидав України, 1929. – Т. 5.
2. Писарев Д. Із статті "Думки з приводу творів Марка Вовчка" // Марко Вовчок в критиці. – К.: Держлітвидав, 1955.
3. Коцюбинський М. Твори: В 7 томах. – К., Вид-во АН УРСР, 1973-1975.
4. Листи до Михайла Коцюбинського: В 3 томах. – К. – Ніжин, 2002.

Олена Міщенко (Київ)

ОБРАЗ НОВОЇ ЛЮДИНИ У ПРОЗІ М.М. КОЦЮБИНСЬКОГО

Зараз нам доводять, що ми, буцімто, мусимо увійти до європейської спільноти, стати європейцями і т.д. і т.п. Але ж навіщо "входити" туди, де ми давно є, де нас знали ще на початку ХХ століття хоча б завдяки тому, що мали цілком європейську літературу! І цим ми завдячуємо насамперед Михайлу Михайловичу Коцюбинському – одному з перших істинних європейців в українській літературі, що спромігся своїми неповторними етюдами та акварелями, оповіданнями й повістями піднятися на рівень вершинних досягнень модерної європейської літератури.

Павло Тичина, чий шлях у велику літературу був освячений благословенням М. Коцюбинського, говорив, що "великі світочі людства давно вже розступились, щоб дати місце і йому в шерезі борців, мислителів і шукачів правди".

Адже саме Коцюбинський відкинув утилітарну народницьку формулу соціальної "прив'язки" людини, гуманістична концепція світу, запропонована цим великим естетом, дозволяла побачити, за словами Павла Филиповича, "внутрішнє життя людини, неусвідомленої як суспільний тип". Коцюбинський постав перед своїми читачами істинним інтелектом, не засліпленим дешевим просвітянством, а натомість широко захопленим високими зразками чужинної літератури.

Усі європейські літератури на той час, коли розквітли "квіти зла" Шарля Бодлера, заміняючи епоху модерну, шукали нового героя, або, принаймні, прагнули побачити уже канонізовані типи під новим кутом зору, "побачити в людині людину", неповторну у своїх проявах особистість.

Задеклароване у назві доповіді поняття " нової людини " ніякою мірою не означає канонізований свого часу радянський штамп, що намертво "прикипав" до літературних героїв-революціонерів. Натомість ми маємо на меті остаточно довести, що саме М.Коцюбинський представив в українській літературі нову психологічну особистість, мислячого, героя-інтелектуала, так само європейця, як і сам автор.

Про що б не писав М.Коцюбинський, які б теми чи проблеми не зачіпав, він, насамкінець, завжди говорив іще й про себе, про свої почуття та настрої, сумніви й переживання, що мало, разом з тим, загальнолюдську значущість. Результатом докорінних змін у світовідчутті та естетиці письменника стали його твори "Посидинок", "На камені", "Сон", "На острові", "Хвала життю", "Intermezzo" тощо. У них він не лише проспівав натхненний гімн живому життю в кожній із його миттєвостей і форм, але й насамперед вільній людині, що намагається позбавитись від сковуючих її тенет традицій та умовностей. Хоча Коцюбинський ніколи не прагнув стати послідовником Фрідріха Ніцше, який проголосив "переоцінку всіх цінностей" і прихід "надлюдини", що не обтяжена старими моральними догмами. Натомість українському письменникові значно ближчою була позиція, проголошена також його сучасником, класиком французької літератури Андре Жидом: "Страшна свобода, коли її більше не супроводить обов'язок".

Характерні особливості творчості М.Коцюбинського в першу чергу пов'язані з концепцією людини. Письменник пропонує різні аспекти розуміння людини і особистості у їх співвіднесеності з державою, суспільством, історією. І ці аспекти, безумовно, багатоваріантні: від людини абсурдної і трагічної – до її повної протилежності – героя, що активно перетворює світ. Ці діаметральні протилежності, поза тим, творять внутрішньо гармонійну картину сучасного письменникові життя, бо в ньому співіснували кат Лазар ("Persona grata") і Марко Гуца ("Fata morgana"), Раїса Левицька ("Лялечка") і сліпа Естерка ("Він іде!"), Валер'ян Чубинський ("Сміх") і ліричний герой новели "Intermezzo".

Людина у мистецьких шедеврах М.Коцюбинського виявилась трагічно розп'ятою своєю епохою, подібно до християнського Бога, розп'ятою на хресті парадоксів її можливостей та її діянь, недосяжного ідеалу-абсолюту, з одного боку, і безнадійності абсурдного існування з іншого. М.Коцюбинський продемонстрував людину, що опинилась між активною життєвою позицією, політично та соціально визначеною, і пасивною замкненістю індивіда на собі, у всесвіті свого внутрішнього "я". Між невідомістю призначення людини і радістю її емоційного наповнення, між величністю і мізерністю (нищістю), між перемогою і поразкою. Своєю творчістю письменник якнайліпше схарактеризував харизму прийдешнього ХХ століття. Століття руйнації утопічної та раціоналістичної свідомості, пошуку людиною нових координат, коли розширились уявлення про можливості самої людини, але і посилювалось розчарування від приреченості її спроб перетворити світ.

Людина, згідно концепції Михайла Коцюбинського, повинна пережити "тисячі форм життя", увібрати в себе всі можливі відчуття, вона абсолютно свідомо чуттєвих принад і чуттєвих радощів світу.

Письменник реалізує свою концепцію людської особистості через емоційну силу, неповторне багатство образів і лексики, багатоманітність колористичної палітри, внутрішній динамізм прози, що зрештою витворює ефект незвичайної музичності. Щоб розкрити індивідуальність Фатми (новела "На камені"), бунт якої, знову ж таки символізує її "прорив" у європейський світ, за яким вона мала змогу спостерігати лишень із-за ґрат гарему, Коцюбинський екстраполює її почуття й переживання на картину фактично персоніфікованої морської стихії: "...вночі воно дихає, як слаба людина..., в негоду плює на берег, і б'ється, і реве, як звір...", а коли падає туман, воно "... б'ється... як дитина в пелюшках, а потому скидає їх з себе..." Коцюбинський з глибоким розумінням і співчуттям, симпатією ставився до пригнобленої або страждаючої людини, пристрасно захищав її право на щастя, і саме це наповнювало його твори вищим осяянням людяності, а його самого ставило в один ряд із видатними митцями – гуманістами.

Рубіж XIX-XX століть – період істинно європейського тріумфу української літератури, пояснюється, крім усього іншого, – і це беззаперечно видно на прикладі творчості М.Коцюбинського – новою концепцією літературного героя, психологічної особистості. Ця концепція базувалась на принципах морального максималізму героя, масштабності художніх новацій у підході до змалювання особистості, увазі до персонажа в його кризовому стані, до його морально-філософських шукань, глибинному психологізмі.

Одним із таких "нових" героїв, що ілюструє вищенаведені міркування, постає центральний персонаж етюду "Невідомий". Безіменний герой-революціонер полює за царським сатрапом, – "за ким курились села, за ким люди, як цьковані звірі, стікали кров'ю". Цей герой пропонує читачеві самохарактеристику: "Я гнів народу і його кара, дихання уст правди, огонь з чорної хмари людської кривди, стріла з його язика". У творі звершується акт революційної помсти за скалічені долі людей. Його хапають жандарми і кидають до в'язниці. Далі М.Коцюбинський демонструє нам людину в стані критичної психологічної напруги – людина чекає смертного вироку. Але "невідомий" не боїться смерті: "Я йду без жалю – так було треба". Але в стані вершинного психологічного катарсису, на межі життя і смерті, коли такою принадною видається "річка життя", герой висловлює найсокровенніші думки.

"... як мені хочеться взяти перо, обмокнути його у блакить неба, в шумливі води, в кров свого серця і все списати, востаннє списати, що бачив, що почував".

Аналогія між автором твору, Михайлом Коцюбинським, і його героєм прочитується одразу. Можна навіть не вдаватися до суто біографічних паралелей між життям письменника і його "невідомим" героєм. Очевидно, що ці люди духовно споріднені, у них спільні уявлення про єдино можливу громадянську позицію порядної людини, патріота. І справді, коли входиш до храму, що зветься прозою Коцюбинського, бачиш, що він таки вмочав своє перо у блакить неба, в кров свого серця і правдиво, з великою художньою силою описував усе, "що бачив, що почував".

У етюді "Цвіт яблуні" письменник також запропонував новий тип героя – людини страждаючої, самотньої, рефлексуючої. Інтелігент, митець, людина високих моральних вимірів, він репрезентує квінтесенцію душі самого автора. Ця розчакнута навпіл особистість характеризує не лише багатоманітність модерних прийомів пізнання й відображення сфери підсвідомого, інтимних переживань, глибоко прихованих душевних порухів людини. Цей герой репрезентує незахищену, вразливу, з тонкою душевною організацією українську інтелігенцію, що опинилась на порозі невідворотних катаклізмів початку XX століття.

На різних етапах розвитку художньої культури у ній виявлялись різні варіанти концепції особистості в залежності від рівня розвитку науки про людину і суспільство в цілому і філософії зокрема. Так, античність, багато, якщо не все у долі людини пояснювала рокованістю і волею богів. Середньовіччя мученицьки пробивалось крізь релігійний фанатизм і культ християнського Бога-мученика. Відродження ж розкріпачило людину, дорівнявши її до Бога, але до Бога античного, якому не чужі були всі земні радощі. Доба Просвітництва в основу концепції людини поклало Розум, зробивши Людину мірилом усіх речей. Романтики намагались поліпшити людську природу, протиставивши їй Мрію як недосяжну мету. Натуралісти виходили з біологічного і майже все у непередбачуваній людській долі пояснювали теорією спадковості. Реалісти досліджували роль середовища і соціальні умови, акцентуючи критичне ставлення до нього.

Коцюбинський, як чільний представник, і, власне, основоположник української імпресіоністичної школи, скерував домінуючу увагу на унікальність внутрішнього світу людини, розуміючи необхідність вивільнити фантазію творця як феномен реального світу, що оточує людину.

Художник стає не менш важливим, аніж те, що він зображує. Тут варто пригадати геніальні слова Пікассо, який любив повторювати, що знає, як виглядають яблука, і на картині Сезанна, де вони зображені, його, насправді, цікавить дещо зовсім інше.

Усі твори М.Коцюбинського, в центрі яких неповторна і самоцінна особистість, – це своєрідна подорож углиб цієї особистості, яку читач може прийняти чи не прийняти, але якій не

має права будь-що диктувати і нав'язувати. Це можна сказати про "мітингового оратора" Івана і його дружину, "товариша Марію" із новели "В дорозі", ката Лазаря ("Persona grata"), Макара Івановича Літка (казка "Хо"), і, разом з тим, Замфіра Нерона і Тиховича ("Для загального добра"), Фатьму і Алі ("На камені"), Харитю з однойменного оповідання та інших.

Ведучи умовну суперечку з реалістами, які, вивчаючи суспільні закономірності, ішли за типовим і загальним, Коцюбинський переконував у необхідності звернути увагу на те, що прийнято було вважати чимось не надто значущим – світ душі. Усі його твори – про це внутрішнє життя, у якому він знаходить більше змісту, ніж у соціальних процесах, знаходить своєрідний етичний модус буття і код життя. Два плани життя – зовнішнього і внутрішнього – у його творах монтуються і чергуються, створюючи вибагливий візерунок почуттів, душевних порухів, страждань. Навіть вічного героя української літератури, селянина, Коцюбинський зміг побачити і продемонструвати читачеві принципово іншим, аніж той, що існував у літературі раніше. Схематична еволюція цього образу в українській літературі виглядає приблизно так: мужик як представник морально-релігійного начала, мужик, що несе в собі високі моральні ідеали по відношенню як до релігії, так і до пануючого порядку, сім'ї, селянської спільноти тощо. Це персонаж Г.Ф.Квітки-Основ'яненка. У Марка Вовчка представлено мужика, як високоморальну жертву кріпацтва. Наступний етап розвитку образу – герой Панаса Мирного, мужик як типова жертва жорстокого і аморального соціуму. Водночас із Коцюбинським представив свій варіант цього образу Борис Грінченко. Його герой – це мужик, що здобуває освіту і організовує своїх темних побратимів на боротьбу із ворожими силами. Але це, ще раз підкреслимо, лише еволюція певного літературного типу. Коцюбинський же запропонував цілком новий варіант пізнання й відображення цього канонічного героя, тим самим давши літературі і читачеві по суті героя нового – неповторну особистість, що ніякою мірою не повинна репрезентувати якісь типологічні ознаки соціальної, вікової, етнічної групи тощо. Найперше – у Коцюбинського зникає неодмінна ідеалізація цього типу. Адже і при зображенні звичайного мужика-селянина ("Intermezzo", "Fata morgana") метою письменника є показати в кожному разі новий і неповторний "пейзаж душі." Хоча, якщо бути до кінця правдивими, то серед героїв письменника селян не так і багато. Сам Коцюбинський вважав, що час, у якому він жив, особливий. Уже недостатньо було лише апелювати своєю творчістю до інтелігенції, треба було писати про неї саму, її життя, у середовищі інтелігенції шукати певного героя, і полишити у спокої життя селян. У листі до О.Кобилянської, яка щиро поділяла його погляди, він описував омріяний альманах, "... в якому нічого б не було з життя селян".

Надзвичайно цікавий і цілковито новий для української літератури герой – товариш Кирило з оповідання "В дорозі". Це людина, наділена багатими переживаннями, людина, для якої природа здавалася, як писав Дорошкевич "необхідним і цілком законним додатком до того однобокого, суто-інтелектуального життя, яким до цього часу жив він у постійних партійних поїздках та дорученнях". Коцюбинський пише: "Красу природи і її спокій пив хтиво, як спраглий воду, без думки і без сумніву. Як щось належне, загублене щось і знайдене знову". Коцюбинського не цікавило ані революційне минуле його героя, ані, тим більше, революційне майбутнє. Його цікавила особистість, що знаходиться в психологічному стані вибору. Це був найулюбленіший прийом новеліста – Винниченка – його герої завжди проходили через граничний психологічний катарсис вибору. Коцюбинський змальовував не типового представника революційного товариства, а людину, що живе багатим внутрішнім життям, серце якої відкрите для всього прекрасного: "краса природи, принадність жінки, чари музики і слова – все се котилось, як хвилі в далекому морі..."

Знаходив нових героїв письменник і у середовищі кримських татар. Прикметно, що навіть символи нового, вільного, прогресивного життя асоціювались у Емене і Септара (нарис "В путях шайтана") із жінками-"європейками". Емене відкриває досі незнану, "екзотичну" для української літератури галерею образів мусульманських жінок, що продовжитись образами Фатьми ("На камені"), Мір'єм ("Під мінаретами"). Це жінка, що уже наважилась принаймні на внутрішній протест проти мертвотного існування за вічним запиналом – фередже. Саме життя "гяурів" здається їй вільним і красивим, самостійним, адже "європейки" ніколи не запинали

облич. Її внутрішнім протестом стає кохання – адже Септар – теж герой нової доби, і не лише для неї. Він є представником новонародженої татарської буржуазії з усіма її характерними рисами. І чимало схожого має з героєм чеховського "Вишневого саду" Лопахіним.

Герой же оповідання "Під мінаретами" – Рустем – відвертий борець за соціальні та національні права татарського населення. Поряд із ним – нове покоління татарських "культурників" – купець Джіафер, учитель Абдураїм, аристократ Мустафа. Вони захоплюються "європейською культурою" і прагнуть об'єднати усі діяльні націоналістичні сили. Але саме Рустем зазнає фіаско. Тут далася взнаки авторська вірність світоглядним засадам модернізму. У сенсі світоглядному модернізм полемізував із апологетичною картиною світу, був налаштований антибуржуазно і в той же час його насторожувала антигуманність практичної революційної діяльності. Адже модерністи, і, безумовно, Коцюбинський, виступали на захист прав і свобод особистості, проголошуючи її самоцінність і суверенність, іманентну природу мистецтва.

Так само неординарним для українського естетичного простору був образ героя нарису "Як ми їздили до криниці". Зачудований містерією дійства чоловік, від імені якого ведеться розповідь про подорож, – настроєний проти уряду інтелігент, який шукає нагоди поринути у якийсь вир природного життя. Цей персонаж взагалі існує немов би для того, щоб презентувати картину ярмарку, де "між народом походжають інгуші або поліцейська шинеля". Герой у публіцистичному творі лише ескізний, поверховий, але цілком новий типаж для літератури – інтелігент-спостерігач, здатний на складну гаму асоціативних рефлексій і чуттєве сприйняття навіть серйозних політичних процесів.

Предметом поглибленого інтересу українських митців стало життя представників міщанського середовища. Ця до того часу нереалізована в українській літературі тема представлена у творчості Коцюбинського такими творами як "Дебют", "Сон" тощо. Нова тема відповідно презентувала і нових героїв, таких як домашній вчитель Віктор ("Дебют") і так само вчитель Антон ("Сон"). Письменник пропонує філософську концепцію новели "Дебют", конфлікт якої вирішується у психологічній площині. Він старанно відтворює кожен імпульс у психіці потворного гравця-дебютанта, що неодмінно продовжить свою психологічну гру-дослідження, гру-знування, гру-дослід в іншій ситуації і з іншими людьми.

Новела "Сон" була блискучою відповіддю майстра на низку "родинних" новел таких письменників, як Д. Ярош ("Хто вона"), Ю. Будяк ("Страшна мить"), Г. Юрич ("Nocturne"). Серед ліпших вірців цього ряду – "Тихеньке життя" Л. Пахарецького та "Кава" М. Мочульського.

Головний герой цієї новели – Антон – людина, що прагне краси. Це новий тип інтелігента, який вибудовує вартісну шкалу життя не у відповідності до загальноприйнятих і усталених норм моралі, а у відповідності до внутрішньої потреби у прекрасному, до своїх незатьмарених мрій, до того, що вперто "проростало" у його душі. Без краси і поезії життя є злочином – переконує свого читача автор.

"Спеціальна організація душі" генетичного українця та "поетична техніка" віртуоза – імпресіоніста дали резонансний ефект. Коцюбинський здійснив свою найбільшу мрію – створив власний неповторний світ. І головний персонаж у цьому світі – Людина. І твори його – про Людину. У властивому, первісному значенні цього слова, Людину "з голою душею" (як сказали Б.С. Пшибишевський та В. Стефаник), людину природну – таку, якою створив її Бог.

РЕЗЮМЕ

Стаття торкається однієї з найбільш цікавих сторінок творчості письменника – створення ним нових літературних типів.

Розглядаються різні періоди творчості письменника, як ранні оповідання ("Харитя"), так і новели пізнішого часу ("Для загального добра", "Невідомий", "В дорозі", "Сон" тощо).

The article reveals one of the most interesting pages of the writer's literary career – his creation of new literary types (images).

Different periods of writer's works are analyzed: both novels of early period (novel "Kharyta"), and novels of late period ("For the common good", "Unknown", "Travelling", "Dream") etc.

ЛІТЕРАТУРА

1. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX століть. – Львів, 1996.
2. Рудницький М. Від Мирного до Хвилювого. – Львів, 1936.
3. Шамрай А. Українська література. Стислий огляд. – Харків, 1928.
4. Дорошевич О. Українська література. – Харків, 1929.

Ірина Хоцянівська (Вінниця)

МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ І НАША СУЧАСНІСТЬ

У свідомості й пам'яті українського суспільства образ М. Коцюбинського, як митця і майстра рідного слова, тісно злитий з образом письменника-громадянина, що будив цікавість до життя і був активним учасником національного будівництва. Зібраний, мобілізований, готовий до бою за тих, до кого серце переповнене любов'ю, – таким постає письменник у спогадах сучасників.

Писати правду – гасло, якому М. Коцюбинський не зраджував ніколи. Як справжній гуманіст, покликаний здобути "хоч синам, як не собі, кращу долю в боротьбі", він не жалів ні сил, ні здоров'я, ні, зрештою, свого життя. В цьому – його внутрішня суть і особисте щастя.

"Хто щасливий?" – запитував себе письменник і відповідав:

Той, хто дає багато, а бере найменше, На чиїх слідах виростають найкращі квітки, хто по своїй дорозі розкидає для вжитку всіх самоцвіти.

Як, чи навіть тоді, коли ті квітки виростають з крові серця його, що зрошує землю, і навіть тоді, коли ті самоцвіти – лише стверді сльози, що поливають дорогу життя?

І навіть тоді...

Хто ж той щасливий? Хто ж той бідний багач?

Поет" [Коцюбинський, 1975: 165].

Один з нечисленних "літературних аристократів", М. Коцюбинський йшов своєю дорогою, добуваючи слави письменника тільки тим, що культивував любов до правди, добра і краси – без декламацій про нещасний народ, без плачу над Україною, без популістських гасел, відкриваючи нові дороги для людської думки і нового життя. Не маючи закінчених університетів, М. Коцюбинський став одним із найосвіченіших людей сучасності. "Він глибоко вірив у збудження сил рідного народу і в світле майбутнє землі, що його породила" [Петлюра, 1993: 88-89], і вселяв ту віру своєму народу, показуючи йому не мету, а дорогу життя, особливо для тих, хто блукав серед людей, не знаходячи пристанівку, ані радості.

Чим же був зумовлений безсумнівний розквіт української літератури в кінці минулого століття? З яких джерел народився і набув сили письменницький талант М. Коцюбинського? Під впливом яких чинників формувався його світогляд, естетичні уподобання? На перший погляд, такі питання можуть здатися банальними. Адже М. Коцюбинський – хрестоматійний письменник. Його твори видавались мільйонними тиражами різними мовами Союзу і Європи, його творчість вивчалася вченими, істориками, філософами, літературознавцями, фольклористами й етнографами, мовознавцями й мистецтвознавцями; захищено десятки кандидатських і докторських дисертацій; створено "Літопис життя і творчості Михайла Коцюбинського" Й. Куп'янського (К., 1965), наукові біографії, розвідки, есе, художні твори і фільми тощо.

Та коли подивимося на дати видання абсолютної більшості праць, коли уявимо панораму того жаху, крові, доносів, в атмосфері яких писалися ті праці, коли за необережно використане прізвище "українського буржуазного націоналіста" без негативного епітета, скажімо,

М. Грушевського чи Є. Чикаленка, автор міг поплатитися не лише свободою, а й життям, то поставлені нами питання не будуть такими вже й банальними.

А якщо зважити на сумну практику оцінювати письменників не за художню майстерність, а за їх ставлення до революції, до марксизму-ленінізму і любов до "старшого брата", то стане зрозуміло, для чого було педалювати на вислів М.Коцюбинського, що "з незвичайно релігійного хлопця ... я став на 13 році життя атеїстом, а на 14 соціалістом" [Коцюбинський, 1975: 42], створювати міф про зустріч М. Коцюбинського з В. Леніним на Капрі, який Ф. Приходько назвав "значним вкладом у науку" [Приходько, 1964: 6]. Ірина Михайлівна Коцюбинська, авторка цього міфу¹ розуміла, що письменник, котрий не тільки "сповідував" марксизм-ленінізм, дружив з великим Горьким, а й зустрічався з самим вождем революції, не матиме проблем з відзначенням 100-ліття з дня народження, увічнення його пам'яті, як, скажімо, "українські буржуазні націоналісти", в числі яких довго перебували П. Куліш, О.Кониський, Б. Грінченко, С. Єфремов, М. Зеров та сотні інших. І не помилилася.

Так зусиллями дослідників і рідних (дочок, племінниць, брата, сестри) був зліплений прямолінійно-стереотипний, анонічно-революційний, беззастережно-правильний і безпомилково-стандартний образ М.Коцюбинського – вічного „учня” М.Чернишевського, М.Добролюбова, О.Герцена, М.Салтикова-Щедрина, М.Горького, соціаліста, атеїста, борця проти українського буржуазного націоналізму, хоч автобіографічні матеріали мають яскраво виражений автентичний характер.

Українські літературознавці за останнє десятиліття немало зробили в плані вивчення забутих, репресованих письменників та обнародування раніше законсервованих архівних матеріалів. На жаль, надто мало "перечитано" письменників "хрестоматійних", що чекають своїх повних наукових видань, і не менш, ніж забуті, потребують очищення від намулу марксистсько-ленінської ідеології, обнародування засунених кадебістами у спеціальні фонди матеріалів, нового їх переосмислення і вивчення. Повною мірою це стосується й Коцюбинського.

Як митець, М. Коцюбинський виспівав себе у своїх творах. Багато з написаного ним він сам пережив, переболів, переосмислив, бо належав до тих митців, які філігранно опрацьовували кожну свою річ. "В роботі найприємніше мені обдумування, – писав він видавництву "Вік" 18.XI 1902 року. – Тоді у мене все виходить надзвичайно яскраво, я багато переживаю, бачу, відчуваю, мене часто трясє пропасниця творчості, але на папір попадає заледве 10 частина того, що маю в думках, усе виходить блідим і не задовольняє мене. Починаю писати тоді, як усе обдумаю" [Коцюбинський, 1960: 93].

На яких засадах сформувався світогляд М. Коцюбинського? На це питання дослідники письменника відповідали однозначно, виділяючи лектуру письменника, насамперед марксистсько-ленінську; всупереч істині підкреслювали вплив творчості російських революціонерів-демократів В. Белінського, М. Чернишевського, М. Добролюбова, Д. Писарева та ін. на формування світогляду українця. Про родинне оточення згадували принагідно; виключали найменший проблиск позитивного впливу школи та учителів, не кажучи вже про вплив Біблії, ідеалами якої просякнута вся його творчість – від першого оповідання "Андрій Соловійко, або Вчення світ, а нсвчення тьма" (1884) до останнього "Хвала життю!" (1912).

А між тим, М. Коцюбинський ніде не називає російську літературу, зокрема, і твори революціонерів-демократів, які, згідно з усіма без винятку дослідниками, мали вирішальний вплив на формування його літературно-естетичних смаків. Натомість ніде не забуває відзначити вплив домашнього оточення, особливо матері, української народнопоетичної творчості, Т. Шевченка, Марка Вовчка, письменників-основ'ян, західноєвропейських письменників ("Золя, Стріндберг, Арне Гарборг, Кнут Гамсун, Від, А. Шніцлер, Верга та ін.") [Коцюбинський, 1960: 93].

¹ Див.: Коцюбинська І. Зустрічі з Леніним. Нова сторінка з біографії М. Коцюбинського //Літ. Україна. – 1962. – 20 квітня.

В автобіографічному листі М. Мочульському від 17.XI.1905 року читаємо: "Свій літературний смак я виробив під впливом європейської літератури. **Слов'янські літератури мені менше подобаються** (виділення наше. – І.Х.). В останні часи я дуже захоплююсь північними письменниками (Ібсен, Арне Гарборг, Кнут Гамсун, Іонас Лі, Від та інші), а також Роденбахом" [Коцюбинський, 1975: 43].

У 1906 році Коцюбинський уточнює свої смаки в листі до того ж адресата. Але й тут марно шукатимемо прізвиськ російських революціонерів: "Може, я незручно висловився, але я хотів сказати, що слов'янські літератури мені менше подобаються, ніж європейські. А то тому, що я там стрічаю ширші горизонти, більшу дефініцію в оброблюванні сюжетів, у стилі. Спеціально Достоевського я дуже люблю. З сучасних українських письменників мені більше подобаються Стефаник, Франко, Мирний, Леся Українка, Самійленко, Лепкий" [Коцюбинський, 1975: 49].

Сьогодні відкрита можливість використати всі матеріали, раніше випущені або тенденційно потрактовані під тиском репресивної політики комуністичного режиму. Маємо на увазі вплив суспільної, родинної та шкільної атмосфери, визначальну роль якої відзначав сам М. Коцюбинський та всі, хто спілкувався з ним. Багато важив для формування М. Коцюбинського-письменника і рідний край, мала батьківщина, – Поділля.

Батька письменника, Михайла Матвійовича, дослідники М. Коцюбинського часто представляли як людину "гордої вільнолюбної вдачі", що "не мирився з бюрократизмом, чиношануванням та підлабузництвом, що панували в державних установах царської Росії" [Партолін, 1953: 15]; як чоловіка, що "не вмів терпіти утисків і несправедливостей від начальства" [6, 8], "не уживався з начальством і часто змінював посаду, внаслідок чого його родина зазнавала матеріальної скрути" [Коцюбинська-Єфіменко, 1955: 12]; був "далек от общественно-политической жизни своего времени, но авторитету церковных и светских властей не придавал особого значения, не "сгибался в перегиб" перед властью имущими. Произвол и мелкие придиры различного рода "властей" вызывали в нем чувство протеста и приводили его к конфликтам с "начальством" [Иванов, 1956: 12].

Насправді ж справа виглядала дещо по-іншому. Виходець з попівської родини (батько і дід були священиками), Михайло Матвійович також навчався в Кам'янець-Подільській повітовій школі, але з невідомих причин не закінчив її, вибувши з вищого відділу. З 20-літнього віку (1846) поступив на службу. Працював у Подільській кримінальній палаті, у кримінальному суді, будівельній і дорожній комісії. Через 10 років він переїхав до Вінниці (1856), де обіймав посаду секретаря повітового стряпчого, а потім у канцелярію повітового суду. У Вінниці одружився – вперше – з Олімпіадою Андріївною Рибицькою (1859), та через три роки повдовівши, взяв шлюб з Глиkerією Максимівною Абазою.

Просування по службі проходило згідно з тодішніми законами: від колезького реєстратора (перший чин), губернського, колезького секретаря до титулярного радника. Наприкінці 1866 р. – він – секретар Вінницького повітового суду із високою платнею (373 крб. і 38 коп. на рік) як на той час. 4 серпня 1872 р., згідно з судовою реформою Олександра II, повітові суди ліквідовано, і Михайло Матвійович залишився без посади. Кілька місяців робив марні потуги знайти гідну для себе роботу. Батько 6 дітей (двоє від першого шлюбу) змушений був покинути Вінницю і перебратися в с. Радівці Літинського повіту на посаду волосного писаря. Це не могло задовольнити ані матеріальні витрати багатодітної родини, ані особисті його амбіції. "Михайло Матвійович, – пише М. Потупейко, спираючись на документи, – надсилав губернаторові одно за другим прохання, в яких благає дати йому кращу посаду, розповідає про "плачевну долю" свою і своєї великої обірваної і босої родини, що змушена тулитися в приміщенні волосного правління" [Потупейко, 1964: 8] (виділення наше. – І.Х.).

Наведеними прикладами ми намагались спростувати один з багатьох міфів, створених дослідниками, які в "бунтарстві", "протестанстві", "конфлікті з владою" батька вбачали "революційну" закоріненість сина. Міф цей явно суперечить матеріалам, зокрема факту призначення Михайла Матвійовича на посаду поліційного наглядача в м. Бар, одержаного батьком 1874 р., який ніяк не єднався з найменшою опозиційністю до влади.

У Барі родина Коцюбинських одержала в безкоштовне користування шестикімнатний будинок з підвалом у центрі міста, з опаленням і освітленням. Тут М. Коцюбинський навчається в домашнього вчителя Якіма Івановича Богачевського, а з 1875 року вступає до третього, останнього, класу місцевої народної школи.

Коцюбинський виростав під впливом матері, жінки "з більш сталим характером, з складною, тонкою і глибокою душевною організацією, добра, незвичайно любляча, здатна на самопожертву, особливо для мене, якого дуже любить. Має добрий смак, благородні погляди, любить літературу і штуку, поглядів поступових" [Коцюбинський, 1975: 48].

Про матір, Гликерію Максимівну Абазу, дочку титулярного радника, М. Коцюбинський пише з особливою теплотою. Молодша на 11 років від чоловіка, вона відрізнялася від нього тонкою душевною організацією, вишуканим естетичним смаком, знала польську мову, любила літературу, мистецтво, кохалася в природі. "Я ріс під впливом матері, до якої завжди був ближчим, ніж до батька. Всі кажуть, що ми подібні до себе не тільки з обличчя, але й характером і уподобаннями" [Коцюбинський, 1975: 48]. Вона прищепила йому любов до пісні, книжки і природи.

Відзначимо, що орієнтація М. Коцюбинського на красу, добро, правду якоюсь мірою підказана своєрідністю української природи, що наклала певний відбиток на загальний склад українського національного характеру. В автобіографії, написаній для М. Мочульського, Коцюбинський признався: "В хвилини розчарування та розпуки мене раз у раз рятувала моя незвичайна любов до природи" [Коцюбинський, 1975: 43]. І це закономірно, адже перші життєві враження і дитинство пройшли під опікою матері, серед чудової природи Вінниці, її околиць та й всього Поділля, історія якого сягає в глибину віків. "Коли він, озброєний своїм простодушним мистецтвом, наближається до природи, – захоплювався рецензент журналу "Современник", – вона дружньо розкриває перед ним свої таємниці і навіть Коцюбинському чудові пейзажі, яких нова російська література, – взагалі, недбала до "описів", – майже не мала після чеховського "Степу". Чуття до природи у Коцюбинського воістину українське, і з цього благословенного чуття свіжим, дзвінким струмком ллється гарний, співучий, задумливий пісенний ліризм. "І півдня рідного відбилася в ньому прикмета"[Рецензія, 1960: 100].

М'яка, ніжна любов до природи найбільш "зрима" в новелах, названих самим письменником акварелями. "Він дуже любив квіти і, маючи солідні знання ботаніки, говорив про них, як поет, – згадував М. Горький. – Було приємно бачити, коли він, тримаючи в руці квітку, пестив її і розповідав про неї:

– Дивіться, ось орхідея прибрала форму бджоли: цим вона хоче сказати, що не потребує відвідання комах. Скільки розуму всюди, скільки краси!

Його хворе серце заважало йому ходити по нерівних стежках Капрі, по каменях, гаряче нагрітих сонцем, у жаркому повітрі, густо насиченому пахощами квітів, але він не беріг себе, гуляв багато, часто – до втоми.

І коли бувало скажеш йому:

– Навіщо ви дозволяєте собі стомлюватись?

Він відповідав, легко перемагаючи поради розсудливості:

– Хочеться бачити якнайбільше: адже мені недовго жити на землі, а я її – люблю...

Він особливо ніжно любив свою Україну і часто чув запах чебрецю там, де його не було.

А якось побачивши коло білої стіни рибальської хатчини блідо-рожеві мальви, увесь світився усмішкою, знявши капелюх, сказав квітам:

– Здоровенькі були! Як живеться на чужині?

Сконфузився й пожартував:

– Знаєте, – трошки сентиментальним стаю! Але ж і вам, думаю, нерідко зітхається за білою березою, якою вас пмагали бувало? Ех, усі люди – люди, а хто не людина, – хай буде йому соромно!"[Горький, 1960: 103-104].

Багата несподіваними поворотами, біографія митця пов'язана з визначними подіями того часу, що часто так чи інакше знаходять відбиток в його прозі. М. Коцюбинський чутливо вловлював необхідність збагачення стильового діапазону української прози. Невтомний

експериментатор, він пробував себе в різних жанрах, захоплювався кількома популярними тоді художніми напрямками.

Його творчість відзначається дивовижною цільністю, що поєднує особливу чутливість до змін в історичній обстановці з великою стійкістю основних рис свого світогляду, своєї позиції до сучасного життя. Ця позиція наскрізь критична. З хвилюванням і тривогою М. Коцюбинський стежить за тим, якою дріб'язковою і жалюгідною стає людина в тому суспільстві. І хоч він суворий до своєї батьківщини – України, невтомно розвінчує конкретні форми її життя, моральне обличчя її людей, він все ж нерозривно зв'язаний з нею і породжений нею. Він не приймає низької практики тогочасного суспільства, ні його високопарних ідеалів та ілюзій. Йому неприйнятні безсердечність здиства і абстрактність фраз про свободу і рівність. Він глибокий психолог, що вникає в глибини душевних переживань, і якимось обережно, трепетно доторкається до сердечних ран; він неперевершений пейзажист, що чутливо реагує на красу природи і майстерно володіє секретами відтворення її.

В умовах російсько-царських репресій, коли придушувалось голосне українське слово, творча думка, не знаходячи стежки до людського серця, вимушена була або відразу капітулювати, або опинитися самотньою, відокремленою від тенденції всього життя, в опозиції до нього. Із десятиліття в десятиліття, з одного періоду свого творчого розвитку в інший Коцюбинський шукав справжнього позитивного начала в сучасному житті. Бачив неможливість дарувати ширшій громаді скарби своєї душі, втілити свої задуми – і біль проймала його серце. "Найбільша драма мого життя, – писав він у згаданому листі до М. Мочульського – се неможливість присвятити себе цілком літературі, бо вона (...) не тільки не забезпечує матеріально, а потребує ще видатків. Тим часом потреба заробляти на шматок хліба забирає в мене сливе весь час і сили. Не маю спромоги відновити свої враження, поробити потрібні студії, знайти час для більшої праці" [Коцюбинський, 1975: 44].

Для його щирої й тонкої натури блукання в лабіринті нерозв'язаних проблем було причиною невимовних страждань, душевної трагедії. Часто опинявся серед широкого космосу – самотній і втомлений. Бажаючи освіжити свою змучену душу, відчутти нове життя, нову правду, на крилах пісні летів до джерела нової, елементарної сили – краси життя. "Він за всяку ціну хоче *"переживань"*, – писав М. Євшан, – хоче наситити себе враженнями, хоче якнайбільше *інтенсивно* їх відчувати. Одиноким цілком артиста стає бажання віддати *настрій* випадків, всі найдрібніші його відтінки та його чистоту. Я не кажу, щоб тут була трагедія артиста, положення без виходу; але сам факт важний і трагічний тим, що позістає в зв'язку з громадським настроєм, що показує повну самотність творчої думки, брак для неї *органічної підпори* і терену. Трагічне тут те, що Коцюбинський мусів опинитися в такому положенні, консеквентно йдучи своєю дорогою, розвиваючи природні дари свого таланту" [Євшан, 1998: 254]. На жаль, дорога та була гріховно коротка. Вона закінчилася 25 квітня 1913 року.

РЕЗЮМЕ

У статті пропонується нове прочитання життєвого і творчого шляху М. Коцюбинського в контексті факторів, які вплинули на формування його світогляду та естетичних смаків.

The new reading of the life and M. Kotsiubynskyi's creative way in the context of some factors is suggested in this article. Those factors influenced on the formation of his world-outlook and aesthetical tastes.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гнатюк В. Із спогадів про М.М. Коцюбинського// Матеріали до вивчення історії української літератури. – К., 1960. – Т. IV.
2. Горький М. М.М. Коцюбинський// Матеріали до вивчення історії української літератури. – К., 1960. – Т. IV.
3. Євшан М. Куди ми прийшли?// Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998.
4. Иванов Л. Михаил Коцюбинский. Критико-биографический очерк. – М., 1956.
5. Калениченко Н.Л. Великий сонцепоклонник. Життя і творчість Михайла Коцюбинського. – К., 1967.
6. Коцюбинська-Єфіменко З.Х. Михайло Коцюбинський. Життя і творчість. – К., 1955.

7. Кошобинський М. Лист до видавництва "Вік" від 18. XI 1902 р.// Матеріали до вивчення історії української літератури. – К., 1960. – Т. IV.
8. Кошобинський М. Твори: В 7 т. – К., 1975.
9. Партолін М. Суспільно-політичні погляди М.М. Кошобинського. – Х., 1953.
10. Петлюра С. Пам'яті Кошобинського // Петлюра С. Статті. – К., 1993.
11. Потупейко М. Михайло Кошобинський. Ранній період життя і творчості. – К., 1964.
12. Приходько Ф. Кошобинський – новеліст. – Х., 1964.
13. Рецензія журналу "Современник" на твори М. Кошобинського, т. I, II, вид-во "Знання", СПб, 1911// Матеріали до вивчення історії української літератури. – К., 1960. – Т. IV.

Наталія Левченко (Харків)

ТАНАТОЛОГІЧНА СУТНІСТЬ ЦВІТУ В ТВОРЧОСТІ М. КОЦЮБІНСЬКОГО

Тасмниця життя й смерті належить до тих первнів, що хвилювали людство завжди. Ще стародавні греки протиставляли світ живих і світ мертвих як царство, де світить сонце життя, і похмуре царство смутку, де панує Аїд. Вони були переконані, що немає ні для кого вороття із підземного світу мороку й страхіть. „Триголовий пекельний пес Кербер, на шиї якого плазують з грізним сичанням змії, вартує при виході. Суворий старий Харон, перевізник душ померлих, не повезе через темні води Ахеронту ні однієї душі назад, туди, де яскраво світить сонце життя. На вічне безрадісне існування приречені душі померлих у похмурому царстві Аїда” [Кун, 1993: 15-16].

Нова релігія, що прийшла на зміну поганству, багато чого запозичила від античності. У християнстві потойбічний світ екстраполярно розділився на пекло й рай як у конкретних, так і в абстрактних втіленнях. „Зображення цих двох пристановищ мертвих у мистецтві завжди підкреслює їхню протилежність як у загальній атмосфері, так і в деталях. Небесні царства сповнені простору, світла й свободи. Інfernальний простір замкнутий, темний, викликає почуття пригнічення і жаху” [Жизнь после смерти, 1991: 75]. Та й саме поняття смерті стало дуалістичним: розрізняли фізичну й духовну смерть. Дихотомічні форми смерті по-різному пов'язувалися із життям: фізична смерть вважалася лише засобом до зміни форми життя, а духовна – остаточною точкою життя. Коли Бог сповістив Адаму і Єві, що вони неодмінно помруть у той день, коли скуптують плід з дерева пізнання добра і зла (Бут. 2: 17), то він не мав на увазі фізичну смерть. „Любов Бога – джерело життя. Тому позбавлення царства любові Божої і входження у царство Сатани, де відсутня істинна любов, – це смерть” [Сан Мюн Мун, 1992: 118]. Біологічна смерть є формою перевтілення з огляду на те, що „біологічне життя, не маючи змоги стати абсолютною повнотою буття, не надає ніякій істоті повного задоволення, воно складається завжди не стільки із актів самозбереження, скільки із актів творчого перевтілення і пошуків нових шляхів” [Лосский, 2000: 285]. Біологічне життя має значення етапності на шляху сходження до вічності й досконалості у Царстві Божім, всі інші його прояви й аспекти – смертні. Модель такого взаємозв'язку життя й смерті зашпелася в давній українській літературі.

Український бароковий письменник І.Галатовський вважав земне життя тимчасовим тяжким випробовуванням перед вічним перебуванням людини у благодатному небі. Отож, біологічна смерть – не кінець життя, а лише спосіб переходу в інші виміри буття. “Радуюся и з того свѣта до нѣба иду, з темности до свѣтлости, з неволѣ до волности, з чужого дому до отчизны” [Галатовський, 1660: 331]. Після смерті безгрішні люди звільняться від обтяжливості ваги тіла й “будут теды свѣтъи Бога видѣти не на сѣм, але на оном свѣтѣ, не телесными, але душевными очима, не прирочоным, але надприрочоным способом” [Галатовський, 1669: 140]. Тому часто образ смерті подають у вигляді скелета з косою або з серпом, що тлумачиться як вивільнення людини від тягара фізичного тіла, а значить і від гріхопадіння. Лише у потойбічному житті людини справдяться всі її земні сподівання, “... в небѣ всѣ будут богатыми, панами и царями” [Галатовський, 1669: 146]. Після смерті праведники поповнюють число ангелів. Ангели небесні структурують небесну Церкву,

“которых есть девять хоров, в першом хорѣ найнизшом знайдуються ангели, в другом Архангели, в третьем Князтва, в четвертом Владзы, в пятом Моцарства, в шестом Панства, в сёмом Троицы, в осьмом Херувимы, в девятом найвышшом хорѣ знайдуються серафимы, по всѣх тѣх Хорах Ангельских будут мешкати люди святыи, гдѣ примут в небѣ заплату за свои заслуги..., по всѣх хорах Ангельских будут жити святыи” [Галатовський, 1669: 204]. До ангельського хору потраплять сироти, вдови, люди „в стане малженском”; до архангельського хору – учителі церкви; до княжого – князі, королі, царі правдиві; до владного – люди, які мають силу над злими духами; до “моцарського” – люди, які можуть творити чудеса; до панського – незаймані, законники, пустельники; до тронів – правдиві судді; до херувимського хору – апостоли, пророки; до серафимського – мученики. Пречиста Діва може вільно переходити від одного хору до іншого, бо вона є царицею, яка владарює “на небі і на землі” [Галатовський, 1669: 146]. Таким чином, можемо зробити висновок, що українські барокові письменники потойбічне життя вважали вищим етапом розвитку особистості.

Традиція розмежування життя дочасного і життя потойбічного моментом біологічної смерті формувалася в українській літературі століттями. Її культивували такі письменники як Л. Баранович, А. Радивилівський, І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко та багато інших письменників, що були попередниками М. Коцюбинського і безпосередньо чи опосередковано впливали на його творчість. Та все ж його погляди на цю проблему найбільш дотичні до філософії Г. Сковороди, який ототожнював початок всього з кінцем всього, втискуючи їх в “образ” кільця: “Начало и конецъ есть, по мнѣнію их, то же... *Вѣчность* не начинаемое свое и послѣднее остающееся пространство даже до того простирает, чтобъ ей и предварять все-на-все. В ней так, как в колѣ: первая и послѣдняя точка есть та же, и гдѣ началось, там же и кончилось” [Сковорода, 1973: 12]. Отже, за Сковородою, “кольцо” – прообраз світу. Лінія кола – це єдина лінія, яка не має ні початку, ні кінця, і всі точки якої еквівалентні. Коло, як монограма Бога, означає не лише його досконалість, але також передвічність. Одне з імен Бога – “Той, хто був на початку.”

У творах М. Коцюбинського чіткого контура кола як символу буття не знаходимо, однак його окреслення помічаємо, наприклад, у зображенні персоніфікованого образу агави: „Вона цвіте, щоб умерти, і умирає, щоб цвісти” [Коцюбинський, 1994: 550]. Не випадково для зображення безперервного циклу буття письменник обирає рослину у період її фатального цвіту. За давніми віруваннями „великим гріхом вважалося зривати й дарувати квіти,... бо то означає смерть (квіти несли тільки на похорони: вставляли останню земну дорогу покійній людині, клали на могилу)” [Войтович, 2002: 427]. Зірвана квітка асоціювалася із передчасною смертю, тому живій людині її не дарували. Окрім того, відомо, що знаком квітки у світовій міфології є вінок. Вінок фігурує коло і пов’язує світ живих зі світом мертвих, про що промовисто говорять похоронні вінки. Відображений письменником рух життя по колу, де початок є кінцем і кінець є початком наближає його світогляд до вчення Ісуса Христа, за яким відбувалося „воскресіння мертвих, спасіння всіх, що жили і живуть на Землі, звільнення їх від природного гріха, смерті, перевтілення цілісного складу їх особистості і введення в нову форму буття – Царство Небесне” [Семенова, 1994: 14]. Такий висновок впливає із притчі Христа про пшеничне зерно: „Коли зерно пшеничне, як у землю впаде, не помре, то одне зостанеться; як умре ж, – плід рясний принесе” (Ів. 12, 24), що й засвідчувало безперервний перехід життя в смерть і смерті в життя за моделлю кола.

Завважимо, що символіка кола набагато старша за Біблію і сягає в сиву давнину. Давні дохристиянські племена вбачали у ньому знак колеса-сонця. Коло, як суцільна лінія, символізувало вічність, виступало первинним символом єднання й безконечності, знаком абсолюту й досконалості. Серія концентричних кіл, одне всередині іншого, означало космос.

Смерть для давніх дохристиянських слов’ян також не інтерпретувалася як остаточна точка існування людини. „Слов’яни однак не мали певного місця для душ померлих. Покійники, за народними уявленнями, не приходять із пекла і тьми, а вилазять, як упирі, з ґрунту, з’являються невідь звідки... із усіх таких повір’їв, яких є безліч, – як зазначає Я. Головацький, – видно, що навряд чи було певне місце для мертвих, але була віра у життя після смерті” [Головацький, 1991: 58].

У християнстві концентричні кола презентують духовні ієрархії або різні стадії творіння. Три кола, що перетинають одне тлумачаться як Трійця.

Барокова традиція інтерпретації буття як образної моделі кола найбільш виразно окреслилася у творах Г. Сковороди, який часто модифікував образ кола у колесо, сонце, око, змія, згорнутого в кільце.

Саме образ змія, що звивається в кільце та має гострий погляд, є метафоричним уособленням самопізнання й осягнення світу. Тож образ змія, згорненого в кільце, символізує загальний сенс людського життя. З огляду на те, що "в одній і тій самій фігурі символ може бути прихованим і відкритим, тому що для мудрого предмет символу ясний, тимчасом як для невігласа фігура залишається недосяжною" [Холл, 1984: 44], то, з другого боку, змія символізує сатану, що звабив Єву.

Важко зрозуміти, зазначає філософ, де початок, а де кінець звитого у кільце змія, якщо не помітити його голову. Так само важко збагнути вічність: всюди вона є й ніде її немає, бо вона невидима й закриває свою іпостась. Звиви та кільця змія Сковорода розцінює, як символи вічності.

Реалізуючи образ круга, кільця, колеса у власній екзегетичній системі, Сковорода акумулював світовий досвід інтерпретації кола як символу вічності. Образ кола він щільно пов'язує із символікою колеса. Рух по колу означає постійне повернення до самого себе.

На відміну від Г.Сковороди М. Коцюбинського мало цікавить теологічний бік проблеми смерті. Імпресіоністична манера письма вимагала фіксації першого миттєвого враження від об'єкта, що у такий спосіб наближало їх до відображення правдивої дійсності. „Ось вона – та, що вічно мене хвилює, що тільки раз розцвітає квіткою смерті” [Коцюбинський, 1989: 550], – заявляє письменник. Його мистецька уява зазирає на той бік видимого, туди, де природа уже не потребує перевтілень, тому що сама стає образом вічності. Здається, думки про вічне ніяк не вміщуються у пейзажній формі, ба, у образі квітки. Проте, М.Коцюбинський доводить, що саме в образі вмираючої у красі цвітіння агави внутрішній світ людини знаходить найглибші відповідники.

Барокова традиція помітна у погляді митця на смерть як на екстаз життя й певну форму екзальтованої свободи. „Все має свою пору, для всього приходить свій час. І для агави. Те, що тайлося в ній, продирає нарешті тісні обійми, і виходить на волю як велет, несучи на могутньому тілі, яке може зрівнятися хіба з сосною, цвіт смерті” [Коцюбинський, 1994: 550]. Цвіт як символ смерті й апогей життя впливає із асоціації здатності буття розкриватися в квітку із творенням чи пролиттям енергії, що йде від центру Всесвіту і „є маніфестацією енергії сонця” [Енциклопедія символів, знаків, емблем, 1999: 515].

Свобода, якої досягає агава у момент смерті надає їй більшого досвіду, уможливлює здійснення того, що не мало ні здатності, ні можливості здійснитися протягом всього життя. І тому „обвіяна вітром, ближча до неба агава бачить тепер, чого не бачила перше. Вона бачить море і скелі, перша стрічає схід сонця, остання ловить червоний захід, а вітер шумить коло неї так само, як і в короні дерев” [Коцюбинський, 1994: 550]. У картині вмирання агави великого значення набуває образ неба, яке, присутньо, „стає середовищем існування, що замінює землю” [Епіштейн, 1990: 202], при тому розкриваючи заховані до часу таланти індивіда. Здобута найвища точка розквіту, навіть більше – рослина піднялася до рівня дерева: мета життя здійснена. А коли усувається проблема сенсу життя, на її місці обов'язково виникає інше питання – питання сенсу і значення смерті. Воно висувається на перший план, не залежно від того, чи хотіла цього агава. Таке питання стало центральним у філософії Шопенгауера. У своєму дослідженні „Світ як воля і уявлення” він довів, що життя індивіда і всього людства не має ніякого сенсу, бо є для нас лише виявленням у межах неминуче індивідуальної свідомості, темної і абсолютно безглуздої волі, що бажала лише одного – бажати, тобто бажаною лише саму себе. Метафізична ілюзія, яка проявляється у безглуздій волі, за Шопенгауером, – нісенітниця у квадраті. Перед фактом подібної абсурдності постає питання, як вибавитися від життя, враховуючи, що за вузькими й тісними стінами цієї абсурдної темниці розташовується неосяжний простір нічим не обмеженого абсурду. Як уникнути „в'язничної камери” і звести рахунки з індивідуальним життям – померти для нього, і в той же час не потрапити в більшу темницю, занурившись у безглуздий вир самої волі, тобто безглузлого бажання жити і бажати бажання життя, показав М. Коцюбинський на прикладі агоністичного цвіту агави.

Можливо, у цьому і є сенс життя і сенс смерті: піти у момент найвищого розквіту, кинувши на прощання: „Ave, mare, morituri te salutant!..” [Коцюбинський, 1994: 550]

Ідея швидкоплинності й тендітності яблуневого цвіту стала основою тонкого і глибокого психологічного аналізу переживань головного героя еподу М.Коцюбинського „Цвіт яблуні”, пов’язаних із передчасною втратою єдиної доньки. Хоча письменник знову пов’язує смерть із цвітом, змальовуючи перехід дівчинки у потойбічний світ як „безвладність тіла серед цвіту яблуні” [Коцюбинський, 1994: 280], все ж увагу митця з огляду на задум твору привернули саме ті моменти, які розкривають риси героя, несподівані для нього самого, не співвідносні з його буденною поведінкою. Він „цікавий не стільки своєю активністю, спрямованістю на перетворення зовнішнього світу, а саме „пасивною” здатністю сприймати, реагувати на зовнішні збудники, бути носієм, навіть колекціонером вражень” [Пахаренко, 2002: 235]. Ідейною домінантою твору є зображення мистецької сутності письменника, яка кардинально розкривається в екстремальній ситуації смерті, тому акцент буття по колу стискається в точку, яка стає межею відчуження життя від смерті. „Я дивлюся на це воскове тіло, і дивний настрій охоплює мене. Я почуваю, що воно мені чуже, що воно не має жадного зв’язку з моїм живим організмом, в якому тече тепла кров, що я кохаю не те, що я сумую не за ним, а за чимсь другим живим, що лишилось у моїй пам’яті, відбилось там золотим промінням” [Коцюбинський, 1994: 280]. За визначенням О. Лосєва: „Тіло – невід’ємна стихія особистості, бо сама особистість є не більше, ніж тілесне втілення інтелігенції й інтелігентного символу” [Лосєв, 1991: 280]. Тож нерухоме воскове тіло дівчинки, що знаходилося в обіймах смерті, вже не могло в уяві героя ототожнюватися із коханою донечкою, яка продовжувала жити лише у його пам’яті.

Дисонансний пейзаж одночасно і підсилив, і пом’якшив жах смерті, яка байдужою кістлявою рукою позбавила життя маленьке тендітне дівчатко. „Цвітуть яблуні. Сонце вже встало і золотить повітря. Так тепло, так радісно. Птахи щебечуть під блакитним небом. Я машинально зриваю цвіт яблуні і прикладаю холодну од роси квітку до лица. Рожеві платочки од грубого дотику руки обсипаються і тихо падають дотолу. Хіба не так сталося з життям моєї дитини?” [Коцюбинський, 1989: 279]. Паралель, проведена письменником між цвітом яблуні і життям дитини, пов’язала світ квітів із світом людей в образі смерті, яка, на відміну від попереднього аналізованого випадку, є безповоротним кінцем життя і цвіту. Рука героя безсвідомо („маппинально”) так само безжально втрутилася у рожеву гармонію цвіту, знищивши його, як смерть несподівано увірвалася у життя дитини, обірвавши його на самому початку.

Отже, домінантною рисою світоглядної позиції М. Коцюбинського є екстраполяльний погляд на явище смерті, який реалізується у його творчості з одного боку парадоксальним поєднанням смерті й цвіту, а з іншого – шляхом інтерпретації смерті як вищої форми життя і одночасно як завершального етапу людського існування.

РЕЗЮМЕ

У даній статті аналізується екстраполяльний погляд М. Коцюбинського на явище смерті, який реалізується у його творчості шляхом парадоксального поєднання смерті й цвіту.

The article is devoted to paradoxical reunification of flowers and death in the works by Mikhaïlo Kotsubinsky.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біблія або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. – М., 1988.
2. Виклади давньослов’янських легенд, або міфологія/ укладена Я.Головацьким. – К., 1991.
3. Войтович В. Українська міфологія. – К., 2002.
4. Галятовський І. Наука, альбо Спосіб зложення казанія// Українська література XVII ст.: Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика/ Упор. В.І. Кречетень. – К., 1987. – С. 108 – 134.
5. Галятовський І. Ключ разуміння. – К., 1660.
6. Галятовський І. Месія правдивий. – К., 1669.
7. Давыдов Ю. Этика любви и метафизика своеволия. – М., 1989.
8. Жизнь после смерти/ Под ред. П. Гуревича – М., 1991.
9. Коцюбинський М. Цвіт яблуні: Оповідання, новели, повісті. – К., 1989.
10. Кун М. Легенди і міфи Стародавньої Греції. – Тернопіль, 1993.

11. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – М., 1991.
12. Лосский Н. Ценность и Бытие: Бог и Царство Божие как основа ценностей. – Харьков, 2000.
13. Пахаренко В. Українська поетика. – Черкаси, 2002.
14. Сан Мюн Мун. Бог и мы. – М., 1992.
15. Семенова С. Тайны Царствия Небесного. – М., 1994.
16. Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2-х т. – К., 1973. – Т. 1.
17. Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2-х т. – К., 1973. – Т.2.
18. Холл Мэнли П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. – Новосибирск, 1984.
19. Шейнина Е. Энциклопедия символов. – М., 2002.
20. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М., 1999.
21. Эпштейн М. "Природа, мир, тайник вселенной...": Система пейзажных образов в русской поэзии: Науч.-попул. – М., 1990.

РОЗДІЛ 2

КОМПАРАТИВНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Вікторія Подзізун (Вінниця)

ТВОРЧІ СТОСУНКИ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО ТА ГАННИ БАРВІНОК КРІЗЬ ПРИЗМУ ЇХ ЛИСТІВ

Ганна Барвінок залишила багату прозову спадщину, численний епістолярій, який є цінним надбанням української літератури II пол. XIX – поч. XX ст. Оскільки белетристку не було залучено до наукового опису історико-літературного процесу ні сучасниками, ні пізнішими дослідниками, на часі розгляд цієї проблеми.

Творчість письменниці майже не розглядалася в літературному контексті, а найважливіші її твори залишилися без жодного аналізу. Лише принагідно стисло характеризували письменницьку працю белетристики до ювілеїв, річниць літературної діяльності (40- та 50-ти років творчої праці) Б. Грінченко, М. Венгжин, В. Чубинський, І. Пулюй. Відсутність повного наукового видання адресатів письменниці (М. Коцюбинського, Б. Грінченка, Олени Пчілки, Н. Кобринської, М. Лисенка, М. Грушевського) та ін. позбавляє сучасного читача мати повне уявлення про подвижницьку працю Ганни Барвінок. Ті листи, котрі перебувають у науковому обігу, проливають світло на деякі важливі сторінки її творчої біографії.

У роботі шляхом дослідження епістолярної спадщини письменниці відтворено історію становлення естетичних поглядів, системно викладено найголовніші події, які мали місце у взаєминах з М. Коцюбинським і дають конкретне уявлення про мислячу особистість, зацікавлену літературними та духовними інтересами.

Відомо, що епістолографія – наука про листування приватного характеру – має важливе історико-культурне значення [Гром'як, 1997: 242]. Про це свідчить довготривала історія, яка сягає глибин ще в часи античності. Канонічно сформувавшись у чітку структуру, лист вдосконалювався та доповнювався, частково видозмінювався, включав обов'язкові змістові формули. Тому й виник поділ листів на групи, що визначають їх внутрішнє наповнення. Будучи формою людського спілкування, лист здебільшого розрахований на розкриття особистостей адресата й автора. Для епістолярію Михайла Коцюбинського та Ганни Барвінок характерною є домінанта, де адресати діляться своїми враженнями від побаченого чи почутого, висловлюють своє розуміння літературного процесу та його складників.

Водночас царина приватної кореспонденції завжди була одним із важливих чинників духовного самовираження нації, адже дає можливість в деталях вивчити багатство духовного світу митця, його світогляд, еволюцію думки. Тому листи відносять до "найінтимніших людських документів" [Кузьменко, 1999: 57], які поглиблюють наші знання про епоху, поступ художньої думки, літературне життя.

Михайло Коцюбинський та Ганна Барвінок належать до різних поколінь митців, однак єднала їх увага до питань етичного плану, витончений психологічний аналіз індивідуальних людських характерів та проникнення в особливості масової психології. Джерельним матеріалом для пізнання особистостей письменників є їхні листи, що творяться з конкретних прикладів, виступають "сполучною ланкою поміж людьми" [Коцюбинський, 2002: 4]. Тому вважаємо, що письменниці належить безперервний ланцюжок літературної творчості, що єднав минуле із сучасним.

Лист як документ біографічного характеру демонструє спосіб мислення, оцінку культурних та історичних подій, є одним із важливих чинників духовного самовираження, часто виступає не лише матеріалом для характеристики автора, а "як самостійне художнє

явище" [Мазоха, 2004: 105]. Тому белетристку часто хвилювало питання про стан нашої нації, її мови, культури, традицій. "Я часто думаю: чим тепер наша Україна держиться!" [Коцюбинський, 2002: 41]. Найчастіше це прослідковується через адресатів, з якими вона листувалася та в приватному спілкуванні.

Особливого резонансу набували питання поціновування Пантелеймона Куліша, чий культ вона возвеличувала до висот. Інертне сприйняття цієї постаті суспільством сприймалося письменницею як денационалізація, байдужість, небажання "возвисити її (літературу) до культури європейської" [Сарбей, 1994: 17]. Вона вважала, що треба "боронити старе", не відмовлятися від кращих надбань минулого.

Взаємини Ганни Барвінок та Михайла Коцюбинського мають тривалу історію. Єднано їх, насамперед, бажання бути корисними для суспільства, відродити національний дух та турбота про європеїзм українського письменства.

В. Шевчук висловлює припущення, що не з усіма адресатами Михайло Коцюбинський був близький, "інколи спілкувався виключно на діловому рівні, в практичних літературних справах" [Коцюбинський, 2002: 4]. Але це все допомагає розкрити "дорогоцінні причини до життєпису письменника" [Коцюбинський, 2002: 4], розглянути як "немале культурне явище".

Періоду згадку про їхні стосунки між Михайлом Коцюбинським та Ганною Барвінок читаємо з листа письменниці, в якому вона дякує за статтю до річниці смерті П. Куліша у Житомирській газеті "Волинь" від 1 лютого 1898 р., автором якої був Михайло Коцюбинський. Відтоді, – як стверджує Л. Зеленська, – Б. Грінченко, М. Чернявський та М. Коцюбинський стали її друзями, з якими вона постійно листувалася, зустрічалася" [Зеленська, 2001: 43].

1903 рік став помітною датою в історії передової української прогресивної інтелігенції. Полтава зібрала кращих доньок і синів, духовно зв'язаних любов'ю до рідної України. Літературне свято, присвячене 100-річчю з дня виходу "Енеїди" І. Котляревського об'єднало людей, котрі приїхали подякувати письменникові, що наважився першим писати мовою своєї нації про її життя, радощі і горе.

Не дивно, що з багатьма відомими людьми можна було познайомитися саме тут. Факт, що засвідчує знайомство Михайла Коцюбинського та Ганни Барвінок безперечний. У листі від 31 листопада з хутора Заріг читаємо: "Високоповажному Добродієві М. Коцюбинському. На спомин приємнішого спіткання і знайомості в Полтаві на святі Котляревського. З високим поваженням Ганна Барвінок [Зеленська, 2001: 88]. З таким написом була відправлена книга І. Пулюя "Нові і перемінні звізди", що знайомила читачів з подружжям Кулішів. Щойно отримавши двадцять примірників книги, письменниця відправляє їх до найщиріших своїх друзів та знайомих.

Однак, це не перша зустріч у їхньому житті. Прогресивна інтелігенція II половини XIX століття вирізнялася своєю дієвістю та чіткою громадянською позицією, що відповідала духовним запитам епохи. Тому зустрічі, літературні вечори, презентації та зібрання були нагальною потребою майстрів слова.

Існування громадської організації "Просвіта" єднано двох митців. М. Коцюбинський, отримавши посаду голови цієї організації у Чернігові (1906-1908), клопотався питаннями, які б вивели народ з неучтва, допомогли стати освіченішими та цивілізованішими. Листування засвідчує, що "Михайло Коцюбинський був не лише центральною постаттю в сильному тодішньому чернігівському осередку, а це означає, що в його руках були культурні нитки міста" [Коцюбинський, 2002: 5]. Звертаючись з проханням до видатних людей доби, М. Коцюбинський писав у листі: "На першу чергу воно (товариство) поставило організацію безплатної бібліотеки-читальні для своїх членів і Рада Товариства вважає своїм обов'язком подбати, аби бібліотека "Просвіти" поповнена була українськими книжками, а читальня – нашими періодичними виданнями" [Коцюбинський, 1907: 1]. Звернення до видавців, письменників, товариств про допомогу отримала і Ганна Барвінок. Письменниця охоче допомагала, відповідала на всі листи. "Вибачайте, що так мало посилаю книг. В травні буду в Борзенщині – там у мене склад, і я вишло більше [Коцюбинський, 2002: 38]. Суспільно-значимою проблемою для українства завжди була проблема лідерства. Коли М. Коцюбинський

залишає "Просвіту", це мало свій резонанс і на письменниці. "Дуже, дуже жалкую, що Ви "Просвіту" покинули! Оживили Ви її" [Коцюбинський, 2002: 39].

В історії Чернігова є дати, які робили це місто по-справжньому славетним. XIX століття – це саме той період у його історії, коли мистецьке життя виривало. Імена письменників М. Коцюбинського, Б. Грінченка, М. Чернявського, М. Вороного, В. Самійленка безпосередньо пов'язані з ним та з іменами не менш відомого земляка П. Куліша.

Велику роботу виконував М. Чернявський, який агітував письменників видавати альманахи на честь пам'яті письменника, автора першого українського історичного роману. Сама Ганна Барвінок розмірковувала в листах над життям сучасної України, її додали сумніви від побаченого. Вона закликала "боронити старе", адже "видаючихся працівників опріч давніх мало" [Коцюбинський, 2002: 41].

Аналізуючи листи М. Коцюбинського, дослідники доходять висновку, що вони "витворюють вельми показову картину нелегкої боротьби української літератури за виживання", де "майже всі адресати письменника борсаються в житті як риби в сітках, адже жоден не був письменником-професіоналом" [Коцюбинський, 2002: 8]. Однак амплітуда цього листування широка. Це свідчить про неординарність світогляду митця, вміння знайти спільну мову з опонентами та однодумцями. До числа останніх належить і Ганна Барвінок, яка повсякчас апелює до таланту великого Сонцепоклонника, з сумом визначає, що її творчість не є достатньо визнаною, тому й "усе моє по годині і лежить" [Коцюбинський, 2002: 40], бо написане в народному дусі.

РЕЗЮМЕ

У статті досліджується епістолярна спадщина Ганни Барвінок та Михайла Коцюбинського, простежується становлення естетичних поглядів письменниці.

The article deals with the research of the epistolary heritage of Mykhailo Kotsybinsky and Anna Barvinok, it also retraces the history of the formation of the writer's aesthetic views.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гром'як Р., Ковалів Ю. Літературознавчий словник-довідник. – К.: ВЦ "Академія". – 1997. – 752 с.
2. Зеленська Л. Ганна Барвінок (Життєпис на основі епістолярної спадщини). – Чернігів, 2001. – 130 с.
3. Коцюбинський М. Листи до О.М. Куліш// 7/539. Чернігівський літературно-меморіальний музей М.Коцюбинського.
4. Кузьменко В. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20-50-х р. XX ст./ Слово і час. – 1999. – № 2. – С. 57-60.
5. Листи до М. Коцюбинського: У трьох томах.. – К.: Українські пропілеї, 2002. – 367 с. Вступна стаття В. Шевчука.
6. Мазоха Г. Письменницький епістолярій як теоретико-літературна проблема// Київська старовина. - 2004 – № 1. – С. 105-110.
7. Сарбей В. П. Куліш в епістолярній спадщині Ганни Барвінок// Київська старовина. – 1994. – № 8. – С. 7-23.

Жанна Дмитренко (Гнівань)

ХУДОЖНІ ПОШУКИ У ПРОЗІ М.КОЦЮБИНСЬКОГО ТА Т.БОРДУЛЯКА: ІНДИВІДУАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ

Як відомо, наприкінці XIX на початку XX століть значно активізувався розвиток української художньої прози, обірвала цей процес, Перша світова війна. В українській літературі виступила численна когорта талановитих майстрів слова, які, стаючи поряд із визнаними корифеями І.Нечуєм-Левицьким, Панасом Мирним, О.Кониським, І.Франком, принесли із собою нові творчі зацікавлення, розширили ідейно-тематичні обрії художньої прози, збагатили її проблематику, утверджували ще не випробувані доти засоби словесної образності. Індивідуальне бачення світу завжди, починаючи від Г.Квітки-Основ'яненка, було характерною рисою нашого письменства. Тепер же воно набувало особливої ваги, в естетичному самоусвідомленні виходило на передній план. Це був новий крок художнього прогресу в національній літературі.

У статті "З останніх десятиліть XIX в." І. Франко характеризує означений період, підкреслює: *"Ще ніколи досі на ниві нашого слова не було такого оживлення, такої маси конфліктів суперечливих течій, полеміки різнорідних думок і змагань, тихих, але глибоких переворотів"* [Франко, 1984: 471].

Серед учасників цього бурхливого процесу бачимо М. Коцюбинського та Т. Бордуляка (їх згадано й у названій статті І. Франка). Контекстом їх творчості виступає доробок ще кількох десятків визначних авторів, їхніх сучасників, у тому числі Б. Грінченка, О. Кобилянської, О. Маковея, В. Стефаника, Марка Черемшини, Леся Мартовича, М. Яцківа, А. Чайковського, А. Крушельницького, Дніпрові Чайки, Н. Кибальчич та інших.

Мистецьке обдарування Коцюбинського та Бордуляка далеко не в усьому рівнозначне, Бордуляк не стоїть у найпершому ряду класиків прози, де своє безперечне місце посідає Коцюбинський, проте порівняння творчості цих представників східноукраїнського і західноукраїнського регіону, особливо її динаміки, поєднаної з художніми пошуками, видається можливим і слушним.

Коцюбинський і Бордуляк – майже ровесники, початки літературної творчості одного й другого пов'язані з епізодичним зверненням до поезії, та перекладів (приміром, "Годинник" І. Тургенєва в перекладі Бордуляка та "Святий вечір у Христа" М. Достоевського у Коцюбинського, друковані 1890 р.). Одного року, а саме 1891-го, відбувається їхній дебют у художній прозі: Бордуляк друкує оповідання "Дай Боже здоровля корові!", Коцюбинський – оповідання "Харитя" та "Ялинка". Обидва письменники звертаються до тем з дитячого життя: досить згадати оповідання Т. Бордуляка "Перший раз", (що має виразний перегук із "Харитею"), "Для хорого Федя", та "Дай Боже здоровля корові!" В них добре відтворено дитячу психологію, прагнення юних героїв – селянських дітей – допомагати батькам у нелегких господарських справах. Ця тема стала провідною утворчості Бордуляка. М. Коцюбинський практично з самого початку творчості орієнтується на пошук героїв поза тим тематичним колом, що стало вже традиційним для української прози. Щоправда, "сільським настроєм" письменник присвятив свій найбільший твір – повість "Fata morgana". Актуальність проблематики, масштабних подій, глибина психологізму, стильове новаторство і багатство мови дали підставу одному з дослідників вважати цей твір романом, принаймні констатувати чіткі ознаки романного мислення у ньому. [Новиченко, 1976: 11-12]. З відомої нині спадщини Т. Бордуляка лише один твір, а саме – "Іван Бразилієць" – наближається до жанру повісті. Це правдива розповідь про поневіряння українського селянина та його загибель на чужині, куди він подався разом з родиною у пошуках кращої долі. Підтвердження цьому – обсяг твору, певна ускладненість сюжету, послідовний виклад подій, що розгортається в кількох площинах. Проте йому бракує тієї широти охоплення дійсності, такої рельєфності та змістової наповненості образів-персонажів, якими відзначається "Fata morgana" Коцюбинського.

Збірка "Ближні" (1899) та ряд наступних прозових творів Бордуляка засвідчують доволі значне жанрове розмаїття малої прози письменника, певну множину модифікацій оповідання та новели. На особливу увагу заслуговує наявність у Бордуляка малих "настроєвих" прозових форм, до яких можна віднести такі твори, як "Ось куди ми підемо, небого!", "Бузьки" (обидва дотичні до теми селянської еміграції), "Самітна нивка" (про ворожнечу двох братів). Ці твори мають ознаки своєрідної ліричної "поезії в прозі" і співвідносні тією чи іншою мірою з "карткою із щоденника" "На крилах пісні", циклом "З глибини", етюдом "Невідомий", новелою "Intermezzo" Коцюбинського. Проте саме за такого зіставлення виявляється суттєва естетична й стильова відмінність прози цих письменників. На тлі творчості Коцюбинського особливо виразно простежується наявність дидактичного елементу у цілому ряді Бордулякових творів, зокрема й у щойно названих, "ліричних", де переважає схвильований, розчулений голос автора (*"І чого они, ті брати, поступають так нерозумно? – питає я себе. – Замість погодитись в добрий спосіб і працювати на батьківській землі, волять они сваритися, процесоватися (тобто, вести судові процеси. – Авт.), битися, нищитися до посліднього, волять з торбами йти... а нивка лежить самотою серед оправлених чужих піль, опущена, мов сирітка... І коли дивилися на неї, то здаєсь тобі, мовби она засилала скаргу до неба за то, що на ній, замість пшениці, росте кропива, полин, чорнобиль..."*). – "Самітна нивка"). [Бордуляк, 1988: 114].

Досить прямолінійні висновки наявні і в таких оповіданнях Бордуляка, як "Дід Макар", "Діти", "Галилеївський війт", "Жебрачка", "Дяк Гриць", "Перший раз", "Майстер Федь Триндик". Так, останнє з них має початок: "Ах ти, майстре Федю Триндику! Ти, бідний полатайку! Чому тобі навкучило дотеперішнє чесне і роботяще житє і ти звернув на іншу дорогу?... [Бордуляк, 1988: 249]. У них де виразніше, де стриманіше вчувається відгук самоусвідомлення життєвого статусу письменника – греко-католицького пароха, який мусив серед інших занять дбати й про моральність "ближніх".

У деяких із своїх творів Коцюбинський також наближається до того, щоб "допомогти" читачеві зрозуміти етико-психологічну суть того, про що розповідається. Це стосується раннього, недрукованого автором оповідання "Андрій Соловійко, або Вченє світ, а невченє тьма", деяких розділів казки "Хо", певною мірою – новел "Невідомий" та "Подарунок на іменини". Проте в переважній більшості ідея того чи іншого твору письменника, в тому числі її моралістична настанова, глибоко "захована" у зображуваних картинах.

Можна констатувати наявність ліризму у прозі того й іншого автора. Проте тип цього ліризму здебільшого різний. У Коцюбинського він, як правило, більш опосередкований – через поетичний рельєфний предметний образ ("Сон", "На острові"), а там, де звучить прямий авторський голос, йдеться про відтінки психологічного переживання ("З глибини", "Intermezzo"). Тимчасом у Бордуляка вираження ліризму безпосередніше, автор не вважає можливим і естетично виправданим стримувати ті емоції, які його переповнюють, завуальовувати ту ідею (здебільшого спрямовану на злагоду між людьми, на добродетельний спосіб життя), якою він опанований. Звичайно ж, слід вказати і на винятки, на ті Бордулякові твори, де гору свідомо чи несвідомо бере "артист", орієнтований на зразки майстерної нарації. Цей ряд складатимуть оповідання "Вістка", "Передновок", "Бідний жидок Ратиця" та новела, що своїм сюжетом могла б знайти місце і у доробкові Коцюбинського, – "Право патронату".

Окремі твори Бордуляка відзначаються проникливою настроєвістю. У новелі "Вістка" (1910) знаходимо такий опис: *"... День був осінній, похмурий. Вгорі, як далеко засягнуло око, товпились мокрі олов'яні хмари і гнали одна за другою десь в безвісті, мов наполохана череда товару. З них спускалась на землю якась зимня слизь, не то дощ, не то мряка, вона спливала самітньому орачеві по лицю, всякала в одежу, втискалась за комір, в пазуху, проникала до самих костей. На безкраїх подільських рівнинах лежали непроглядні тумани, вгору з землі піднімався запах сирості і свіжо зораної рілі, короткий день доходив кінця, а від заходу наближалась ніч, осіння, довга, непривітна..."* [Бордуляк, 1988: 268].

Ймовірно, можна вести мову й про певний відтінок "імпресіоністичного" письма в оповіданні Бордуляка (на сьогодні маловідомого) "Дядько Федюсь", видрукованому у 1894 р. Виділяється опис церкви та відправи у ньому. *"Ми нетерпеливо дожидали тої хвилі, коли*

дядько Федюсь перед самою службою Божою возьме до рук прут, приліпить до его кінця горючий огарок і стане запалювати світло на головнім престолі. При тій роботі він мусів задерати голову догори і та голова полискувалась і світилась, наче місяць вповні, а як була надворі погода і сонце перепускало свої проміні крізь різнобарвне вікно, що в виді трираменного хреста містилося в передній стіні церкви, поверх головного престолу, то его голова мусіла переходити через смугу того світла, що в укисних лініях виходило зі згаданого кольорового трираменного хреста, захоплювало по дорозі вершки нап্রেстьольних свічок і кінчилося в углі межі долівкою а стіною захристії. Тоді дядькова лисина купалась в тім різнобарвнім сяєві... На ній горіли, аж за очі хапали, різні барви: і синя, і жовта, і рожева, і зелена... а для нас, малих хлопців, се було вельми приємне видовище... "Диви, ось тепер! – шептав мені до уха Гриць, – так, як би его хто взяв та й обмалював!". "Правдивий пророк Єлисей! – шептав мені в друге ухо Іван". [Бордуляк, 1894: 80-81].

Однак те, що стало характерною ознакою зрілої творчості Коцюбинського – імпресіоністична манера його письма, у прозі Бордуляка було явищем нечастим, епізодичним.

Варті уваги підходи того й іншого письменника до творення нового міфологізму. Коцюбинський опирається тут на тривкі етнічні архетипи, на релікти міфологічних уявлень певної спільноти ("Тіні забутих предків"). У Бордуляка міф пов'язаний із персоніфікацією – досить виразною в оповіданнях "Жура" та "Передновок" (образи, винесені в заголовок творів). Своєрідну, позначену гумором модифікацію "культурного героя" подає Бордуляк в одному з кращих своїх творів – оповіданні "Бідний жидок Ратиця".

За рівнем таланту і художньої майстерності, плідність творчих пошуків Бордуляк, звичайно, не може дорівнятися до Коцюбинського, проте його досвід також вартий уваги, має своє значення у модерних трансформаціях української прози кінця XIX – початку XX ст.

РЕЗЮМЕ

Стаття є першою спробою порівняння художніх систем Михайла Коцюбинського і Тимотея Бордуляка, їх новаторських пошуків.

This article is the first attempt of comparison the artistic systems of Mykhailo Kotsiubynskyi and Thimothej Bordul'ak and their innovative search.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бордуляк Т. Твори. – К., 1988.
2. Ближні: Образки і оповідання Тимотея Бордуляка. – Львів, 1899.
3. Засенко О.Є. Бордуляк Тимотей Гнатович// УЛІЕ: В 5 т. – К., 1988 – т.1.
4. Маковей О. Тимотей Бордуляк (Т. Ветлина): Літ – крит. нарис// ЛНВ – 1898 – Т.ІІІ.
5. Ніковський А. Т. Бордуляк: (до питань психології творчості)// Бордуляк Т. Оповідання. – К., 1929.
6. Новиченко Л.М. Український радянський роман. – К., Наукова думка, 1976.
7. Франко І. З останніх десятиліть XIX в.// Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. – К., 1984. – Т. 41.

Ярослава Мельничук, Наталя Мельничук (Чернівці)

МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ ТА ОЛЬГА КОБИЛЯНСЬКА КРІЗЬ ПРИЗМУ МЕМУАРНОГО ПОРТРЕТУ ПИСЬМЕННИЦІ

У Михайла Коцюбинського, чие 140-річчя від дня народження відзначаємо нині, було чимало спільного з Ольгою Кобилянською. Почнімо з того, що їх споріднював час: вони жили в одну епоху і були майже ровесниками – між датами їх народження – менше року. Такий же, 140-річний ювілей О.Кобилянської відзначено в листопаді 2003 року.

Їх єднало письменницьке покликання і бажання творити українську літературу навіть тоді, коли ще не існувало української державності. Буковину як складову Австро-Угорщини і Наддніпрянщину – частину Росії – роз'єднував кордон, що утруднювало, а часто й унеможливило взаємини. Попри все на роду їм було написано зустрітися, листовно й особисто спілкуватися, цим самим взаємозбагачуючись.

У цьому зв'язку непересічне значення має письменницьке листування, на чому наголошував Валерій Шевчук у передмові до чотиритомника „Листи до Михайла Коцюбинського” (а у виданні вміщено і дев'ять листів О.Кобилянської): „[...] відчуваємо своєрідну духовну мікрогалактику, в якій живе митець, і саме листи стають тими променями, які лучать між собою духовні істотасі, а отже ніби свосередними потоками енергії, якими адресати обмінюються. Від цього читачеві неважко стає відтворити творче і життєве середовище, в якому утверджувався й жив митець, а це, попри все, ще й немала підмога для розуміння і сприймання його творчості, її шарів не поверхових а поглиблених” [Листи до Михайла Коцюбинського, т. 1, 2002: 4].

Саме листи віддзеркалюють ставлення М.Коцюбинського до О.Кобилянської: „Я такий щирий прихильник Вашого таланту і Вашого способу писання, цілком європейського [...]” [Коцюбинський, 1956: 242]. Це лист від 21 червня 1903 року, а ще раніше, 12 жовтня 1902 року, з Чернігова М.Коцюбинський висловив захоплення повістю О.Кобилянської „Земля”. Цей відгук з боку уважного читача-письменника став хрестоматійно відомим: „Я звичайно багато читаю, але признаюся, що давно читав щось таке гарне, таке захоплююче, як „Земля”. Я просто зачарований Вашою повістю – все: і природа, і люди, і психологія їх – все це робить таке сильне враження, все це виявляє таку свіжість і силу таланту, що, од серця дякуючи Вам за пережиті емоції, я радів за нашу літературу” [Коцюбинський, 1956: 227-228].

Листування між М.Коцюбинським і О.Кобилянською, хоч кількісно й невелике (порівняно з іншими), однак містить інформацію про процес формування альманахів „Дубове листя”, „Багаття”, „З потоку життя”, „З-над хмар і долин”. У листах О.Кобилянської до М.Коцюбинського є чимало штрихів про особисте: хворобу батька, матері, сімейні клопоти, переїзд до іншого помешкання, велику завантаженість працею по господарству, численні родинні обов'язки, – все, що не дає змоги цілком „посвятитись літературній праці” [Листи до Михайла Коцюбинського, т. 3, 2002: 29].

Слід зауважити, що до питання про зв'язки великого Сонцепоклонника з Ольгою Кобилянською дослідники літератури звертались неодноразово. Це були переважно публікації у періодиці: А.Коржупової „Любив він наш край” (Рад. Буковина, 1964, 16 верес.) та „У творчій співдружбі” (Рад. Буковина, 1963, 19 листоп.); І.Середюка „Шанувальники” (Комс. плем'я, 1964, 18 верес.), М.Рябого – „Над Черемошем-річкою” (Там же). Virізнялись літературознавчі статті А.Коржупової „Зв'язки Михайла Коцюбинського з Буковиною” (у зб. „Тези доповідей IV Респ. наук. конф. з питань творчості М.М.Коцюбинського”, Дніпропетровськ, 1963) і „Творчі зв'язки М.Коцюбинського з прогресивними діячами Буковини” (зб. „У вінок Михайлу Коцюбинському”, К., 1967). Ширше завдання поставив перед собою Ф.Погребенник, який у статті „Братерство” (Прапор, 1964, № 9) простежував творчі взаємозв'язки М.Коцюбинського не лише із буковинськими, а й із галицькими культурними діячами, при цьому окреслив широке

контекстуальне коло творів, співзвучних „Тіням забутих предків”, зіставивши їх також із повістю „В неділю рано зілля копала...” О.Кобилянської.

Першість в опрацюванні теми „М. Коцюбинський і О.Кобилянська” належить, очевидно, учасниці тематичного студентського наукового гуртка з вивчення творчості М.М.Коцюбинського Галині Кремльовій, котра будучи студенткою Одеського університету у 1961 році виступила із однойменною статтею у так званій „збірці” праць членів гуртка.

Пізніше розвинув тему чернівецький дослідник Володимир Вознюк, опублікувавши нарис „Єднала шира дружба” (Мол. Буковинець, 1973, 25 листоп.).

Цікаво, що взаємини М.Коцюбинського та О. Кобилянської стали предметом не тільки наукового аналізу, а й спричинилися до появи художнього полотна – історико-біографічного оповідання Бориса Гончаренка „Новий світ, 46-48”. Його автор художньо трансформував факт зустрічі письменників, вдався великою мірою до художнього вимислу і домислу, щоб вияскравити цю малознану, проте цікаву сторінку їхнього життя.

Беззаперечним є те, що основою твору Б.Гончаренка та згаданих вище розвідок став мемуарний матеріал О.Кобилянської, озаглавлений „Дещо з моїх споминів про М.М.Коцюбинського”. Думається, що він заслуговує на спеціальне дослідження в контексті мемуарної спадщини О.Кобилянської періоду міжвоєнної (від 1914 р.).

В останній період творчості О.Кобилянська виявила ще одну грань свого обдарування – вміння згадувати, тобто відтворювати минуле в мемуарах. І це закономірно: поважний вік спонукає оглянутися назад, викласти на папір те, що закарбувалося в пам’яті. Демократичний, вільний жанр, яким є мемуаристика, завжди приваблював можливістю залишити пам’ять про себе і про славних сучасників, оцінити минуле і спогадом, як прожектором, освітити його. Цінність спогадів зростає ще й тому, що, за словами дослідника, „це голос людини, покоління, епохи, який ніхто не замінить. Це голос часу, яким він сам себе бачив і розумів” [Гаранин, 1986: 222].

На жаль, немалий мемуарний доробок О.Кобилянської на сьогодні недостатньо вивчений і належно не поцінований. Варто було б літературознавцям дослухатися до думки Л.Гараніна: „Письменницькі спогади не в меншій мірі, ніж роман чи поема, виявляють творчі горизонти автора, його громадянську позицію, часто і літературні принципи. Вони продовжують, розвивають, підсумовують, коригують усю творчість. З їх появою обличчя автора нерідко набуває нових рис, особливостей, завершеності” [Гаранин, 1986: 340]. Російські дослідники документалістики І.Янська і В.Кардін наголосили, що не помічати, вважати мемуари випадковим епізодом у творчості письменника не можна [Янская, Кардин, 1981: 18].

Слід зауважити, що на стан класифікації і вивчення спогадів О.Кобилянської негативно вплинули загальні тенденції в дослідженні української мемуарної літератури, яка залишається цілиною, котрої тільки злегка торкнулось перо дослідника. Як бачимо з праць О.Галича, Л.Гінзбург, В.Здоровеги, Г.Мережинської, І.Шайтанова, І.Янської й В.Кардіна, коренем проблем у теорії мемуаристики є недостатнє вивчення практики жанру, творів, що складають його історію.

З-поміж розмаїття різновидів цього жанру О.Кобилянська обрала в 1920-1940-х рр. центральний в мемуарній літературі різновид портрета, „автор якого не ставить собі за мету відтворити весь життєвий шлях свого героя, а намагається [...] показати характерні риси його особистості” [Літературознавчий словник-довідник, 1997: 449]. Мемуарний портрет (на наш погляд, цей термін більш вдалий, щоб не сплутати з літературно-критичним нарисом, який має назву літературного портрета) потребував від письменниці значно менше часу, ніж, скажімо, написання спогадів у формі широкоформатного твору, не вимагав тривалої підготовки.

В останній період своєї творчості О.Кобилянська вдалася до форми мемуарного портрета, адже їй як сучасниці, товаришці, адресантці В.Стефаника, С.Окуневської-Морачевської, Х.Алчевської, І.Франка, М.Коцюбинського, М.Євшана було що сказати про них нащадкам. З-під пера буковинської письменниці вийшло сім мемуарних портретів – це портрет-некролог „Д-р Софія Окуневська-Морачевська” (1926), „Спомин” – твір про В.Стефаника (1931), „Думки-спомини про Миколу Євшана” (1931), „Моїй Меві” (про Х.Алчевську) (1933), а

також два спогади про І.Франка – „Мрії письменника збулися” (1940) та „Пророцтво” (1941). Першим червня 1941 р. датовано мемуарний портрет „Дещо з моїх споминів про М.М.Коцюбинського”, автограф якого за свідченнями упорядника і автора приміток до 5-го тому п'ятитомника творів О.Кобилянської Ф.Погребенник, зберігаються у Державному літературно-меморіальному музеї М.Коцюбинського в Чернігові (№ 2203). На жаль, на наш письмовий запит до музею досі не надійшла відповідь, яка б „розсекретила” характер цього автографа: машинопис чи рукопис. А це дало б змогу об'єктивніше, з позицій літературної евристики оцінити цей твір.

У мемуарному портреті про М.Коцюбинського О.Кобилянська сфокусувала увагу на кількох подіях, моментах, що мали місце в минулому. Це, по-перше, зустріч із М.Коцюбинським під час перебування в Києві на археологічному з'їзді влітку 1899 року. Зрозуміло, що від часу, коли зав'язалося це знайомство, минуло понад чотири десятиліття. За цей період одні деталі подій стерлися з пам'яті повністю, інші, яскравіші, збереглися. Так і не зазначила О.Кобилянська, хто її представив М.Коцюбинському, яке продовження мало це знайомство тоді ж таки, у 1899 році.

Авторка спомину, на жаль, через сорок років вже не могла „собі пригадати докладно, про що саме ми говорили” [Кобилянська, 1963: 206]. Однак її пам'ять вихопила з потоку літ слова, які промовив М.Коцюбинський при вітанні: „Видно, що з Буковини, бо струнка, як смерека” [Кобилянська, 1963: 206]. Як бачимо, лаконічна, стисла форма мемуарного портрета, обрана О.Кобилянською, не вимагала від авторки домислювати, чи вигадувати забуті події. Тому вона обмежилась кількома достовірними фразами про цю першу зустріч.

Аналізований мемуарний портрет, як і більшість творів О.Кобилянської цього жанру, має синтетичний характер: авторський інтерес спрямовано і на об'єкт, і на суб'єкт. З першої частини спогаду перед нами постає О.Кобилянська в оцінці М.Коцюбинського. Далі – м'який перехід до опису героя мемуарів, знову ж таки – крізь призму тогочасних оцінок письменниці: „Я знала ближче М.М.Коцюбинського з його літературної діяльності, дуже його поважала, високо цінила, посилала йому мої праці-рукописи, а його відзиви про мою роботу заохочували мене до дальшої праці” [Кобилянська, 1963: 206]. Підтвердженням сказаного у спогаді є листування між письменниками, що велося у 1901-1909 рр.

Другим, найбільш пам'ятним моментом особистого спілкування письменниці з М.Коцюбинським був його приїзд до Чернівців у травні 1909 року (по дорозі на острів Капрі). І тут на допомогу також приходять епістолярій, зокрема лист О.Кобилянської від 16 травня 1909 р., який містив детальні поради з приводу майбутнього приїзду М.Коцюбинського на Буковину. Письменниця сповіщала про те, що найкраще зупинитись у готелі „Під чорним орлом” (де гостювала і Христя Алчевська). Шкодувала, що може не бути на той час удома. Але, що найважливіше, переконувала: „Будьте увірені, високоповажаний Добродію, що зробите велику радість всім буковинським землякам, поступаючи з своєї подорожжі до Італії і до наших Чернівців” [Листи до Михайла Коцюбинського, т. 3, 2002: 29].

М.Коцюбинський, який був у Чернівцях 30-31 травня 1909 р., проїздом до Відня, встиг залишити в пам'яті О.Кобилянської приємне враження: „Нагадуюсь на високу, гарну, поважну та симпатичну людину, вдягнуту в білу свитину” [Кобилянська, 1963: 206]. Власне, дослідники міжособистісних письменницьких зв'язків, інтерпретували спогад, робили висновки про „почуття обопільної симпатії” між ними [Кремльова, 1961: 84] саме на основі позитивних відгуків (епістолярних і мемуарних) О.Кобилянської.

Мемуарний портрет „Дещо з моїх споминів про М.М.Коцюбинського”, слід зазначити, не позбавлений ряду фактичних неточностей, помилок. Зокрема, в датуванні приїзду М.Коцюбинського в Чернівці (у спогаді сказано: „1909 р. літом”). Уводить в оману твердження, що М.Коцюбинський під час свого приїзду у 1909 році „ходив по селах та по маленьких ярмарках” [Кобилянська, 1963: 206], тоді коли його лист від 1 червня 1909 року до дружини Віри Коцюбинської заперечує це: „Як тільки приїхав до Чернівців в неділю вранці, дізнався, що вже два дні приходили до мене всякі українські депутації, все хотіли бачити мене. Проф. Смаль-Стоцький вже чекав мене і зараз забрав з собою показувати місто. Чернівці дуже гарні,

в гарному місці [...]. По обіді їздили в ліс, навкруги Чернівців, потому знов на вечерю до них, а потому в Народний дім на танці українців" [Коцюбинський, 1956: 317-318].

Письменник Б.Гончаренко в оповіданні „Новий світ, 46-48” поставився до спогаду як до непомилкового фактографічного джерела: виписав окремий розділ про поїздки М.Коцюбинського селами і ярмарками. Це, звісно ж, зашкодило історичній правді щодо перебування великого Сонцепоклонника на буковинській землі.

Завершуючи розмову, наголосимо, що обсяг викладеного матеріалу повністю відповідає назві – це справді „Дещо з моїх споминів про М.М.Коцюбинського”. Через це і сюжетна канва мемуарного портрета будується на основі двох епізодів, думка авторки відштовхується від найбільш пам’ятних моментів спілкування з М.Коцюбинським. Особистісне у спогаді превалує тому, щоб побачити об’єктивну картину перебування М.Коцюбинського в Чернівцях, слід залучити максимально можливу кількість свідчень, що допоможе усунути помилкове, суб’єктивне.

Незважаючи на те, що для мемуарів характерні два часові плани, О.Кобилянській вдалося залишатися фактично в одному – коли відбувались описані події. Письменниця дуже обережно, боячись перекрутити слова героя, вдається до прямої мови. Вона чітко, без надуманих діалогів, без зайвої адоративності передала нащадкам те, що залишилось у пам’яті про гостя із Наддніпрянщини.

РЕЗЮМЕ

Стаття присвячена проблемі взаємин Михайла Коцюбинського і Ольги Кобилянської. Автор аналізує мемуарний портрет О.Кобилянської „Дещо з моїх спогадів про М.М.Коцюбинського” (1941).

The article deals with the problem of relationship between Mychajlo Kotsubynskyj and Olga Kobylyanska. The author gives the analysis of the Kobylyanska's memoir portrait „Something from my memoirs about M.M.Kotsubynskyj” (1941).

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаранин Л.Я. Мемуарный жанр советской литературы: Ист.-теор. очерк. – Минск: Наука и техника, 1986. – 425 с.
2. Кобилянська Ольга. Твори: В 5 т. – Т. 5. – К.: Держлітвидав України, 1963. – 767 с.
3. Коцюбинський М. Твори: В. 3 т. – Т. 3. – К.: Держлітвидав України, 1956. – 506 с.
4. Кремльова Г. Коцюбинський і Кобилянська// Коцюбинський: Зб. пр. темат. студ. наук. гуртка по вивч. творчості М.М. Коцюбинського. – Одеса, 1961. – С. 84-87
5. Листи до Михайла Коцюбинського: В 4 т. – Т.1-4. – К. – Ніжин, 2002-2003.
6. Літературознавчий словник-довідник/ Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів, В.І. Теремко. – К.: ВЦ „Академія”, 1997. – 752 с.
7. Янская И., Кардин В. Пределы достоверности: Очерки документальной литературы. – М.: Сов. писатель, 1981. – 408 с.

Наталія Науменко (Київ)

ВСЛУХАЮЧИСЬ У "НЕВИДИМИ СТРУНИ": "INTERMEZZO" М. КОЦЮБИНСЬКОГО ТА "ДВА ШУМИ" Г. ХОТКЕВИЧА

У зв'язку з утвердженням у сучасному українському літературознавстві думки про імпресіонізм як стильову домінанту прози Михайла Коцюбинського зростає інтерес до пізнання секретів творчої лабораторії митця, одним із яких є багата сенсуальна образність. Ритміка його мови, колір, рух, світло, дотикові та рухові враження – все це "ті засоби, які надають його творам нестаріючих рум'янів життя" [Денисюк, 1967: 56].

Жоден дослідник творчості М.Коцюбинського не оминув увагою новелу "Intermezzo" – твір, де виражальну роль відіграють сенсорні образи, що передають зміну внутрішніх почуттєвих станів автора; де "чарують незвичайною гармонією барв, світла, звуків, пахощів мальовничі, експресивні пейзажі... відлуння кукування зозулі... гудіння бджіл нагадує співучу арфу. І на цьому тлі виділяється пісня жайворонка" [Жук, 1979: 16].

Вагомий внесок у вивчення "Intermezzo" в системі прози М.Коцюбинського зробили В.Борщевський, І.Денисюк, С.Єфремов, Н.Калениченко, Ю.Кузнецов, В.Лесик, Т.Матвеева, Л.Новиченко, С.Орлик, О.Рисак, І.Семенчук, П.Сердюк, Р.Чопик. Усі дослідники наголошують на значенні чуттєвої символіки, яка виявляє рух думки оповідача, багатство творчої уяви, гармонію зовнішнього та внутрішнього світу людини. "В усій світовій літературі важко знайти письменника, який би так захоплено опоестизував красу сонячного, одягненого в зелень степу, як це зробив... Михайло Коцюбинський", – стверджує М.Костенко [Костенко, 1961: 99].

Ряд монографічних праць, присвячених літературі імпресіонізму та творчості М.Коцюбинського в її контексті, належить Ю.Кузнецову: "Поетика прози Михайла Коцюбинського" (1989), "Слідами феї Моргани" (1990, у співавторстві з С.Орликом), "Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст." (1995). У кожній із них науковець по-своєму підходив до поетики "Intermezzo", акцентуючи на особливостях звуко-кольорової образності твору як визначальної риси світобачення автора, багатогранності його внутрішнього світу [Кузнецов, 1995: 175].

Помічена деякими вченими подібність "Intermezzo" до симфонії змушує звернутися до трактату І.Франка "Із секретів поетичної творчості", де зв'язок літератури з музикою виявляється таким чином: "Маючи змогу обертатися лише до самого слуху, музика має кілька категорій способів, якими передає свій настрій нашій душі. Найвідповіднішою з них є відтворення звукових явищ природи: шум води, листя, кування зозулі. ...Але поезія за допомогою мови може викликати (посередництвом чуттєвих образів) безмірно більшу кількість і різноманітність зворушень, ніж музика" [Франко, 1980: 391].

Тому актуальна проблема дослідження сенсорної, зокрема звукової символіки писемного твору вимагає не лише нового прочитання спадщини українських класиків, а й порівняльного аналізу новел відомих із менш відомими. У цьому світлі перспективною є побудова компаративної парадигми "М.Коцюбинський та Г.Хоткевич". І.Денисюк провадить зіставлення чуттєвої образності в творах зазначених письменників, визнаючи спільними рисами плернерність, філософські узагальнення, ліризм прозової оповіді [Денисюк, 1989: 25]. Ю.Кузнецов також відносить прозу М.Коцюбинського та Г.Хоткевича до вірців імпресіоністичного письма, однак за типом оповідача визначає стиль Коцюбинського як "гамсунівський", а Хоткевича – як "гонкурівський" [Кузнецов, 1995: 241].

Саме це зумовило посилення нашої уваги до збірки "Гірські акварелі" Гната Хоткевича. Н.Беліченко, А.Болаболъченко, І.Денисюк, Ю.Кузнецов, Н.Супрун, Н.Шумило розглядали збірку узагальнено, виокремлюючи такі риси її поетики, як авторські метафори, музикальність оповіді, органічна поетична мова, наскрізні образи, що "натякають... на присутність тайни цілого" [Шумило, 2003: 12]. На сьогодні ґрунтовний аналіз "Акварелей" виконала І.Приходько

("Українські класики без фальсифікацій", 1997); коротко визначивши тему кожного образу, дослідниця узагальнює: "Всюди – шалений захват автора, всюди – злиття з природою, вміння її чути, розуміти" [Приходько, 1997: 96].

Словом, навіть у побіжному зіставленні прози М.Коцюбинського та Г.Хоткевича виявляються їхні спільні риси в царині пізнання природи та усвідомлення людиною свого місця в макрокосмосі довкілля. Тема реального та поетичного світів, гармонію між якими шукає ліричний герой "Intermezzo", отримує своєрідне трактування в акварелі "Два шуми" Г.Хоткевича.

Тому метою нашого дослідження є виявити функції чуттєвої (зокрема звукової) образності в новелі М.Коцюбинського та образку Г.Хоткевича за допомогою порівняльних методів, з'ясувати роль звукового образу в утворенні індивідуально-авторської символічної картини світу. Для виконання цих завдань застосовано принцип мікроаналізу "close reading", що дозволить визначити шляхи осмислення авторами традиційних образів.

Детальніше простежити вплив звуку на формування індивідуального світобачення авторів дає змогу зіставлення *типів оповідача* в обох творах. Ю.Кузнецов, розглядаючи "Гірські акварелі", виділяє в них "всезнаючого автора", чиї "почування відтворено... за допомогою імпресіоністичних прийомів". В "Intermezzo" М.Коцюбинському вдалося розкрити внутрішній світ персонажа, його думки й почування. Імпресіоністичний погляд на довкілля очима відстороненого розповідача – завдання складніше, але його Г.Хоткевич реалізує завдяки засобам сугестії – фрагментарним фразам, звуконаслідуванню.

Все, що звучить, і сам звук як акустичне явище набувають ознак динамізму: "Он зірвався один яскравий згук і впав між ниви червоним куколом" (Коцюбинський), "Веселий звук потоне, мов камінь у морі" (Хоткевич); з'являються як приховані метафори (наприклад, "невидима" арфа, що є провідним інструментом "симфонії" поля в М.Коцюбинського та лісового "хоралу" в Г.Хоткевича).

В обох творах поява звукового образу є відправною точкою розгортання багатопланових асоціативних рядів. Так, у "Intermezzo" поїзд є зовнішнім джерелом звукових асоціацій: "Одна знайома дама п'ятнадцять літ слабувала на серце... трах-таррах-тах... дивізія наша стояла тоді... Ви куди йдете?... трах-таррах-тах... Прошу білети... трах-таррах-тах..." Згодом "зелений хаос", якому передував внутрішній монолог, близький до "потoku свідомості", впорядковується – й теж за допомогою звуків зовнішнього довкілля: "Як тільки бричка вкотилась на широкий зелений двір – закувала зозуля. Тоді я раптом почув велику тишу" [Коцюбинський, 1979: II, 234].

У Г.Хоткевича звуковий асоціативний ряд розвивається від внутрішнього переживання: "Ліс шумить... Скажеш собі ці дві слові – і [вони] овіють тебе чарами, почуши лоскіт вітру на щоці, зазвучать голоси якісь невидимі, і серце затужить чогось... Оспіваний шум, прекрасний шум! Вічно скорботний і таємничий вічно" [Хоткевич, 1966: II, 303].

Тому можна стверджувати, що завдяки актуалізації звукової образності як у М.Коцюбинського, так і у Г.Хоткевича визначається своєрідне неоромантичне двосвіття їхніх творів. Світ людини й світ природи, показ макрокосмосу довкілля в мікркосмосі поетичного слова – внутрішня сцена, де розігрується дія "Intermezzo" та взаємодіють між собою образи "Двох шумів".

Спільні та відмінні риси цього двосвіття в обох авторів стають очевидними при зіставленні хронотопів оповіді. За ступенем символічності художній простір новел "Intermezzo" та "Два шуми" проходить кілька рівнів градації: а) Кононівські поля; ліс Карпат; б) образи поля та лісу, відомі за фольклором і літературними мотивами; в) міфічні праобрази Ниви та Лісу.

Своєрідність хронотопу досліджуваних творів визначають звукові образи. Символіка звуку є важливим елементом філософсько-естетичної концепції кожного з письменників. Психологічною основою чуттєвої образності обох новел стали почуття втоми (у Коцюбинського) та туги (у Хоткевича). Як виникають вони внаслідок впливу звуків на оповідача ("Вдень я здрігався... і слухав ревучі потоки людського життя"; "Зашумить ліс... і бездонна печаль розкриє перед тобою чорні очі свої"), так і долаються звуками: "Твоє журливе "ку-ку"... змивало мою утому" (М.Коцюбинський); "Лісові ручаї шумлять... І о чім би не думав ти – ...усміхнешся мимоволі" (Г.Хоткевич).

Відповідно до цього подано й характеристику шумів: "ритмічний, стриманий, спокійний, певний у собі" – в Коцюбинського і "скорботний, тасмничий" – в Хоткевича. Проте в обох творах вирізняються "великий" і "малий" шуми, теми яких то контрастують, то звучать в унісон: "дивний гомін поля" й пісня жайворонків; "могутній хорал лісу" й "своєрідна струна" ручаїв.

Дослідники новели "Intermezzo" наголошують на її схожості з симфонічною музикою, – на своєрідному звуковому інструментуванні, багатоголосі, співіснуванні головної й побічних тем. Окремі "партії" то розходяться, то зливаються, підтримуючи головну образну тему – гімн красі й творчості [Калениченко, 1967: 157]. "Два шуми" ж містять ознаки симфонізму в більш сконцентрованому вигляді – на звукових образах побудовано весь твір; головна ж тема увиразнена зверненням до реципієнта ("Вслухайся!"), з чого видно, що звучання її – вічне, однак його треба лише відчутти.

Як зауважував М.Барг, подібність людини до Бога полягає в її "творчому вмінні користуватися символами" [Барг, 1987: 269]. І не лише користуватися, а й переосмислювати традиційні символи та творити нові, що виразно видно в досліджуваних прозових шедеврах. Імпресіоністичне бачення світу крізь призму звукової образності створюється завдяки оживленню природи, однак у кожного з письменників персоніфікація відбувається по-різному. Так, оповідач "Intermezzo" вслухається в кукання зозулі, переходить на її мову, з чого починається поріднення митця з природою [Чолик, 1998: 117]. З плином оповіді цей процес сягає рівня, на якому оповідач "індивідуалізує... стеблину, квітку, намагається побачити форму її руху, погладити, щоб відчутти фактуру матеріалу, послухати шелест, почути запах" [Денисюк, 1999: 173-174], – залучає всі п'ять чуттів для пізнання природних явищ.

Градація звукового образу стає складнішою в десятому розділі новели, де герой спробував досягнути, як жайворонки творять пісню. Це потік асоціацій, викликаний переломом у внутрішньому світі ліричного героя, – однак не майбутньою зустріччю з людиною [Борщевський, 1975: 98], а загостренням відчуття "своїї" землі: "Всю її, велику, розкішну, створену вже, – всю я вміщаю в собі. Там я творю її наново, вдруге".

Зазначена частина "Intermezzo" – музичально-естетичний трактат із філософським зачином [Сердюк, 1998: 117]. "Коли... вслухаєшся в многоголосу тишу полів, то помічаєш, що в ній щось є не земне, а небесне". Однак на початку в уяві героя постають звуки, що належать до "потоків людського життя": "Щось наче свердлить там небо, наче струже метал... і дрібно сиплеться регіт на металеву дошку, як шріт" [Коцюбинський 1979: II, 240]. Пізнавши пісню жайворонка, оповідач спробував відтворити її: "Тью-і, тью-і, ті-і-і... Ні, зовсім не так. Трійю-тіх-тіх... І не подібно". Як не можна повторити написане геніальною рукою, так і ліричному героєві Коцюбинського не вдалося наслідувати пісню польового птаха: "Як вони оте роблять, цікавий я знати? Б'ють дзьобами в золото сонця? Грають на його променях, наче на струнах? Сіють пісню на дрібне сито і засівають нею поля?". Так, незалежно від А.Белого [див. Бельй, 1994: 336], український новеліст біля витоків мистецтва природи ставить "Геліоса-Сонце" та "Орфея-Птаха" [Науменко, 1999: 27].

Ця дивовижна пісня, як визнає сам герой, будить у ньому жадобу пізнання. Людині не дано повторити пташину пісню, й тому оповідач "олюднює" її, уподібнюючи спів жайворонка до роботи: "З того посіву зійшла срібна стіка вісвів... А згори... струже срібні дошки і свердлить крицю", людських почувань: "плаче, голосить і сіє регіт на дрібне сито", мистецтва: "в небі співають хори, грають цілі оркестри".

Аж врешті підгледів "технологію" жайворонкового піснетворення, – і вона також "олюднюється" в порівнянні з настроюванням арфи та гри на ній: "Се було прекрасно" [Коцюбинський, 1979: II, 241]. Намагаючись "зупинити мить", автор зосередив увагу на рухомих і звукових образах, підсилюючи їхній динамізм і емоційну наповненість дієслівною синонімією. Відбувається внутрішній діалог між розповідачем, який збирає враження, й природою – джерелом вражень, що кристалізуються в містких символах новели.

Шляхи персоніфікації докільця через звук у "Двох шумах" дещо інші. По-своєму витончено Г.Хоткевич передає "психічний стан природи, з безліччю настроєвих відтінків, свіжими, незатертими образами" [Приходько, 1997: 96], апелюючи до всіх п'яти чуттів людини.

Цьому сприяє антураж розповіді – ліс, місце дике й більш священне, де живуть духи стихій, магичні володарі звірів.

Шум лісів, у якому "чорні очі печалі" дисонують із "темно-зеленою глибинню" [Науменко, 2002: 322], змушує "того, хто хотів радуватися" звертатися саме до міфічних мешканців лісу – "тіней лісових, богів пуці, владик борів і нетрів непроходимих: "Що я вам зробив, що ви моє серце тугою наповнили?" [Хоткевич, 1966: II, 304]. На відміну від ліричного героя "Intermezzo", розповідач не приходить до погляду на довкілля з позицій міфічно-символічного світогляду, – він сам є його носієм, говорить від імені "язичника-гуцула", що осягає світ наївно, довіряючи враженням.

Але так само наївно, запрошуючи читача до співтворчості, ліричний герой Г.Хоткевича знаходить у лісі й джерело первозданної гармонії: "Лісові ручаї шумлять. Веселі, радісні, тихомелодійні і дають ноту радості в музику лісових шумів" [Хоткевич, 1966: II, 304].

З загального звукового потоку, як і в "Intermezzo", виокремлюється тема, яка породжує нові враження – і не лише в оповідача, а й у струмка: "Тисячу слів наговорить тобі в одну хвилину, як дівча, що прибігло у хату... і одразу хоче оповісти усе: і як жук проповзав по дорозі, як черевичок у воду упав, і як скакали віви з гори, а сонце світило поміж гіллям груші".

Близькість людини до природи, показана в "Intermezzo", виявляється засобами сугестії, серед яких – уривчасті фрази, якими оповідач говорить про видимий світ, стрімкі переміни в ньому; звуконаслідувальні слова – намагання передати пташину пісню. Подібне явище – сенсорно відчутну картину природи – спостерігаємо й у "Двох шумах":

"Пташина скочила до води. Верть-верть хвостиком. Верть-верть. Сіла на ближчу гілочку, цвірінкнула – і щезла в гушавині. Лиш струмочок – жу-жу-жу. А сусідній – жу-жу-жу. Жу-жу-жу та й жу-жу-жу. З каменя острів зроблять, з калюжі озеро – зелене дзеркало" [Хоткевич, 1966: II, 304-305].

Так само й ліричний герой "Intermezzo" знайшов відповідь на своє питання, по-своєму сугестивно показавши поведінку птапки: "Тріпала крильми на місці напружено, часто і важко тягнула вгору невидиму струну від землі аж до неба. Струна тремтіла й гучала... Єднала небо з землею в голосну арфу і грала на струнах симфонію поля" [Коцюбинський, 1979: II, 241].

Оживлені образи довкілля в обох новелах створюють враження, що природа живе й діє разом із людиною. Тому прикметним є мотив єднання неба з землею як символ побудови митцем власного світу. Кожен із авторів використовує свою характеристичну деталь для конкретизації цього стану: для М.Коцюбинського це – арфа, струнами якої є пісні жайворонків; для Г.Хоткевича – дзеркало, озеро, до якого стікаються співучі лісові струмки.

Стильова манера імпресіонізму, по-різному явлена в "Intermezzo" М.Коцюбинського та "Двох шумах" Г.Хоткевича, фіксує скороминуще враження зовнішнім знаком-словесним образом і водночас концентрує в ньому значний символіко-метафоричний потенціал. Тому так часто ключовими є чуттєві (звукові, зорові, дотикові тощо) образи, посилені дієсловами руху, а іноді й елементами звуконаслідування. З огляду на це, важливим композиційним концептом імпресіоністичної оповіді обох досліджених творів є особлива поетичність викладу з застосуванням прийому одухотворення.

Це дає змогу зробити висновок про те, що імпресіонізм як художня парадигма пізнання дійсності органічно притаманний українській літературі. Звернення до наукового визначення імпресіонізму та його стильових домінант дозволило по-новому поглянути на, здавалося б, добре вивчений твір української малої прози початку ХХ століття – "Intermezzo" М. Коцюбинського, і це становить плідний ґрунт для порівняння, зокрема з таким малодослідженим літературним явищем, як "Гірські акварелі" Г.Хоткевича. В обох письменників образно-звукові теми, які то доповнюють, то заперечують одна одну, всі разом поєднуються в прекрасну повнозвучну символічну картину, яка відбиває широкий спектр духовного життя людини й багатогранність буття взагалі.

Дальші компаративні студії в галузі сенсуальної образності у прозі М.Коцюбинського та Г.Хоткевича допоможуть з'ясувати таємниці творчості обох митців, розкрити нові оригінальні грані її поезики. Зокрема, в обраному напрямі перспективним є комплексне дослідження

"Гірських акварелей" у зіставленні з рядом інших творів М.Коцюбинського, у тому числі й повістю "Тіні забутих предків". Вагомий матеріал для цієї роботи дасть синтез досягнень різнопланового компаративного аналізу, який має на меті виявити нові можливості вивчення й інтерпретації української літератури.

РЕЗЮМЕ

У статті розглядаються головні аспекти сенсуальної, зокрема звукової, образності новели М.Коцюбинського "Intermezzo" у порівнянні з поетичним образом "Два шуми" Г.Хоткевича. За допомогою принципу мікроаналізу "close reading" з'ясовано роль звукового образу в утворенні індивідуально-авторського бачення світу: образно-звукові теми, які то доповнюють, то заперечують одна одну, разом поєднуються в прекрасну, барвисту символічну картину, яка відбиває широкий спектр духовного життя людини й багатогранність буття взагалі.

The article presents a research of the main aspects of sensual (particularly sound) imagery in M.Kotsiubynsky's short story "Intermezzo" compared to H.Khotkevych's prose poem "Two Noises." With the help of microanalysis ("close reading") we defined the role of sound image in creation of an author's individual vision of the world. The sound themes, which add or contradict each other, unite in a beautiful and colorful symbolic picture that reflects the wide range of human's spiritual life and versatility of life as a whole.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барг М. Эпохи и идеи. – М.: Прогресс, 1987.
2. Белый А. Луг зеленый// Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994.
3. Борщевський В.М. Вивчення творчості М.Коцюбинського в школі. – К.: Рад. школа, 1975.
4. Денисюк І.О., Лужецький З.В. Барви і звуки слова// У вінок Михайлу Коцюбинському. – К.: Рад. письменник, 1967.
5. Денисюк І.О. Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ століття// Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ століття. – К.: Наукова думка, 1989.
6. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. – Львів: Академічний експрес, 1999.
7. Жук Н.Й., Грицота М.В. Видатний письменник-новатор// Коцюбинський М.М. Твори: В 3-х т. – Т.1. – К.: Дніпро, 1979.
8. Калениченко Н.Л. Великий сонцепоклонник. – К.: Дніпро, 1967.
9. Костенко М.О. Художня майстерність Михайла Коцюбинського. – К.: Рад. школа, 1961.
10. Коцюбинський М.М. Твори: В 3-х т. – К.: Дніпро, 1979.
11. Кузнецов Ю.Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Проблеми естетики і поезії. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995.
12. Науменко Н.В. Мотиви античної філософії в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.// Генеза. Філософські, історичні, політологічні студії. – Спецвипуск. – 1999.
13. Науменко Н.В. Духовність і одухотвореність: "Лісова симфонія" Ольги Кобилянської// Література. Фольклор. Проблеми поезії. – Вип. 14. – К.: Твім-Інтер, 2002.
14. Приходько І.Ф. Українські класики без фальсифікацій. – Харків: Світ дитинства, 1997.
15. Сердюк П.О. До поезії "Intermezzo": Етюд// Література та культура Полісся. – Вип.10. – Ніжин: Наука-Сервіс, 1998.
16. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості// Франко І.Я. Краса і секрети творчості. – К.: Наукова думка, 1980.
17. Хоткевич Г.М. Твори: В 2-х т. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1966.
18. Чопик Р. Переступний вік: українське письменство на зламі ХІХ-ХХ ст. – Львів – Івано-Франківськ: Лілея, 1998.
19. Шумило Н.М. Гнат Хоткевич: еволюція художнього пошуку// Дивослово. – 2003. – № 11.

ТЕМАТИЧНО-СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ МАЛОЇ ПРОЗИ Б. ЛЕПКОГО Й М. КОЦЮБИНСЬКОГО

Загальновідомо, що місце М.Коцюбинського в складних процесах становлення якісно нового періоду української літератури кінця XIX – початку XX століття є дуже важливим. Український класик належав до письменників, у творчості яких визначилися ті зміни суспільної свідомості, а також синтез діалектично протидіючих художньо-естетичних спрямувань, що характеризували духовну ситуацію на зламі століть. Творчість М.Коцюбинського, зокрема його мала проза, в усій різноманітності своєї проблематики, як і тематично-стильовій своєрідності, засвідчила кризовість національного буття кінця XIX – початку XX століття, а тому була інтенсивним процесом ідейно-мистецьких пошуків, що було характерно для імпресіоністичної стильової домінанти. Показовими є висловлювання сучасників великого прозаїка, що були вміщені у “Літературно-науковому віснику” за 1913 рік, зокрема С.Єфремова, який вважав, що М.Коцюбинський “шукає гармонії в людському житті”, а до “проблеми краси заходить з етичною міркою”, як і А.Крушельницького, який у свою чергу, підкреслив, що письменник зумів знайти “гармонію між сполукою дійсного й казкового”, “поєднати два світи – матеріалістичний і містичний в одну цілість”, а також поєднати “красу форми і змісту – високу гуманність почуття і глибокий аналіз людської душі” (Л.Старицька-Черняхівська).

Такі характеристики сучасників, як і дослідження літературознавців наступних поколінь, зокрема А.Шамрая, І.Денисюка, Д.Наливайка, О.Черненко, В.Агєєвої, С.Пригодія, С.Павличко, Н.Шумило та ін., свідчать про те, що поняття літературного імпресіонізму в Україні в першу чергу асоціюється з іменем і творчістю М.Коцюбинського, який був переконаний, що найдостовірнішим джерелом пізнання має бути досвід психічного життя, а тому знаменита гонкурівська тріада “бачити, відчувати, виражати”, спроектована крізь призму національного буття, і визначає загальну парадигму тематично-стильових пошуків митця кінця XIX – початку XX століття. Новаторство М. Коцюбинського на ниві тематично-стильової еволюції української прози, його вплив на творчість більшості сучасників, зокрема В.Стефаніка, Марка Черемшини, Леся Мартовича, Т.Бордуляка, Є.Ярошинської, Б.Лепкого та багатьох інших, є незаперечними.

Відомо, що одним з пріоритетних напрямів сучасного літературознавства є контекстуальне вивчення життя і творчості яскравих представників українського письменства, а тому спроба порівняльно-типологічних зіставлень новелістики М.Коцюбинського з малою прозою його сучасників, зокрема Б.Лепкого, є своєчасною і актуальною з наукової точки зору. Однак варто зазначити, що, на відміну від М.Коцюбинського, творчий набуток Б.Лепкого тривалий час перебував під тиском ідеологічних заборон, а повернення спадщини письменника українській культурі почалося лише в кінці 80-их років XX століття. Варто згадати перевидання творів Б.Лепкого з ґрунтовними передмовами М.Ільницького й Ф.Погребенника, монографію М.Сивіцького, а також дисертаційні дослідження Н.Буркалець, О.Царик та ін. Але більшість дослідників обмежувалася поглядом на малу прозу письменника “ізсередини”, аналізуючи світоглядні засади, тематику, образну систему, стильові особливості її поетики тощо, уникаючи, так би мовити, “виходів” на обшири загальноукраїнського контексту, що не сприяло об’єктивному висвітленню рівня наративного таланту прозаїка з позицій тематично-стильової парадигми, еволюції художнього мислення новеліста загалом.

Важливе місце у виробленні нових критеріїв світобачення для М.Коцюбинського, як і Б.Лепкого, мала концепція нового типу особистості, звернення до індивідуальної свідомості, спроектованої крізь призму національно-ментальних домінант, з активним використанням однієї з центральних тем нового модерністського осмислення “філософії життя”: ілюзія – дійсність, або ж життя як гра і життя як сон, а також шляхом апелювання до “центральної свідомості” героя у ліричній прозі (яскравими представниками якої були також С.Васильченко і Марко Черемшина), що межує з імпресіонізмом, коли позиція автора поєднується з позицією

ліричного героя. Завдяки цьому обидва письменники прагнули знайти відповідь на болочі проблеми буття сучасної їм епохи і водночас намагалися відштовхнутися від народницької парадигми, тим самим заперечуючи її. В основному це стосується творів, які були написані М.Коцюбинським і Б.Лепким протягом першого десятиліття ХХ століття. Шляхом порівняльно-типологічного зіставлення окремих творів цього періоду спробуємо визначити певні закономірності тематично-стильової еволюції української малої прози початку минулого століття.

Найбільш показовими у зазначеному контексті видаються психологічні етюди "Невідомий", "Цвіт яблуні" М.Коцюбинського та новела "Прикрий сон" і лірична мініатюра "Лежав при відчиненім вікні" Б.Лепкого. У названих творах особистість ліричного героя переживає глибинні процеси розпадання-збирання, в яких трагічно загострюється ірреально-відчужений, неусвідомлений дисонуючий зміст життя людини, а перебування між життям і смертю відкриває для героя близькість до буттєвих першопочатків, морально-етичних цінностей. В етюдах "Невідомий" та "Цвіт яблуні" М.Коцюбинський моделює парадоксальну ситуацію, коли герой намагається осягнути перехід від життя до смерті, загострюється його усвідомлення значимості життя власного та інших людей, він переживає муки сумління, бажання повернутися до першоджерел буття. Автор майстерно використав тут прийом "центральної свідомості" героя твору, а іншими словами, як стверджує Л.Андрєєв, зробив спробу відчутти "єдність зовнішнього і внутрішнього, об'єктивного і суб'єктивного" [Андрєєв, 1980: 5].

Не менш показовою у зазначеному контексті видається новела Б.Лепкого "Прикрий сон". Привертає увагу оригінальне апелювання письменника до "центральної свідомості" головного героя судового радника Черевка, коли той зазнає страшних мук сумління під час тривожного і важкого сну. Корумпованого чиновника відвідують душі колишніх підсудних, звинувачуючи його в несправедливих присудах, грабунку майна під прикриттям юридичного права. Акт обвинувачення, що вражає силою психологічного звучання, підсумовує дух померлого батька: "То не я тебе, сину, виховав і вивчив, щоб тепер сорому такого дочекатися перед добрими людьми?...ти відрікся совісті і честі, батька й матері, забув рідну мову, відцурався ти батьківської хати" [Лепкий, 1991: 421]. Прийом обрамлення оповіді сном ліричного героя є типово імпресіоністичним, що, як стверджує Ю.Кузнецов, допомогло "зірвати маску з обличчя людини й показати, яке скомплектоване, складне психічне життя людини" [Кузнецов, 1995: 65]. Варто зазначити, що новела Б.Лепкого "Прикрий сон" є типологічно близькою до психологічного етюду М.Коцюбинського "Сон", який є частиною прозового циклу з промовистою назвою "З глибин". Можемо припустити, що у згаданих творах важливим елементом подолання себе і водночас повернення до себе постає сон, який згідно з античною традицією – "брат смерті". Окрім того, аналізовані твори засвідчують утвердження в українській новелістиці початку ХХ століття нової манери розповіді від імені персонажів, що забезпечувало сприйняття однієї і тієї ж події під різними кутами зору, це було характерним для В.Стефаника, Марка Черемшини, Гната Хоткевича, Сильвестра Яричевського та інших письменників.

Лірична мініатюра Б.Лепкого "Лежав при відчиненім вікні" привертає увагу також бінарною опозицією духовних пошуків гармонії світу реального та ірреального в момент, коли ліричний герой переживає на межі життя і смерті. Автор прагне осягнути самоцінність людського життя, акцентує увагу на відповідальності живих перед тими, хто відійшов у вічність. Задля цього він вдало використовує народну легенду про падаючі зірки, що є цілком закономірним, адже як стверджує А.Шамрай, в умовах становлення нової, імпресіоністичної традиції в українській літературі велику роль відіграють "старі романтичні теми, зокрема фольклорні мотиви" [Шамрай, 1928: 57], які подаються як психологічні рефлексії на природу людського життя, її містичного відчуття. Знаковими з цієї точки зору є також оповідання "Скапи", "Небіжчик", "Кара" Б.Лепкого і повість М.Коцюбинського "Тіні забутих предків".

Важливим елементом, який якісно та кількісно зближує тематично-стильові рівні малої прози М.Коцюбинського і Б.Лепкого є звернення до тем життя інтелігенції, а саме художників

вчителів, духівництва, на протигагу малій прозі В.Стефаника, С.Васильченка та деяких інших відомих прозаїків початку ХХ століття. Це було зумовлено не тільки походженням і середовищем, в якому формувався світогляд письменників, а в першу чергу тим, що дозволяло аналізувати, а головне моделювати психологію “нової” особистості з “ новою” свідомістю у кризових ситуаціях, чого не знала досі традиційна українська література, яка за визначенням Н.Шумило, була “літературою для народу”, йшлося про розширення тематично-стильових горизонтів соціально-психологічної прози “про народ” [Шумило, 2003].

Показовим є цикл ліричних мініатюр М.Коцюбинського “З глибин” (“Самотній”, “Сон”), а особливо оповідання “Цвіт яблуні”, де майстерно подається потік свідомості батька, письменника і просто чоловіка у трагічний момент смерті єдиної дитини. А ліричний же герой новели “Сон”, завдяки проникненню у власну підсвідомість, формує нове бачення світу, яке співпадає з авторським: “...Поезія жити не може на смітнику, а без неї життя – злочин” [Коцюбинський, 1961: 544].

Типологічно близькими до названих творів М.Коцюбинського є новели Б.Лепкого “Перша зірка”, “Для брата”, де автор звертається до проблеми духовного повернення і відродження, становлення нового типу свідомості. У новелі “Перша зірка” перед нами постає тип галичанина-інтелігента лікаря Русовича, який “вибився в люди” і живе у Відні. Автор вказує на ознаки, які еднають його з попереднім життям. Це, насамперед, промовисте прізвище, а також “рутенський дневник”, що його перечитує після німецьких часописів, і спогади, які зринули в його пам’яті після прочитаного повідомлення в газеті про наближення Різдва Христового. Лікар Русович вирішує вперше за п’ять років відвідати рідне село. За роки перебування у столиці Австрії він встиг відчужитись від рідного середовища, а наполеглива праця зробила його своїм у новому середовищі. Але молодий успішний лікар не відчуває себе щасливим, а навпаки, його мучить “підсвідома велика вина: “...То дивне, бо нікого не забив, нічого не вкрав, за все платив готівкою... залишалося відчуття безмежної пустки, наступив похорон живцем” [Кузнецов, 1995: 470]. На батьківщині лікар зачаровано споглядає першу вечірню зорю, що, як лихий знак, зійшла над цвинтарем і замикала собою коло попереднього життя, але водночас кликала до повернення і духовного відродження, народження нової свідомості.

Трагічні обставини життя родини сільських вчителів, які обтяжені мізерними заробітками та злиднями в новелі “Для брата”, народжують у своєму середовищі новий рівень свідомості, яка реалізується в образі Марійки, що сповнена родинної любові до брата. Вона вирішує пожертвувати собою (упокоритись долі) задля того, щоб врятувати його від злиднів, йде в найми. Тим самим фактично перекреслює своє майбутнє, яке могло бути багатообіцяючим з огляду на те, якими благородними рисами і вродою вона наділена, про що свідчать її портретні характеристики: “Одиною прикрасою бідної хати була донька господарів, п’ятнадцяти або шістнадцятилітня, дуже гарна, з легкою тінею суму в глибоких, синих очах. Цвіти, що ростуть у глухих лісі, мають подібний вигляд.” [Лепкий, 1991: 452]. Вражає те, наскільки майстерно Б.Лепкому вдалось зреалізувати рецептивну модель подолання інерції консервативного середовища (інерції долин) за допомогою психологічно вмотивованого образу Марійки, навіть незважаючи на доволі промовисту авторську ремарку: “Що вкінці могла допомогти та бідна дівчина, що жила в тій тісній, душній атмосфері і процвітала серцем та вродою хіба на те, щоби раз у раз брати з села шиття, віддавати і знов брати і шити і віддавати, і так далше і далше, з року на рік...Що? Риторичне запитання, лише підсилює авторський задум. [Лепкий, 1991: 454].

Аналізований твір Б.Лепкого звертає на себе увагу ще й тим, що процес формування нового типу свідомості головного героя безпосередньо пов’язаний з активним використанням ряду рецептивних моделей, зокрема ніппівського мотиву “верхів і долин”(подолання інерції психології долин) як і жобсенівського мотиву упокорення долі через любов до ближнього, що загалом відповідало загальній концепції модернізації української новелістики початку ХХ століття.

Таким чином тематично-стильова своєрідність малої прози М.Коцюбинського і Б.Лепкого характеризується певною спільністю тем і мотивів, а також засобів їх художнього втілення в межах

імпресіоністичної стильової парадигми. Виокремлюється близька рецептивна парадигма при формуванні сюжетно-образного матеріалу і його реалізації відповідно до власних життєвих спостережень і творчого досвіду, сили епічного таланту, іманентного світовідчуття у зв'язку з найновішими естетичними та філософськими концепціями початку ХХ століття.

РЕЗЮМЕ

У статті йдеться про типологічні порівняння малої прози М. Коцюбинського та Б. Лепкого з точки зору їх тематики та стилю.

The article deals with the peculiarities of typological comparison of M.Kotsiubynsky's and B.Lepkyi's short stories from the point of view of topic and style.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреев Л.Г. Импрессионизм. – М., 1980. – С. 5.
2. Коцюбинський М. Вибрані твори. – К.: Держлітвидав, 1961.
3. Кузнецов Ю.Б. Импрессионизм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ століття.: Проблеми естетики і поетики. – К.: Зодіак-Еко, 1995. – 304 с.
4. Лепкий Б. Твори: В 2-х т.// Упорядкування та коментарі М.М. Ільницького. – К.: 1991. – Т. 1.
5. Шамрай А. Творчість Коцюбинського в літературному оточенні // Критика. – 1928. – № 4. – С. 57.
6. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.
7. Ніщє Ф. Так казав Заратустра. – К.: Основи, Дніпро, 1993. – 415 с.

Євгенія Антонюк (Вінниця)

“МИТЕЦЬ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ” (МИХАЙЛО КОЦЮБІНСЬКИЙ У ТВОРЧОСТІ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО)

Вінниччина, її щедра природа, талановиті люди не раз привертала увагу Максима Рильського. Він не раз був у нашому краї, враження від подільських мандрівок, зустрічей з цікавими людьми відбилися в його творчості. Так, у вірші „Вогні” читаємо:

По Вінниччині мандрували ми –
Пригадуєте? – літніми шляхами.
З якими там стрічалися людьми,
Буряководами й садівниками!
Пригадуєте коропинний став

У Сосонці, у зелені долини?.. [Рильський, 1984: 222].

М. Рильський залишив низку праць, поезій, висловлювань про видатних діячів літератури та мистецтва Вінниччини – С. Руданського, М. Леонтовича, Г. Танцюру, Я. Качуру, Я. Шпорту, О. Кундзіча, В. Перепелюка, М. Стельмаха, В. Юхимовича, А. М'ястківського та ін. Особливо зачарувала його творчість великого Сонцепоклонника Михайла Коцюбинського. Любов і глибоку шану до автора „Тіней забутих предків” він проніс через усе своє життя. У статті „Володимир Самійленко”, заперечуючи думки деяких теоретиків про те, що кінець ХІХ ст. був періодом занепаду української літератури, Максим Рильський зазначає, що саме тоді „почав свою творчу роботу Михайло Коцюбинський”. І цей факт не дозволяє „фарбувати ту добу суцільною непроглядно-сірою фарбою” [Рильський, 1984: 93]. В особі нашого земляка, на думку вченого, „виступала молода Україна”, якій належало майбутнє. Автора високохудожніх повістей та оповідань він відносить до „найбільших митців світової літератури” [Рильський, 1984: 422]. У статті „Ласкава зоря” поет-академік наголошує, що „М. Коцюбинський – гордість

українського народу, він належить до числа тих людей, яких ми називаємо своїми учителями" [Рильський, 1984: 422].

Благотворний вплив могутнього таланту письменника з Вінниці на становлення юного М. Рильського – митця і громадянина відчутний з перших його кроків у літературі, з часу перших віршів, що увійшли до збірки „На білих островах” (1910). Не випадково один із циклів цієї книги має назву „Інтермеццо”. Сім поезій, що його складають, за змістом і художньою формою близькі до ряду творів М. Коцюбинського, особливо до його однойменної новели. Спільними для обох майстрів слова є такі художні образи, як похмурі дні, „коли крізь сизі хмари чуть пробивається проміння золоте”, „дощ рясний, що гучно з неба ллється”, небесна блакить, з якої долітає спів жайворонка, „темна ніч і золоті зірки, що грають у просторі” [Рильський, 1984: 42].

У рік смерті автора "Intermezzo" М. Рильський написав прозовий етюд „Художник” (1913), присвятивши його улюбленому письменникові. Безперечно, що саме він послужив прототипом „посивілого, потомленого життям”, але з лагідною усмішкою на вустах митця Антона Сергійовича, великого гуманіста з витонченим художнім смаком, закоханого у життя, музику, квіти. Його зворушує пелюстка троянди, спів птахів, гудіння бджіл у квітнику. І тут такий знайомий з творів М. Коцюбинського образ „вічного сонця”, перед яким схиляється художник. Він спостерігає, як воно „проходить над землею і сипле золоте зерно в зелену землю... У трояндовій пелюстці відбилося те ж, що і в поетовій душі: вічне сонце” [Рильський, 1984: 422].

Сонячне проміння, пройшовши крізь душу митця, проникає у його творіння, робить їх добрими й світлими. Він „пише про сльози – а в сльозах грає сонце; малює бруд життя – а в малюнку трояндовим цвітом бринить те, що не згасло ще в серцях людських!... І нерівними, схвильованими рядками виривається з-під руки хвала вічному сонцеві” [Рильський, 1984: 422].

В прозовому етюді, як бачимо, немає розпачу, сліз з приводу смерті великого майстра. Хоч „вдарив дзвін останній і на спочинок пішов потомлений митець”, та для своїх нащадків він залишив безсмертні творіння. Хтось читатиме їх і „рожева пелюстка закружляє, запахне, забринить в його душі” [Рильський, 1984: 422].

Як бачимо, тематично-образна структура етюду, емоціональний стан героя-митця, його гуманізм, емоційність і вразливість душі, навіть мовні особливості твору близькі до прози М. Коцюбинського, зокрема до літературно-естетичного маніфесту письменника – новели "Intermezzo".

Світлий образ, багатогранна творча спадщина класика української літератури були життєдайним джерелом художньої та наукової творчості Максима Рильського і в тридцять – п'ятдесяті роки. Однією з перших поетичних інтерпретацій постаті Михайла Коцюбинського став п'ятий вірш зі збірки „Чернігівські сонети” (1937). М. Рильський згадує ті важкі роки, коли письменник працював „над статистичним ділом невеселим”. Поет звертає увагу читача на привабливу зовнішність, інтелігентність, акуратність і скромність митця: „в тутому комірці, з тяжким портфелем, охайний, чепурний і мовчазний”.

Подібний портрет М. Коцюбинського знаходимо і в статті М. Рильського „Цвіт яблуні”: Чисто виголений, у тутому комірці, з яскравою гвоздиною у петлиці, залюблений у квіти, в сонце... і красиве людське слово” [Рильський, 1984: 49].

Великого письменника немає серед нас, та завжди він буде „рідним нашим городам і селам”, бо

Глибоким зором і пером тонким

Він слугував народові своєму,

Боліючи душею разом з ним. [Рильський, 1984: 250].

Його твори „не обернуть на прах”, адже в них не звичайні „сюжети і теми”, а „життя і кров”, важка праця й героїчна боротьба народу „за землю і волю”.

17 вересня 1939 р. до 75-річчя від дня народження письменника в газеті „Вісті” був опублікований вірш М. Рильського „Коцюбинський”. І знову, як і в ранніх творах поета, перед нами своєрідна інтерпретація новели "Intermezzo". Йдеться про митця, який „колонівськими

пройшов ланами і зустрів мужика між нив". Ця кульмінаційна зустріч примусила ліричного героя твору іншими очима подивитись на світ, прийняти важливе для себе рішення: справжній митець не тікає від життя, він завжди зі своїм народом, ділить з ним радощі й горе, „не боїться муки і отрут”.

З думками героя новели "Intermezzo" перегукуються слова М. Рильського:

„Говори! – це слово „мужикові”!

„Говори! – художнику наказ, –

І страждання людське в людським слові

Запалало тонко, як алмаз [Рильський, 1984: 352].

Звертаючись до України, поет стверджує, що ім'я М. Коцюбинського вічно житиме в пам'яті народу, завжди будуть з ним його високохудожні твори.

В роки Другої світової війни М. Рильський написав вірш „Варіації на поезію М. Коцюбинського „Наша хатка” (1943). „Лиха громовиця” впала на нашу землю, фашистські полчища сілгондрували зелені лани, рідні оселі. „За жито на полі, за обрії сині, за яблуні цвіт і за предківські тіні” стали до бою земляки великого письменника. Звертаючись до світлого імені Сонцелюба, поет стверджує:

Знай присягу нашу, велика людино:

Відстоїмо в бої ми нашу хатину,

І ввійдуть у хату бійці – оборонці,

І знов засіяє, мов золотого, сонце! [Рильський, 1984: 143].

Поезії Максима Рильського „Горький і Коцюбинський”, „Брати”, „Гвоздики Коцюбинського” розкривають зворушливу сторінку дружніх взаємин „двох сердець трепетних, високих двох умів”, які

Не слави марної, не ситої користі

Вони, страждаючи, шукали між людьми [Рильський, 1984: 250].

Любов до літератури поєднала двох її велетів, не схожих ні вдачаю, ні хистом, але з однаковою відразою до темряви, фальші, насилля. Влучні епітети й порівняння „широколистий дуб і ясен тонколистий” допомагають читачеві збагнути їхній внутрішній світ.

У поезії „Брати” (1952) йдеться про перебування М. Горького та М. Коцюбинського на острові Капрі, про їхні дружні взаємини з італійськими рибалками.

... Руки робітничі –

засмалені, пошерхлі, вузлуваті –

і робітничі душі волелюбні.

Були знайомі Вам віддавна...

І сторінки прекрасних Ваших книг

Несли не тільки гіркоту і смуток,

А й непохитно-сміле віщування

Нового дня... [Рильський, 1984: 52].

Дружбу українського й російського письменників, що є „символом щирості і мудрості живої”, поет порівнює з весняним дощем, „свіжим і живлющим”. Цілковите взаєморозуміння було між ними, коли йшлося „про діло кровне, – про літературу”, про життя простого люду. Вдалий метонімічний вислів „і Нижній до Чернігова схилив уважне ухо” посилює головну думку твору, сконцентровану в його назві.

Закоханість нашого великого земляка в навколишній світ, у його красу, особливо у квіти, передано в поезіях „Гвоздики Коцюбинського” та „Знову про солов'їв”. Цю ж думку М. Рильський деталізує у статті „Цвіт яблуні”, стверджуючи: „Він любив красу... і людські страждання викликали в нього фізичний біль...” [Рильський, 1984: 49].

Поет ділиться власними спогадами про те, як у 50-і роки, перебуваючи у Франції, він почув дзвінкий спів соловейка, побачив чорнобривці „зовсім як наші”. Це викликало в його душі асоціацію, пов'язану з перебуванням М. Коцюбинського на Капрі: зустріч письменника з мальвами, такими схожими з нашими, українськими. Гостре почуття любові до рідної землі

однаково властиві обом світочам нашого красного письменства – Михайлові Коцюбинському і Максимові Рильському.

Красу природи вінницький митець тонко передав у багатьох творах. Класичними є, зокрема, пейзаж у повісті „Тіні забутих предків”, яку поет-академік назвав „вражаючою річчю”. А оповідання „На острові” звучить для нього „як урочистий гімн життю і красі”, перш за все – величчю людської душі.

Про цю ж рису М. Коцюбинського – людини і митця йдеться також у статті М. Рильського „Природа і література”. В пейзажах, створених великим майстром, поет бачить „глибокі філософські узагальнення; для ілюстрації своєї думки автор наводить епізод з оповідання „На острові”, в якому йдеться про смерть агави, „яка цвіте раз у житті, щоб дати початок новому життю, і вмирає” [Рильський, 1984: 207]. Картини природи у творах М. Коцюбинського відіграють важливу ідейно-естетичну функцію. І це не залишилось поза увагою М. Рильського. Високохудожня, багатогранна творча спадщина Сонцепоклонника була для нього тим високим, взірцем, на який поет постійно орієнтувався й іншим радив навчатися у великого майстра. Так, у статті „Моїм кореспондентам” він закликає творчу молодь вчитися умінню М. Коцюбинського бачити життя, слухати, спостерігати, фіксувати у ньому найсуттєвіше. Саме це є необхідною умовою справжнього таланту.

Аналізуючи шедеври письменника – „Intermezzo” і „Цвіт яблуні”, М. Рильський наголошує на особливостях пам’яті митця, „його благородної „мучительки”, яка „записує все – записує твою постать і те, що крізь постать уяві творця видно, твої слова і те, що крізь слова ухові творця чути” [Рильський, 1984: 49]. Саме така особливість художнього сприйняття життя і була джерелом „творчого подвигу... Так засівають дрібні зерна, з яких ростуть величаві „Fata morgana”, „Тіні забутих предків”, „Дебют”, „Він іде!” [Рильський, 1984: 49] „гідні подиву по тонкості і красі... продиктовані трепетною любов’ю до людини” [Рильський, 1984: 21].

У статтях „Ласкава зоря”, „Народ безсмертний”, в поезії „Україна” М. Рильський наголошує на вселюдському значенні творчості М. Коцюбинського. Його ім’я, оповите блідо-рожевим, пахучим „цвітом яблуні” [Рильський, 1984: 49], поет цілком справедливо ставить письменника в один ряд з такими світочами, як Т. Шевченко, Вольтер, Й.-В. Гете, М. Гоголь, І. Франко.

РЕЗЮМЕ

У статті йдеться про благотворний вплив могутнього художнього таланту Михайла Коцюбинського на становлення юного Максима Рильського як митця і громадянина, а також на його художню творчість тридцятих-п’ятдесятих років. Крім поезії М. Рильського, використано також його спогади, літературознавчі праці.

The article deals with the fruitful influence of Mikhailo Kotsubinsky's powerful artistic talent on formation of young Maxim Rilsky as a creator and a citizen as well as on his literary career of the 30s-50s. Besides M. Rilsky's poetry his memories and literature works were also used here.

ЛІТЕРАТУРА

1. Колесник П. Коцюбинський – художник слова. – К.: Наукова думка, 1964.
2. Коцюбинський М. Твори: В 7 томах. – К., 1973.
3. Рильський М. Зібрання творів: У 20 т. – К., 1984.

О. СЛІСАРЕНКО Й М. КОЦЮБИНСЬКИЙ: СПІЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ ПРОБЛЕМНО-СТИЛЬОВОЇ ПАРАДИГМИ ВЕЛИКОЇ ПРОЗИ

При вивченні специфіки української літератури рубежу століть і початку ХХ ст. одним із актуальних питань на сьогодні є з'ясування наскрізних тем, проблем, стильових ознак, властивих творчості багатьох письменників, а також наявність взаємовпливів і продовження певних традицій. І з огляду на це логічним є звернення до таких постатей, як М. Коцюбинський і О. Слісаренко, з метою визначення тих аспектів, у яких О. Слісаренко продовжує традиції М. Коцюбинського – у плані проблемно-стильового наповнення творів.

Паралелі між творчістю двох письменників, перш за все повістєвою, почали проводити ще дослідники 20 – 30-х рр. Так, О. Білецький писав, що події 1905 р. знайшли "відображення в багатій сконденсованій дію повісті "Плантації", чи не кращому, після "Фати моргани" Коцюбинського, з творів української літератури, присвячених першій революції" [Білецький, 1930: 6]. Л. Підгайний також вказував на певну близькість повістей "Плантації" й "Fata morgana", але зазначав, що вона виявляється "лише в ситуаційних моментах і деяких персонажах, метода ж розвитку теми цілком відмінна й характерна" [Підгайний, 1930: 70].

На сучасному етапі літературознавчих досліджень до зіставлення "Плантацій" і "Fata morgana" у плані образів та ідей зверталася В. Агеєва. Вона наголосила на тому, що Слісаренків "образ Хведя нагадує читачеві хрестоматійно відомого бунтівника Хому Гудзя з твору М. Коцюбинського" [Агеєва, 1990: 42] – і з огляду на стихійність їх бунту, і з точки зору прихованої неоднозначності авторської та читачької оцінки їх дій: "Знедоленого героя можна зрозуміти, можна жажнутися тому, до якого стану доводять людину нелюдські обставини життя. Але ні за яких умов не можемо сьогодні визнати, що такі почуття і прагнення, такі методи боротьби підносять людину, що ця боротьба служить суспільному прогресу" [Агеєва, 1990: 43].

Але ширшої розробки питання подібності творів О. Слісаренка й М. Коцюбинського в літературознавстві не знайшло, зокрема, дослідники не торкалися виразних перегуків у проблемній парадигмі та стильовому втіленні авторської думки. Тому метою нашої роботи є визначення найбільш виразних паралелей у галузі проблемно-стильових домінант великої прози письменників (із додатковим залученням до аналізу й деяких зразків малої прози).

Для прози О. Слісаренка характерна наявність наскрізних проблемно-стильових компонентів. Центральним об'єктом зображення є періоди революційних зрушень (у повістях це події 1905 р., увага до яких виразно притаманна й творчості М. Коцюбинського) і спричинені ними соціально-психологічні конфлікти. Відповідно до цього виникає традиційний для О. Слісаренка корпус проблем, таких як життя і смерть, вірність і зрада, злочин і покарання, свобода і неволя тощо, які набувають нових ракурсів розкриття.

Так, у "Плантаціях" при змалюванні загибелі головного героя – революціонера Вольнера – смерть постає як така, що виявляє справжню сутність людини, до того приховувану від оточення: лише після смерті Вольнера його "обличчя набрало мужньої жорстокості, якої за життя ніхто не бачив у практиканта" [Слісаренко, 1990: 307]. Саме цей прикінцевий опис героя дає змогу по-іншому поглянути на цей образ. Письменник підводить читача до думки, що революційні часи, з одного боку, сприяють виявленню в характері людини мужності, здатності на сміливі вчинки – аж до офірування власним життям, але, з другого боку, призводять до нівелювання такою особою життя інших людей, формують у ній жорстокість, зміцнюють ціннісні орієнтири.

Ці ціннісно-етичні трансформації виявляються й у іншій сфері, зокрема в розмиванні поняття зради. Особливо виразно це бачимо на прикладі стосунків Вольнера з Ніною, чий почуття, свідомо викликані, він зраджує, сприймаючи її як знаряддя на шляху до поставленої мети. Ця ситуація має парадоксальну паралель у Слісаренковій романістиці: і Вольнер – герой позитивний, і негативний Петро з роману "Чорний ангел" однаково поводяться із закоханими в

них жінками, намагаючись використовувати їх для здобуття потрібних їм паперів без жодних докорів сумління: *"Він мав завдання все розкрити за найближчий тиждень, а для цього треба було формувати зближення з Ніною"* [Слісаренко, 1990: 293]. Для Слісаренкових героїв, які є фанатиками певних ідей, поняття зради існує лише у площині служіння цим ідеям.

У повісті *"Fata morgana"* одним із головних героїв теж є революціонер – Марко Гуша, і тлумачення його образу також може набувати негативних конотацій. З одного боку, автор описує персонажа з помітною симпатією, але, з другого, у фіналі бачимо таку ситуацію: Марко підбурив селян відібрати економію, але, врятований Гафійкою, залишився живий. На відміну від ставлення Вольнера до Ніни, стосунки Марка і Гафійки щирі, але при тому він наражає її на небезпеку і змушує забути про долю батька. Ця ситуація показово відтворена у прикінцевому діалозі Гафійки з матір'ю: *"– Де ти була? – Марка рятувала. – Утік? – Утік. – А батька забили..."* [Коцюбинський, 1977: 380].

Використовуючи жанрові можливості повісті як великого прозового твору, О. Слісаренко у своїх трьох повістях досліджує революційні процеси як соціально-психологічний феномен, щоб зрозуміти механізм їх впливу на суспільну та індивідуальну свідомість. Він простежує кілька стадій усвідомлення різних за віком, соціальним становищем та ін. верствами українського населення можливості своєї участі в довоколишніх змінах і прагнення до цього. При цьому спостерігаємо тенденцію до поглиблення психологізму у повістях *"Бунт"* і *"Страйк"*, які фактично є діалогією, оскільки об'єднані спільними героями і сюжетними ходами.

Прагнення О. Слісаренка простежити революційні явища у їх стадіальному розвитку зумовлює і композиційну своєрідність повістей. У кожному з цих творів ідея бунту реалізується у двох стадіях, ніби подвоюючись протягом сюжету. У *"Плантаціях"* спочатку бачимо невдалу спробу індивідуального бунту, коли селянин Хведь кидається з ножом на управителя Рампа, який звільнив його з роботи через дрібну провину: *"Хведеві урвався терпець: довготерпіння, як відомо, залежить од становища в суспільстві, – що нижче, то більше. Усередині клекотав протест"* [Слісаренко, 1990: 283].

Кульмінацією *"Плантацій"* стає селянський бунт, у результаті якого Рамп гине. При цьому на перший план О. Слісаренко висуває селянський натовп, що постає як колективний герой: *"Поле не йшла, а бігла кремезна селянська сила й топтала буряки. – Топчи, хлопці, панське добро, бо воно нас топче! Давно не бачили плантації випростаної мужицької сили"* [Слісаренко, 1990: 305]. Хоча ставлення автора до зображуваних подій є позитивним, у тексті відчувається прихований елемент двозначності їх можливого розуміння, пов'язаний з руйнівним, деструктивним вектором сили стихійного бунту.

Кульмінацією твору *"Fata morgana"* М. Коцюбинського також є селянський бунт, під час якого люди вдалися до руйнування економії, гуральні тощо, чинячи це як протест і як помсту. Письменник так само обґрунтовано наголошує на справедливості цього бунту і його зумовленості обставинами, але при тому підкреслює і його негативні, трагічні наслідки. Вони пов'язані, з одного боку, із безглуздістю й жорстокістю дій селян, втратою ними людяності й індивідуальності кожної конкретної особи, а з другого, – з тим, що ця жорстокість породжує таку саму жорстокість, але вже з боку сільських багатіїв, викликану їхнім подвійним страхом: перед тим, що наступним об'єктом бунту селян можуть стати вони, й тим, що їх можуть покарати козаки разом зі справжніми бунтівниками. Негативна конотація бунту в Коцюбинського досягається за допомогою образів-символів божевілья, жаху, крику, руїни тощо: *"Все злилось в однім божевільлі. Люди пили його один в одного з очей, з передсмертного жаху скалічених речей, криків скла і металу, з стогнання струн. Всі ті одламані ніжки, покручені спинки, черепки під ногами, шматки паперу, пуста руїна – будили ще більшу жадабу милити, ламати, бити, і ноги без тям топтали знищене вже, а руки шукали нового"* [Коцюбинський, 1977: 362–363].

Для М. Коцюбинського цей мотив не є випадковим, його варіанти неодноразово зустрічаємо у різножанрових творах письменника. Так, у оповіданні *"Сміх"* внутрішньо суперечливе, амбівалентне зображення бунту (вже не в селі, а в місті) є центральним компонентом, зважаючи одночасно на його справедливість і безпрецедентну жажливість.

Другий аспект письменник розвинув у творі "Він іде", де зображено погроми, які не слід вважати справедливими і які є жахливим результатом трагічних змін у людській свідомості, спричинених соціально-історичною ситуацією.

О. Слісаренко оригінально розгорнув традиційну філософську проблему злочину й покарання, показавши нескінченність ланцюжка творення соціального й морального зла. Він перевернув парадигму й зобразив протилежну послідовність: покарання і злочин, адже вбивство селянами управителя є карою для нього – за його жорстокість – і водночас злочином для селян, які, очевидно, будуть за нього покарані. Таким чином, коло замикається: покарання обертається злочином, який так само вимагає покарання... І так без кінця. Слісаренкова філософська концепція засвідчила невластиву для революційної літератури амбівалентність: з одного боку, як пролетарський письменник, він не може не виправдовувати бунт як форму протесту проти соціальної несправедливості; з другого, він показав згубний вплив людського суду на саму людську спільноту й окрему людину, яка здійснює покарання. Як справжній гуманіст він звернув увагу на те, що революційне насилля, нібито будучи актом боротьби з соціальним злом, примножує жорстокість, розкріпає звирячі інстинкти натовпу, отже, служить в решті-решт, деструкції, руйнуванню. О. Слісаренко вперше в українській пролетарській літературі подивився на бунт очима гуманіста і показав усебічну згубність революційного насильства.

Бунт О. Слісаренко зіставляє з природними стихіями. Це вогонь, руйнівна сила якого у романі "Чорний ангел" виявляється на двох рівнях – психічному і фізичному. У "Плантаціях" структуротворчим стильовим прийомом є паралель: зображення селянського повстання і пожежі, яка стала сигналом до його початку. Одночасно вони і загасли: *"люди заметушились, і монолітна до того маса почала розпорошуватись. По двоє, по троє вони бігли без дороги до села"* [Слісаренко, 1990: 307] – і, відповідно, *"головишки колишніх воловень куріли сизим димом"* [Слісаренко, 1990: 307]. Образ-символ пожежі супроводжує події і в "Fata morgana": *"вогонь подавав звістку вогневі. Як тільки займеться дець небо – з другого боку встає зараз червоний туман і розгортає крила. Тоді чорне село, як острів на вогняному морі"* [Коцюбинський, 1977: 345], *"Дім, де жив Льольо, вже догорав. Падали балки у прірву отворів і розсипались снопами сліпучих іскор. Гуральня рівно палала, вся налита вогнем, стікаючи полум'ям в вікна і двері, як рана кров'ю"* [Коцюбинський, 1977: 367].

У романі О. Слісаренка "Зламаний гвинт" натовп також постає як стихія, але це вже стихія води: *"Море голів затопило широке дворище"* [Слісаренко, 1929: 34]. Відповідно, натовпу притаманний перебіг станів, властивих стихії: *"Окремі вигуки, як буревісники, злетіли вгору, і буря сколихнула море робітничих голів"* [Слісаренко, 1929: 36]. Подібне зіставлення наявне й у М. Коцюбинського: селяни показані як *"сила, що раптом збудилася з дрімоти, як під кригою будиться річка"* [Коцюбинський, 1977: 361], *"Хвиля бухнула через двері у хату і вдарилася в стіни"* [Коцюбинський, 1977: 362].

У повісті "Бунт" зображено два учнівські заворушення в хліборобській школі, перше з яких закінчилося перемогою, завдяки чому *"юнаки вперше відчували себе справжніми людьми, од яких децю залежить у суспільстві"* [Слісаренко, 1990: 367]. Але перемога виявилася ілюзорною: дирекція, переcheкавши небезпечний момент, оголосила про виключення найбільш активних учнів, що і спричинило повторний заколот. Отже, стильова своєрідність твору визначається наявністю у ньому двох кульмінаційних епізодів. Як і в "Плантаціях" та багатьох оповіданнях, тут використано архетиповий образ стихії (цього разу – вітру), з якою зіставляються описувані події в людському світі: *"Надворі вила хвижа, вітер свистів у димарях, а корпус школи, загойданий шумом бурі і свистом вітру, здавався величезним кораблем, що пливе у темну безвість"* [Слісаренко, 1990: 361], *"Вітер надворі не вшухав ні на хвилину. Він із свистом летів поміж будівель шкільної садиби, з ревом вривався між дерева парку"* [Слісаренко, 1990: 380]. Символічний образ вітру наявний і у "Fata morgana": *"Вітер часом приносить чад, далекі дзвони, тривогу"* [Коцюбинський, 1977: 345], *"Вітер скакав з розгону, рвав голоси і дим"* [Коцюбинський, 1977: 349].

У повісті "Страйк" також спостерігаємо стильовий прийом подвоєння сюжетного ядра, пов'язаного з ідеєю страйку. Тут спочатку відтворено підготовку до страйку, що так і не відбувся, а потім другу, уже результативну спробу. Це єдиний у Слісаренковій прозі випадок зображення організованого масового протесту, який автор прямо протиставляє стихійному бунту як іншій формі суспільного руху: *"страйк річ організована, а страйк без організованості – то просто бунт"* [Слісаренко, 1932: 62].

Наскрізно пов'язані зі згаданими образами-символами притаманні всій Слісаренковій прозі й так само глибоко символічні образи тривоги, неспокою й тиші (при цьому мається на увазі тиша, під час якої люди напружено очікують катастрофи). В усіх повістях автор показує поступове наростання в людей тривожних настроїв: *"Неспокій і тривога проросла електричною іскрою через натовп"* [Слісаренко, 1990: 306] ("Плантації"); *"Хлопці чекали на дворі і стиха розмовляли, не так через справжню потребу розмовляти, як для того, щоб затушувати тривожний настрій"* [Слісаренко, 1990: 364] (тут з'являється мотив свідомої втечі від тривоги) ("Бунт"); *"Притишений, тривожний гамір у масі хлопців"* [Слісаренко, 1932: 55] ("Страйк"). Постійне відчуття тривоги приводить до посилення внутрішнього напруження, яке в результаті виривається назовні у вигляді акцій масового протесту.

У романах О. Слісаренка образ тривоги зустрічається в багатьох контекстах і передусім стосується позитивних персонажів: *"Тривожні години пережила Ганна"* [Слісаренко, 1929: 108], *"По тривожній мові товариша Ганна зрозуміла, що трапилося щось незвичайне"* [Слісаренко, 1929: 146] ("Зламаний гвинт"), *"без надії когось докликатися на метушливу тривогу"* [Слісаренко, 1990: 531] ("Чорний ангел"). Зустрічаємо цей образ-символ і в *"Fata Morgana"*: *"Тривога обіймала село"* [Коцюбинський, 1977: 370]. Іншим відгалуженням цього символу, менше сповненим емоційною силою, можна вважати неспокій – тим більше, що він притаманний тим же персонажам і часто у подібних (але не тотожних) ситуаціях: *"поділитися своїм неспокоєм Вірі Павлівні ні з ким"* [Слісаренко, 1990: 447] ("Чорний ангел"), *"Тальберг, відпустивши Ганну, неспокійно метався по купе"* [Слісаренко, 1929: 149], *"казати всім про свій неспокій він не наважувався"* [Слісаренко, 1929: 142] ("Зламаний гвинт").

У останній наведеній цитаті спостерігаємо поєднання символічного ланцюга, пов'язаного з тривожними станами, із образом-символом тиші: неспокій панує в душі героя, але не озвучується ним. Зустрічаємо в тексті й прямо висловлене зіставлення двох символічних понять: *"Настала тривожна хвилина тиші"* [Слісаренко, 1929: 38]. Тиша взагалі є одним із повсюдних архетипів художнього світу письменника, набуває складної семантики і передає стан трагічного очікування у граничному вияві, часто стосуючись колективного персонажа: *"Запанувала важка тиша"* [Слісаренко, 1932: 85] ("Страйк"), *"мітинг, що тягся тихо й спокійно от уже чи не цілих дві години, було зірвано"* [Слісаренко, 1929: 37] ("Зламаний гвинт"), *"Та люди не заспокоїлися, як тиша запанувала в просторах між небом і землею. У тій чорній тиші причаїлася пекельна птиця заграви"* [Слісаренко, 1990: 385] ("Чорний ангел"). Це є одним із варіантів властивого Слісаренковій прозі стильового прийому, коли природні стани символізують складні ситуації в людському світі.

Ситуативно антонімічним до тиші поняттям може виступати в Слісаренка сміх як такий, що знищує страх: *"Йї стало смішно, і страх трохи розвіявся"* [Слісаренко, 1929: 110]. Але йоді образ-символ сміху може мати й протилежну семантику, викликаючи страх, – отже, спостерігаємо амбівалентність: *"Він саркастично засміявся, і од цього сміху дівчину охопив жах"* [Слісаренко, 1929: 148]. Саме таку семантику має цей образ в оповіданні М. Коцюбинського "Сміх": *"Немов дощ блискавок сипав той сміх, щось було убійче і смертельне в його переливах і наводило жах"* [Коцюбинський, 1977: 224].

Для творчості М. Коцюбинського образ сонця, як відомо, знаковий, яскравим прикладом чого є "Intermezzo". У Слісаренкових повістях особливо значущими також стають концептуальні для всієї його творчості образи, пов'язані з архетипом світла. Він реалізується через зображення сонця, місяця і штучного електричного освітлення. Семантичне навантаження символічного образу сонця протягом повістєвої творчості О.Слісаренка значно змінюється. У першій повісті – "Плантації" – сонце поряд з іншими природними силами виступає як гранично

відсторонене від подій у людському світі: *"Багрове сонячне коло викотилося із-за стегу, на мить ніби зупинилося, але далі байдуже покотилося синім полем"* [Слісаренко, 1990: 307]. Образ сонця у структурі художнього тексту є тісно пов'язаним з ключовим персоніфікованим образом плантацій, який має негативну семантику. Сонце живить своїм теплом плантації буряку, які відбирають сили і саме життя у людей, що на них працюють: *"Плантації, насмоктавшись з весни людського поту й крові, тили тепер жагуче сонячне світло; вагітніли на цукор"* [Слісаренко, 1990: 306].

У повісті "Бунт" семантичне навантаження байдужої відчуженості перебирає на себе символічний образ місяця: *"Місяць хлюпав холодне світло на землю і байдуже дивився більмастим оком"* [Слісаренко, 1990: 309]. Сонце ж, опосередковано протиставляючись місяцю, набуває позитивного значення, символізуючи свободу: *"Сонце привітало юнаків на снігових розлогах, і всім здалося, що й ліси балківські темні ширше розступилися, і вовки хижі повтікали далеко в дикі хащі..."* [Слісаренко, 1990: 384]. У цьому аспекті сонце як природне світило, непідвладне людям, також протиставляється образу лампочки, що символізує неволю: лампочка *"була почеплена високо над дверима в затратованій скриньці і, як ув'язнений злодій, злякано блимала од подувів легкого протягу"* [Слісаренко, 1990: 308]. Аналогічну антитезу природного і штучного світла бачимо й у Слісаренкових романах.

У "Страйку" зустрічаємо суто реалістичний, на перший погляд, опис сонця і його дії на довкілля, який насправді є глибоко символічним втіленням авторського погляду на ситуацію в українському суспільстві: *"Грудневе сонце намагалося розтопити сніг, але в цьому йому не щастило й тільки де-не-де на купинах позначилися чорні проталини"* [Слісаренко, 1932: 40].

Повісті О. Слісаренка умовно об'єднані ідеєю бунту – стихійного чи організованого, мають ряд спільних проблемно-стильових домінант, великою мірою притаманних його оповіданням і романам. Цей аспект зумовлює значну подібність прозової творчості О. Слісаренка і М. Коцюбинського. У обох письменників мотив революційних перетворень тісно пов'язується з рядом проблем морально-етичного, психологічного та філософського порядку, які художньо втілюються за допомогою стильових прийомів, серед яких можна виділити наскрізну символічність, семантично навантажене зображення природних об'єктів і стихій, оригінальні засоби характеротворення тощо. Всі ці проблемно-стильові компоненти заслуговують на ширшу розробку, як і можливі паралелі різного характеру із творчістю інших тогочасних авторів, що становить перспективи подальших досліджень у даному напрямку.

РЕЗЮМЕ

У статті звертається увага на спільність бачення світу українськими письменниками О. Слісаренком та М. Коцюбинським. У статті аналізується образність, символи та мотиви в їхній великій прозі.

The article emphasizes the common vision of the universe by Ukrainian writers O. Slisarenko and M. Kotsubinsky. The article analyses imagery, symbols and motives in theirs great prose.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева В. Олекса Слісаренко. – К., 1990. – 48 с.
2. Белецкий А. О. Слисаренко // Слисаренко О. Чёрный ангел. – М.–Л., 1930. – С. 3–9.
3. Коцюбинський М.М. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1977. – 502 с.
4. Підгайний Л. Стильове спрямування творчості О. Слісаренка// Сучасна українська проза. – Х.–К., 1930. – С. 54–94.
5. Слісаренко О.А. Зламаний гвинт. – Х., 1929. – 155 с.
6. Слісаренко О.А. Страйк. – Х., 1932. – 103 с.
7. Слісаренко О.А. Чорний ангел: Вірші, новели, повісті, роман. – К., 1990. – 557 с.

ВІД КОЦЮБИНСЬКОГО ДО САМЧУКА (ДО ПРОБЛЕМИ БЕЗГРУНТЯНСТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ)

І. Франко назвав новелу "На камені" (1902) М.Коцюбинського однією з найкоштовніших перлин нашої літератури [Франко, 1982: 91-111]. Вона засвідчила зростання художньої майстерності письменника, перевагу імпресіоністичних засобів у його манері, що давали можливість у деталях відображати внутрішній світ людини, її відчуття, враження і спостереження. Однак новела зацікавлює передовсім виразним акцентуванням проблеми, що згодом визначатиме розвиток української літератури середини і другої половини ХХ століття, особливо еміграційної. Мова йде про безгрунтянство – проблему, яка вже у М. Коцюбинського переросла в межі соціального конфлікту і вийшла на якісно інший рівень.

Головну героїню новели автор закинув у чужий для неї світ і змусив читача стежити за тим, як дівчина вибудовує свої стосунки з цим світом. Народилася Фатьма у горах, де жили інші, аніж у приморському селі, куди її віддано заміж, люди, де були свої звичаї, де лишилися подрути. Нерухомі гори – це твердиня, ґрунт під ногами, де поряд з рідною природою (автор наголосив, що улюблена квітка Фатьми – гірський крокіс) співіснують прихильні та близькі люди. Там "нема моря" [Коцюбинський, 1984: 151-166], і дівчина почувалася "вдома". Проти волі її вирвано зі звичного середовища. Втративши ґрунт під ногами, Фатьма відчувається безправною і незахищеною.

Різник Мемет – досить маєтний чоловік, адже йому, окрім крамнички, належить і єдина у селі кав'ярня. Він заплатив батькові Фатьми більше, аніж могли дати місцеві парубки, і забрав дівчину до себе. Письменник ніби натякає на соціальну природу конфлікту. Проступає вона і в інших деталях: патріархальний уклад життя татарського села, протистояння двох місцевих багатців, бідняцьке походження Алі, з яким Фатьма наважилася втекти з осоружного середовища. До речі, в очах татар цей юнак всього лишень "злиденний, мерзенний данглак (песляр. – І.Р.), наймит і заволока" [Коцюбинський, 1984: 162]. Однак соціальна мотивація втечі надто не переконлива і слабка, тому відступає на задній план. М.Коцюбинського цікавить глибша проблема – безгрунтянство, його вплив на внутрішній світ особистості. Аби показати трагедію маленької людини у світі, письменник використав протилежні ландшафти – гори і море. Мотиву гір (рідна домівка, свій ґрунт) у новелі протистоїть мотив підступного і зрадливого моря (чужина, втрата ґрунту). Для Фатьми "це край світу" [Коцюбинський, 1984: 159], де "нема доріг навіть, бо як море розсердиться, то забирає єдину прибережну тропу... Тут тільки море, скрізь море. Вранці сліпить очі його блакить, удень гойдається зелена хвиля, вночі воно дихає, як слаба людина... В годину дратує своїм спокоєм, в негоду плює на берег, і б'ється, і реве, як звір, і не дає спати... Навіть в хату залазить його гострий дух, од якого муляє... Од нього не втечеш, не сховаєшся... воно скрізь, воно дивиться на неї" [Коцюбинський, 1984: 159].

Море не справляло на Фатьму життєрадісного враження, навпаки – пригнічувало її. Усе тут видавалося остогидлим, немилим, навіть чоловік Мемет був "противний, неласкавий, чужий, як усі тут люди, як цей край" [Коцюбинський, 1984: 159]. Автор настійно використовує "морські" деталі, аби підкреслити "інакшість" татар, їхню приналежність до ненависного дівчині світу. Під час гонитви переслідувача "робилось душно, бо сюди, у гори, не долітав вогкий морський вітер, до якого вони звикли на березі" [Коцюбинський, 1984: 163]. Коли вони кричали щось утікачам, "з грудей їх разом з гарячим віддихом вилітала хвиля змішаних звуків" [Коцюбинський, 1984: 165]. Мемет поривався наперед, "то виростав, то опадав, як морська хвиля", "кипів" [Коцюбинський, 1984: 164]. А то "хвиля лютості раптом наскочила на нього, як морський прибій" [Коцюбинський, 1984: 165].

Фатьма й Алі були у приморському татарському селі людьми чужими, про що письменник в одному місці повідомив прямо [Коцюбинський, 1984: 163]. Злидні змусили

хлопця залишити далеку Смірну і податися на заробітки до Криму. В іншому місці М. Коцюбинський підкреслив "інакшість" своїх персонажів і портретними деталями, порівнявши героїню з гірською сарною і зеленим весняним кушем, а її обранця – з високим молодим кипарисом. Маємо виразні елементи зовсім відмінної від приморського села місцевості. Перед нами люди іншого ландшафту, отже, – чужаки. Відчуття відірваності від рідного ґрунту зблизило молодих людей і штовхнуло на зухвалій з патріархальної точки зору вчинок. Утікачі прагнуть дістатися до гірського селища, бо тільки там вони можуть знайти своє щастя. Але письменник кілька разів наголосив, що "нема доріг", а море "забирає єдину прибережну тропу" [Коцюбинський, 1984: 159]. Залишається один вихід – смерть. Мовчазна загибель Фатми вражає приреченістю і трагізмом: "Її душа перелинула через гори. Рідне село. Зав'язані очі. Грають музики, і різник веде її звідти над море, як овечку, щоб заколоти (Мемет був до всього ще й сільським різником. – І.Р.). Вона розпучливим рухом закрила очі і втратила рівновагу" [Коцюбинський, 1984: 165]. Смерть стала для Фатми звільненням, її душа знайшла спокій у рідному краї. Алі також гине від ножових ударів, завданих Меметом, гине на скелі, що стрімко нависла над морем. Ця характерна деталь знадобилася М.Коцюбинському для того, щоб підкреслити драматизм ситуації, трагедію людини, котра втратила рідний ґрунт, але не підкорилося долі, повстала проти неї і тим приречена на смерть. Відтак конфлікт між горами і морем письменник свідомо і послідовно переводить у філософську площину. Його слід розглядати, як слушно зауважив свого часу Ю.Шерех, як конфлікт між ґрунтом і безґрунтянством [Шерех, 1978: 67].

М.Коцюбинський інтуїтивно відчув і майстерно передав психологічну атмосферу доби. Уже в описі бурі читач відчуває щось моторошне і жахливе. Невловиме передчуття майбутньої катастрофи переслідує його до кінця твору. У грізній стихії відчувається і подих трагедії депортованого кримського народу, що сталася в 40-х роках за часів Сталіна.

Суть безґрунтянства полягає у втраті індивідуумом рідного ґрунту, а значить – і своїх коренів, витоків, звичного середовища, традиційного укладу життя. Політичні й соціальні катаклізми ХХ століття змусили людину жити у постійному страхі втратити надійний ґрунт під ногами, це "страх бути здухненим з місця", "страх починати все, буквально все знову і знову спочатку. Це тоді, якщо знайдеться новий ґрунт. А може, він і не знайдеться?" [Шерех, 1987: 64]. У 1950 році, коли Ю.Шерех написав статтю "Від Коцюбинського до Росселіні, від Росселіні до Коцюбинського", питання звучало риторично. Однак у швидкому часі відповідь на нього дало життя, що успішно констатувала художню творчість митців-емігрантів.

Мотиви безґрунтянства настійно з'являлися у творчості письменників підсоветської України, наприклад, повість "Без ґрунту" Г.Епіка. Але чи не найсильніше звучать вони у прозі М.Хвильового. Його революційні романтики, зіткнувшись із жорстокою дійсністю, не витримували національного, суспільного, духовного безґрунтянства і кінчали життя самогубством. Однак пов'язана з темою просторового переміщення і психологічного зміщення еміграційна література розглядала окреслену проблему масштабніше, і до того її спонукало саме життя. Перший твір, що спадає на гадку, це роман "Без ґрунту" В.Домонтовича. Його інтелектуали, відчуваючи власну незакоріненість у будь-який ґрунт і втікаючи від неприйнятного існування, віртуально мандрують давніми епохами і стилями. Письменник використав для означення цього явища влучний термін – "ідеологічне бродяжництво" [Домонтович, 1999: 259]. Онтологічна, біографічна, побутова безґрунтовність стає виразною ознакою незакоріненості героїв твору, інтелектуальним способом споглядання світу, балансуванням на грані між буттям і небуттям.

Мотив блукання у пошуках власного пристановища відлунує і в назві повісті "Еней і життя інших" Ю.Косача. Автор послідовно називає головних персонажів "безґрунтянами". Важливим моментом у творі є прагнення героїв покінчити з безґрунтянством, мотив свідомого, рішучого і наполегливого шукання свого ґрунту, хоча його так і не було знайдено. Якщо врахувати увагу Ю. Шереха, що назва "безґрунтяни" має свій переклад на офіційну світову мову і звучить як "ді-пі" (Displaced Persons, тобто переміщені особи. – І.Р.), то тему втрати ґрунту можна вважати основною у повоєнній прозі Уласа Самчука. Уже самі назви його книжок містять у собі тему вимушеного відчуження української людини від рідної землі: "П'ять по дванадцятій. Записки на бігу" (1954), "Планета Ді-Пі" (1975), "Втеча від себе" (1982).

Суттєвим чинником у процесі розуміння конфлікту "еміграція – простір – час" у письменника виступає просторове переміщення. Воно ніби відбувається добровільно, за власним вибором індивіда, однак У.Самчук постійно наголошував на вимушеності, спровокованості такого кроку українців. "Втеча" у його доробку – категорія філософська. З одного боку, вона пов'язана з намаганням убезпечити себе від наслідків насильницького упослідження [Самчук, 1982: 228]. Зважившись на відхід, людина повинна була зректись свого минулого, власного покликання, зрештою, самої себе. Вона приречена на духовну дезорієнтацію, страх, розгубленість, невизначеність, роздроблення ідентичності [Самчук, 1982: 167]. З іншого боку, втеча розглядається У.Самчуком як реальний відхід, прорив в інший простір, як пошук зручного і вигідного для кожного місця, як боротьба з самороздробленням, із кризою тожсамості. "Це перехід на інші моральні висоти, це повільна зміна ґрунту буття" [Самчук, 1995: 117]. Відтак втеча стала позицією. Це "вихід", "похід", "розширення меж і засобів дії", "закон" [Самчук, 1982: 295], "вибір позицій, стратегія незломних", "поріг між учора і завтра" [Самчук, 1982: 352]. Словом, це те, що Є.Маланюк назвав "ісходом".

Різні конотації у творчості У.Самчука мало і слово "емігранти", додаткові відтінки якого мінялися разом зі зміною статусу переміщених осіб, однак незмінною залишалася одна ознака – безґрунтність цих людей: "тисячі вирваних з коренем дерев" [Самчук, 1979: 150], "люди з розбитого корабля" [Самчук, 1999: 16], "перелетні птахи" [Самчук, 1982: 27], "втікацтво" [Самчук, 1982: 80, 125], "люди на бігу" [Самчук, 1982: 296], "каста гнаних, без ґрунту, без закону" [Самчук, 1995: 85], "люди, що вийшли в світ" [Самчук, 1979: 251], "засуджені на ув'язнення чужим простором" [Самчук, 1999: 11], "втомлені чужиною люди" [Самчук, 1999: 61], "передвісники громадян Земної кулі" [Самчук, 1995: 92]. З одного боку, статус безґрунтності стимулював появу зневіри, розчарування, невпевненості, розгубленості, сум'яття, паралічу волі, відчаю. У середовищі емігрантів, за У.Самчуком, переважав "настрій розгубленої вівці, що відбилась від отари і не знає, що їй робити" [Самчук, 1979: 343]. З іншого боку, безґрунтність гартувало дух і волю людини, мобілізувало енергію її самовдосконалення, почуття відповідальності за себе і своє майбутнє.

Загалом втеча у прозі У.Самчука – це майстерно змальована трагічна реальність. Трагічна передовсім тому, що українському характеру не була властива "перекотипольність". Українців письменник називав расою найтривкіших домосідів, сиднів тисячолітнього закорінення, яким притаманна найдошкульніша вразливість від будь-яких життєвих змін [Самчук, 1982: 146]. Це расові кмети (селяни, хлібороби. – І.Р.) глибинної віри в непорушність місця і часу [Самчук, 1979: 324]. Земне тяжіння його персонажів колосальне, воно проявляло себе насамперед глибокою "закоріненістю". Відійти кудись у невідомість зі свого місця означало для них порушити приречення віків, вирватися з коренем, залишити замкнений круг роду. Мати Володька Довбенка ("Волинь"), які й довелося з родиною переселятися до іншого повіту, цілувала землю на подвір'ї своєї хати, припадала до старого місця грудьми, мов пташка, якій виринають гніздо. Через свою століттями нашаровану природу Марія Лоханська ("Втеча від себе") довго не наважувалася залишити Канів і переїхати до Канади, щоб врешті-решт об'єднатися з родиною. Кинути землю предків, хутір, господарство, порушити порядок і стабільність, дозволили західним реаліям заповнити його життя – все це було для Івана Мороза "втечею від себе", від своєї Богом і землею визначеної суті ("Осг"). Герої У. Самчука нагадують дерева, адже вони – люди місця, свого терену, свого довкілля, свого ландшафту. Їм притаманна потужна гравітація до традицій, роду, рідної спільноти, а тому їм тяжко вириватися з простору предків й облаштовуватися на новому терені. Гостра потреба постійно відчувати рідну землю примушувала шукати на чужині будь-який за розмірами, але власний вільний життєвий простір. І коли вже таке траплялося, то пристрасно вrostали в нього тілом, серцем, нервами. Важливим чинником складного процесу розташування-розбудовування-упорядкування "свого" простору була переконаність у тому, що вони неодмінно тут приживуться.

Філософія "свого місця" пов'язана із вростанням, пусканням розгалуженого коріння у твердь. Рух українця-емігранта спочатку вимушено іде у простір, але згодом він стає і рухом у

часі, адже вrostати у якесь конкретне місце треба довго, терпеливо, стійко, без нарікань, постійно зазнаючи всіляких життєвих труднощів та негараздів. Копітка праця і небуденна витривалість породжували відчуття власного ґрунту під ногами. У романі "На твердій землі" У. Самчук розгортає цілісну концепцію "дому-гнізда", у якій центральними є поняття "врослості", "закоріненості": "В зарисах будови таїться містика людського серця, вибухова сила душі, напруженість м'язів, це нарешті філософія безконечного видозмінного пульсування таємничих законів, що приковують нас до землі на самому дні атмосфери. Ми, як поліпи прилипаємо до тіла планети, вгризаємося в її твердинь, обкладаємося мурами, стінами, дахами, щоб пристосовуватись велінню стихій в ворожості протидіяння. Разом з домом виростає в нас і біля нас безпека, сила, твердість, оборонна насага" [Самчук, 1966: 14]. Пройшовши крізь безнадію, зневіру, розгубленість, українські емігранти, за словами одного з героїв роману "Втеча від себе", "перестали боятись себе", "оббулися в собі", почуваються "самостійно, незалежно, соборно" [Самчук, 1982: 195]. Вони хоч і не повернулися на батьківщину, все ж поклали край безґрунтянству, знайшли свою "тверду землю", де все перебуває у злагоді між собою, яким би вулканічним не був світ. Реалізувавши почуття рідності, чуттєвої пов'язаності, закоріненості серед своїх, "інтимно близьких, кровно споріднених людей" [Самчук, 1979: 338], учорапні емігранти відчули себе щасливими людьми. Вони віднайшли свій міні-універсум, "вписалися" у нього і почуваються тут "удома".

Від часів М. Коцюбинського модель "безґрунтя – втеча (прагнення повернутися) – загибель" зазнала істотних змін. Тепер вона виглядала по-іншому: "безґрунтя – втеча (абсолютна невиразність – здобування або повернення "як не в тілі, то в душі" [Самчук, 1982: 287]) – тверда земля", отже, новий ґрунт, про який писав на початку 50-х років Ю. Шерех, було знайдено. Відбулося і бажане для літературного критика сполучення всього високого, що було у прозі М. Коцюбинського (перш за все його розуміння людини і любові до неї) з новим досвідом. У. Самчука постійно цікавив "текст людини", кожен індивідуум був для нього "шматком гідної уваги трагіки часу" [Самчук, 1995: 85]. Більше того, письменник намагався зберегти етичні засади цілісності людини і світу, в якому вона живе.

Насамкінець варто підкреслити, що проблема безґрунтянства була актуальною і для світового письменства, однак українська література спромоглася заговорити про це першою, тим більше – власним неповторним голосом. А це чи не найкрасномовніше потверджує її європейськість.

РЕЗЮМЕ

У статті на матеріалі української прози досліджується проблема відчуження людини у світі. Розкрито смислове наповнення термінів "безґрунтянство" і "втеча".

The article is about the problem of a person's alienation in the world. The meanings of such terms as "groundlessness" and "escape" are explained. (It is referred to the problem of groundlessness in Ukrainian literature).

ЛІТЕРАТУРА

1. Домонтович В. Без ґрунту// Доктор Серафікус. Без ґрунту: Романи. – К., 1999. – С. 163-380.
2. Коцюбинський М. На камені: Акварель// Твори: у 4-х т. – Т. 2. – К., 1984. – С. 151-166.
3. Самчук У. Втеча від себе: Роман. – Вінніпег, 1982. – 428 с.
4. Самчук У. На білому коні: Спогади. – Львів, 1999. – 229 с.
5. Самчук У. На твердій землі: Роман. – Торонто, 1966. – 390 с.
6. Самчук У. Плянета Ді-Пі: Нотатки й листи. – Вінніпег, 1979. – 355 с.
7. Самчук У. П'ять по дванадцятій: Записки на бігу// Дзвін. – 1995. – № 7. – С. 61-92.
8. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі// Збір. тв.: У 50-ти т. – Т. 35. – К., 1982. – С. 91-111.
9. Шерех Ю. Від Коцюбинського до Росселіні, від Росселіні до Коцюбинського// Друга черга: Література. Театр. Ідеології/ Упоряд. і вступ Ю. Шевельова. – Сучасність, 1978. – С. 62-71.

ОБРАЗ КАРПАТ У ПОВІСТІ “ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ” М.КОЦЮБИНСЬКОГО ТА ПОЕЗІЇ Т.МЕЛЬНИЧУКА

За подібністю світовідчування, типологічною спорідненістю образно-семантичної категорії Карпат метафорично-узагальненого відтворення гуцульського колориту (хоча стилі різняться) прозаїк М.Коцюбинський та поет Т.Мельничук є митцями одноплосинними. Образ Карпат тут, звісно, загалом мотивований жанровою типологією. Повість як жанр дає можливість ширше, картинно “подати” на реципієнта ідею, образ, якусь окрему метафору, конфлікт, ситуацію за допомогою тексту в його розмірі (від синтагми до всього тексту за потребою). Поезія ж (текстуально вужча) – ритмічно-організована і характеризується художньо-образним згущенням [Гром’як, 1997: 555]. Проте ускладнення в компаративістиці Карпат за повістю М.Коцюбинського та лірикою Т.Мельничука не виникає, оскільки “Тіні забутих предків” [Коцюбинський, 1988: 211] вважають безпосередньою попередницею “жанру сучасної міфопоетики в українській літературі” [Піддубна, 1992: 68]. У творчих концепціях обох письменників образ Карпат багатифункціональний, різноемоційний, поліестетичний. З Карпатами та їх міфопоетикою пов’язане дитинство Івана Палійчука: “Задуманий все, встромляв очі кудись поза гори, неначе видів, чого не бачили другі.” В життя гуцула вплетені “пейзажні замальовки, наповнені високою поезією. Поезія таких описів є, по суті, об’єктивацією світовідчуття Івана” [Піддубна, 1992: 69]. Гори супроводять і фінал героя у творі: “Чорна важка гора розправила крила смерек і вмить, як птах, пурхнула над ним у небо.” Тут образ гір стає символом смерті, птахом смерті. Гори постають як смертоносна і життєдайна стихія, межа між життям і смертю (як і у міфології багатьох народів світу), що є цілком реалістичним: “Сумно повістила трембіта горам про смерть.” З горами пов’язує життя, його початок і фінал, за допомогою поетичної метафори Т.Мельничук: “Мій сину !.. мій! Немов малиски бильця, померкли за вікном верхи Карпат”, “Карпати мене народили”, “Я з гір – тому й вернувся в гори”. Образ Карпат – це й земля, котра народжує; тобто мати, за функцією він практично тотожний архетипові Матері, [Лютіна, 2002: 44], архетипові Великої Матері [Кут, 2001: 6]. Це фрейм [Ткачук, 2002: 149] як сукупність зв’язаних між собою мисленнєвих даних у різних аспектах дійсності: “Яка земля розумна у Карпатах! – Народжує життя, любов, красу і чорнобрових гуцулок.” Смерть і гори – суміжні категорії, де смерть – фон, бо для християнина головними є вічність і Бог [Євангелія від Луки, 1988: 101]: “отак я буду пити вино вмираючих годин й прощатися із Богом і горою”. У збірці “Несімо любов планеті” [Мельничук, 1968: 42] поет переосмислює, надає нового варіативного вирішення міфам Карпат, їх природі, рідним Уторопам і Косову, легенді про Довбуша (поезія “Плач Дзвінки”): “мене люблять кедрини зеленокості”, “це, напевно, тому, що я виріс під Косовом”, “свідок Бог і гори”, “горянки мої, наче свіжий малиновий сік.” Поет намагається самовизначитися через гори: “Це сиве сонце – голова Карпат (а добре, мабуть, мати таку голову). Хто ж я? Кедрина? Черемош?” Така своєрідна, анатомічна, а у збірках “Князь роси” [Мельничук, 1990: 152], “Чага” [Мельничук, 1995: 176] і духовна подібність гір до людини є повторюваною на рівні багатьох метафоричних карпатських міфопейзажів та філософських макрометафор (“Карпати”, цикл “Флояра мольфара”). Серед паритетних, живоприсутніх співрозмовників [Штонь, 1994: 65] ліричного героя з’являються Карпати: “дивлюсь крізь ґрати на Карпати”, “небо лягло на Карпати,” “з п’яної гори скраю серце краю”, “я зарослий – (до п’ят Карпат до самих ґрат).” Тут гори – символ свободи, що не минає, але об’єктивно існує поза межею вимушеного існування поета за ґратами.

Т.Мельничук був митцем прафольклорного стибу [Штонь, 1994: 6], територіальних та духовних еквівалентів – раритетів України, спонтанний вжиток гуцульського діалекту у творах додатково фіксує основну і допоміжну символіку етносу. Це і використання коломийки або її естетичного модерного “спадкоємця” – поезії з коломийковим розміром, ритмічного дублета з

чистою клаузулою (що вдалося, бо і для коломийки, і для поезії Т.Мельничука властиві лаконізм вислову, граничний рівень експресії): "вечори у селі коломийчаті", "коломийки синьо цвітуть", поезія "Гратовані коломийки," де негатив експресії торкається ширшого поняття, ніж регіон: "А се така, мой, держава – самі тюрми й зони." На причетність Карпат до цієї держави у коломийках вказує діалектне оформлення.

Коломийку, найпоширеніший жанр гуцульського фольклору, а також інші жанри активно практикує М.Коцюбинський у повісті "Тіні забутих предків": у показі історії життя Івана Палійчука, ілюструванні побуту гуцулів, колориту краю, задля уяскравлення, романтизації кохання Івана та Марічки: "Ой прибігла з полонинки білая овечка – Люблю тебе, файна лобко, та й твої словечка." "Вона (Марічка) їх (співаночок) знала безліч. Звідки вони з'явилися – не могла розказати. Вони, здається, гойдалися з нею ще в колисці, родилися в її грудях, як сходять квіти, як смереки ростуть по горах," – так романтично-жартівлива, власне, інтимна коломийка резюмувала кохання. Гуцули – носії, виконавці та автори коломийки, нею, свого роду, звітували світові, Карпатам про своє буття, почуття, духовний досвід і духовне зростання. Це знак тасмниці творчості: Іван при зустрічі з Марічкою грає ніким незнані мелодії. Коломийки настроєві [Кушнарєнко, 1964: 86], тотожні емоціям героїв, їх світовідчуттям, онтологічним позиціям, світогляду, значними, яскравими тут є гори: "Чорногора хліб не родить, не родить пшеницю, викохує вівчариків, сирок і жентицю." Марічка ототожнювала Карпати з коханням, гори – знак мужності, відтак знак Івана Палійчука: "Вилізу на копицу та й си подивлю в гори на полонинку, а ти мені затрембітай", "як муть мряка сідати на гори, я сяду та й си заплачу, що не видно, де пробуває милий." Гори ставали поезією життя, кохання, праці: "Співаночки мої милі, де я вас подію? Хіба я вас, співаночки, горами посію." Через коломийку гори сприймаються як музичний образ. Письменник використовує коломийку не тільки як музичний пісенний твір, вкладений в уста Івана, Марічки чи Миколи, це ще страшний міфічний танець Івана з чугайстром, це художній елемент, деталь, потрібна для відтворення пейзажу, міфологізації гір, надання більшої виразності епізоду або підкреслення ліричного звучання розповіді. Діалектизми письменник вживає "з метою надання твору місцевого колориту. Хоч вводить їх чималу кількість, але вони подаються в такому контексті, що не заважають повноцінному сприйняттю твору" [Грицюта, 1958: 71]. М.Коцюбинський оперує символом Карпат, проте символ Гуцульщина не вживає, (це лише художні означення: "Сонце сховалося за гори, в тих вечірніх тінях закурилися гуцульські хати," його замінюють полісимволічні Карпати, Говерла, Чорногора, Черемош: "А долом Черемош мчить, і жене зелену кров гір, неспокійно і шумливо", "за плечима в Івана росли вже гори і голубіли удалині", "колола небо гострим шпилем Говерла, і Чорногора важким своїм тілом давила землю." Реалії Карпат, їх флора і фауна у повісті – констатуючі, власне пейзажні, зображальні, містифікуючі, відсторонені, пасивні, об'єктивно активні, наділені людськими і божественними властивостями: "Далекі гори одкривали один за одним свої верхи, вигинали хребти, вставали, як хвилі у синьому морі," "А Чорногора, мов відьма, блима за ним більмом – сніговим полем з-під чорних розпатланих кіс", "а там по суворих диких верхах, де у безводах гніздиться всяка мара, ворожа сила, з якою тяжко боротися", "в долинах дрімали гори". Гори – маєтність, особливий статок гуцула в його духовному та побутовому еквіваленті: "Палагна сама сиділа свого коня і закладала червоний постіль в стремено та гордо, неначе всі гори належали тільки до неї...", "не був жадний багатства – не на те гуцул жив на світі, – саме плекання маржинки сповняло радістю серце". Гуцул – у центрі природи, Карпат і сприймає їх опоетизованими у будь-яку пору року. Крім того, в поезії Т.Мельничука та повісті М.Коцюбинського Карпатські пейзажі сприяють розкриттю стану душі героїв: "гірське повітря прополоскало груди"; "най сміється край могого серця." Весняні Карпати мають категоріальні ознаки початку і найвищих амплітуд емоцій, кохання, праці, особливих сподівань: "Чорні гори залляли долини, як велетенська отара. А над ними розстелилося небо, ся полонина небесна, де випасають зорі, як білі овечки. Чи ще щось є в світі опріч сих двох полонин? Одна паслась долом, друга горою. А між ними, як дрібна цятка, чорніє пастух." Письменник не просто подає пейзаж, людині в ньому відведено місце тимчасового споглядача. У поезії Т.Мельничука домінують у пейзажному, національному

оформленні саме весняні гори, це ще й пора кохання, народження, материнства: "смерека у зеленій козушці в липких шишках майбутній ліс гойда", "смерека в суглі до себе тулить русе смереча," "будуть білі хати і на причілку олень бляшаний, котрий не зможе утекти в Карпати до оленіці в сутінь тишини."

З Карпатами пов'язаний і опоетизований Т.Мельничуком гуцульський ерос: "А в ніч під Юрія між лісових мурашників шукають голі гуцулки в старій траві цвіт юрочки". Такої ж якості прийоми М.Коцюбинський використав для зображення кохання Івана та Марічки, зв'язку Палагні та Юри: "Вона давно вже була Іванкова, ще з тринадцяти літ... Марічка не боялася нічого. За поясом, на голому тілі вона носила часник, над яким пошептала ворожка... На згадку про се Марічка лукаво осміхнулася до себе і обіймала Івана за шию", "Хотіла закрити груди руками – й не мала сили їх зняти... мольфар стояв, роздуваючи ніздрі, і дивився услід, як біле Палагніне тіло вигиналося на травах, мов габи в Черемоші," – тут порівняння жінки зі стихією води давнє, фольклорно-міфологічне [Лютіна, 2002: 46], образ води є експресивним жіночим началом. Весняні гори – найбільш різноемоційні, втілюють красу Гуцульщини, резюмують сталість вічності, означаючи стихію: "Зрушились зими, збудились води, і задзвеніла земля од співу потоків. Розсипалось сонце пилом квіток, легким ходом ідуть по царинках нявки, а під ногами у них зеленіє перша трава. Зеленим духом дихнули смереки, зеленим сміхом засміялися трави, на всьому світі тільки дві барви: в зеленій – земля, в блакитній – небо." М.Коцюбинський наділяє гори традиційними означеннями: "зелені гори" (літні гори), "чорні гори" (нічні), "сиві гори" (ранкові, в тумані); кольористичний епітет допомагає творенню символів. Те саме спостерігаємо в поезії Т.Мельничука, щоправда тут кольористичний епітет – формант метафори: "Пахне радість зеленою хвосою, про яку я знаю – це коси твої, Гуцульщино." Весняні Карпати у повісті М.Коцюбинського – епос гуцульського життя, міфологема: "Теплим весняним ранком Іван ішов у полонину. Ліси ще дихали холодами. Гірські води шуміли по скоках, а плаї радісно підіймався угору." До зображення весни як календарно-обрядового комплексу письменник звертається неодноразово: "Теплий Юрій одбира од холодного Дмитра ключі світові, щоб править землею. Повні води, на яких плава земля, піднесуть її вище до сонця, Юрій закосичить ліси і царинки, вівця ме обростати у вовну, як літом земля травою, а сінокоси спічнуть од худібки, заростаючи велико зелом. Завтра – весна, день радості й сонця, а вже сьогодні гори цвітуть вогнями і синій дим загортає смереки прозорим серпанком." Цікаве міфологічне пояснення мають у повісті весняні дощі: "...в Чорногорі чорнокнижники сікли десь лід по замерзлих озерах, а душі страчених нагло збирали той лід у міхи і мчались з ними на хмарах, щоб розсівать по землі." Провесінь – початок весни, пізня весна – початок літа: "А коли сонце знизилось, одшвіли ватри і дими одлетіли у небо, радісним риком обізвалася худоба, перегнана через жар, аби була остра у літі, як тота ватра, аби множилась так, як намножився од вогню попіл."

Поет Т.Мельничук натомість не "розчленовує" поняття гірська весна, воно суцільне, щільне, національно-відновлююче: "Я з гір – тому й вернувся в гори. А я так довго тут не був. Мене впізнали осокори, джміль розказав свою журбу." Весняна, оновлена природа Карпат у поезії Т.Мельничука, сприймається і як оновлення душі ліричного героя, національного відродження рідного краю: "І я цвіту... й здається бджолам, що я – вишня, а я не вишня, я – гуцул", "Там, у Карпатах, щебету без ліку, вірніш сказати: солов'їний сад." Образ Черемоша у ліриці Т.Мельничука завжди "покладений на мажорний лад," романтичний, оскільки стихія для поета – поняття вторинне, первинне – краса: "Стихіє рідна – із гір, із каменю, іскри на мене, пали і пруж," "Черемош, як бджола, не має спокою, досвітки, смутки й дараби носить." Річка ототожнена зі стихією кохання, паралельна її мотиву: "В Черемоші хвилі щось сполошилися, бо мені без неї радості нема", У повісті "Тіні забутих предків" Черемош більш резонансний, акцентований як стихія: "А долем Черемош мчить, жене зелену кров гір, неспокійну й шумливу", "кучерявий Черемош сердито поблискував сивиною та світив попід скелі недобрим зеленим вогнем." Це, власне, сигнальна, попереджувальна характеристика, адже саме у Черемоші загинула Марічка: "коли брела Черемош, взяла її вода. Наскочили люті габи, збили Марічку з ніг, кинули потім на гоц і понесли поміж скелі в долину." Відтак Черемош – символ

смерті для героя, відповідь на яку Іван шукає серед Карпат – романтичного символу кохання Івана та Марічки: "Щемлячий туск погнав його в гори, далі од річки." Черемош став зрадником: "Затуляв вуха, щоб не чути зрадливого шуму, що поймав в себе останнє дихання його Марічки." Згодом Черемош стає нагадуванням, символом втрати і пам'яті: "На сім місці брела колись Марічка. Тут її взяла вода. Тоді вже гадки самі почали зринати одна по одній, наливати порожні груди. Він знову бачив Марічку..."

"В щілині поміж горами летів в долину потік і тряс по камінцях сивою бородою," "В тихім плесі потічка, над яким горів царівник сонячним світом та синів лабуштан низкою черевичків, жалібно кумкали жаби," – з таких числених пейзажних мікрообразів складається макрокатегорія – Карпати. Порівняння та епітети в характеристиці героїв мають регіональну карпатську орнаментальність. Молодого Івана М.Коцюбинський порівнює не з дубом, явором, а зі смерекою: "Тепер Іван був уже легінь, стрункий і міцний як смерічка, носив широкий черес і пишну кресаню. Марічка теж вже ходила у заплітках, а се значить мало, що вона вже готова й віддатися." Т.Мельничук, на відміну від М.Коцюбинського, не деталізує, а узагальнює досвід гуцулів, хоч не уникає перелічувальних інтонацій: "Земля моя багата довбушками, піснями, могилами і трагічністю. Не байдуже їй, під якими бути зірками, і з якою вірою йти у вічність." У повісті М.Коцюбинського та поезії Т.Мельничука рідше зустрічаємо літні гори: "Була гаряча днина. Ігrecь закурився, земля запарувала, од Чорногори бігли безперестанку хмари та виливались дощі, на які збоку світило сонце", "та ось з-за гори встає вже бог-сонце і вкладає свою голову в землю." У поезії Т.Мельничука літо постає не через назву реалій, а через характерну флору і фауну: "Руки не підіймай ні на шпака, що рве твої черешні, ні на свій край", "Червоні руки до сонця, а білий пвіт у долину," "А бані золотих Карпат кричати йшли." "Ромашко косівська," "косівській зорі" – образи з конкретним географічним номеном Батьківщини поета. Косів – образ-складова Карпат, Гуцульщини: "Мене люблять сади і кедрини зеленокосі. Це, напевно, тому, що я виріс під Косовом." Осінні Карпати у М.Коцюбинського – образ із особливим мінорним інтонуванням: "Одтрембітали своє трембіти, лежать стоптані трави, а вітер осінній заводить над ними, як над мерцем." Емоційно легші інтонації зустрічаємо в поезії Т.Мельничука: "чистим дзвоном росяним, тихим смутком з осені йдуть до мене гори понад Черемошем." Це також мотив осіннього кохання: "Тільки гори, та потік джюрчить, й ми на сіні пливемо з оборогом у холодну осінню блакить." Особливо поетично-міфічними є Карпати у повісті взимку: "Зелені гори, убравшись у білі гутлі, прислухалися чуїно, як дзвеніло на небі золото зір", "Іван простягав руку у ську скуту зимою безлюдність і кликав на тайну вечерю до себе всіх чорнокнижників, мольфарів, планетників всяких, вовків лісових та ведмедів. Він кликав бурю, щоб була ласкава прийти до нього на ситі страви, на палені горілки, на вечерю святу, – але вони не були ласкаві і ніхто не приходив, хоч Іван спрощував тричі. Тоді він закликав їх, щоб не з'явилися ніколи, – і легко зітхав", – атмосфера одного з найбільших християнських свят – Різдва, якому передуює описаний Святвечір, підкріплена замальовкою єдності християнського та язичницького начал у гуцульському побуті. Описову позицію в ліриці Т.Мельничука мають зимові Карпати: "За мною гори, як сині горни. А десь там черес та синій верес. Замерзли в лісі білі легорни – замети, сховані під берест." Окрема поетична субстанція – Карпати в грудні, опис яких здійснено через ототожнювальні метафоричні образи: "В грудні гори – верблюди білі. В грудні в горах – радість морозна. Завмира в снігових обіймах чорний дуб при санный дорозі." Інтиму набувають вранішні, вечірні та нічні гори: "Гори ще спали. Спали ще смерекові ліси, як ченці строгі, посірілі за ніч царинки і сиві шпилі, що розпливались в тумані", "день уже гас. Гори міняли ризи (гори як сакральна категорія)", "надійшла ніч і чорні гори блимали світлом самотніх осель." Т.Мельничук втаємничує словесне значення ранку і вечора в горах, про них дізнаємося з контексту: "Я знов посію роси на мою Гуцульщину ясну", "в цих горах я засипав комори неба зірками, в цих горах я росу не ударив." За допомогою метафори у поезії сходить не сонце, а Гуцульщина: "І нараз перед ним, як жага, як зоря, як прозоріння, Гуцульщина сходить." Порівняння Гуцульщини і Карпат з астрономічною категорією, з мистецтвом є свідченням її особливої естетики і (те, що не фіксує поетична майстерність подоляка М.Коцюбинського).

особливої любові та харизматичного поклоніння рідному краю поета-опришка [Штонь, 1994: 68]: "А десь блимали цимбали, чи цимбали, а чи гори", "Тут що не хата – то цимбали, гуцулка й перстень на руці", "гуцул – так гуцул: по-гуцульськи танцюй і знай свої зорі." Пісня і Гуцульщина – єдине ціле: "Така Гуцульщина! Тут все співає:...гуцулка древня журними губами співає про Довбуша й червону його барду... Вітри про полонину, ніч про днину, А кожне серце – про Україну." У повісті М.Коцюбинського нема згадок про Довбуша, натомість у ліриці Т.Мельничука це дистантно-повторюваний національний образ-легенда, невід'ємний від Карпат. Ототожнення людини і природи, гуцула і Карпат, вкритих лісом, відображено як давній міф у творах М.Коцюбинського і Т.Мельничука: "Іван – світове дерево виступає як сполучна ланка між всесвітом (макрокосмом) і людиною (мікрокосмом) і є місцем їх перевтілення." [Лютіна, 2002: 45]. Іван живе у злагоді з горами, звідси його специфічні знання-спостереження: "Коли Іванові минуло сім літ, він вже дивився на світ інакше. Умів знаходити помічне зілля: одален, матриган і підойму, розумів, про що канькає каня, з чого повстала зозуля", "дивиться перед себе, а бачить якесь далеке і не відоме нікому." Образ світового дерева постає у поезії Т.Мельничука у варіативних формах: "своє дерево", "культ дерева", людина – дерево, людина і дерево як паралелі: "ідуть по березі дерева, ідуть по березі люди", "люди точать сокири, і я стаю деревом", "дерево, з якого розлетілися птахи," "уста утверзені на слугування своєму дереву і його красі", "Дрімучий лісе, свят-соборе, колиска воїв-русичів...будь славен, коренню правічний! Будь славен вічно культ дерев!" М.Коцюбинський "імітував перемогу життя над смертю, порядку над хаосом" [Лютіна, 2002: 45] версифікацією похоронного обряду гуцулів у фіналі повісті. Т.Мельничук засвідчує життя через гори: "Бо гори стоять", "Заговоріть до мене, гори, мені так радісно, що ви живі", "Гримкочуть гори – сині небозводи по колії віків, по колії віків." Головна ознака Івана – підкреслена причетність до своєї землі (ознака світового дерева), початок і фінал серед стихії – гір. Це ж метафорично підтверджує Т.Мельничук: "Я все ж таки відчув, відчув нарешті, що той, хто виріс в горах, – хай належить їм. Хай іскри кожен з тої скелі креше, на котрій він – кресало, а не дим."

Творення образу Карпат та його складових у творах М.Коцюбинського і Т.Мельничука мотивоване імпресіоністичними, символістськими, модерними та постмодерними законами, фольклорними традиціями, а також метою художнього зображення (естетизація, поетизація Карпат та Гуцульщини, утвердження їхньої особливої їх національної цінності, що зауважує М.Коцюбинський у листі до М.Горького [М.Коцюбинський, 1988: 448]). "Як людина великих переживань і пристрастей він любив велике – саму Любов, Свободу, Карпати, Життя. Кожне з цих понять я вживаю з великої літери, маючи на увазі, що в реальному земному бутті їх живлять могутні його стихії – Космос, Сонце, Природа, сам людський Дух" – резюмував про Т.Мельничука Г.Штонь [Штонь, 1999: 19]. І хоча повість "Тіні забутих предків" М.Коцюбинського та поезія Т.Мельничука датовані в різних часових площинах ХХ століття, вони є паритетними в питаннях естетики Карпат, романтизації Гуцульщини, карпатських раритетів, макропотенціалу гуцульської – української культури, національної символіки, а відтак – поетизації України, не зважаючи на різницю у формі, методах і змісті зображуваного.

РЕЗЮМЕ

В статті йдеться про засоби творення образу Карпат в повісті Коцюбинського "Тіні забутих предків" та в ліричній поезії Тараса Мельничука.

The article deals with the descriptive means of the Carpathian's image in the novel "Shades of Forgotten Forefathers," written by M.Kotsubinskiy and in lyric poetry by Taras Melnychuk.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грицюта М. Фольклорна основа повісті М. Коцюбинського// Радянське літературознавство. – 1958. – № 1.
2. Євангелія від Луки: Новий Заповіт. Ред. Іван Огієнко – Гедеон. 1988.
3. Коцюбинський М. Тіні забутих предків: Коцюбинський М. Твори в 2 томах. – К.: Наукова думка. – 1988. – 2 т.

4. Кут. С. Своєрідність художнього мислення Т. Мельничука: Автореферат дисертації на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук. – Івано-Франківськ, 2001.
5. Кушнарєнко Д. Коломийка в повісті М.Коцюбинського "Тіні забутих предків"// Народна творчість та етнографія. – 1964. – № 1.
6. Літературознавчий словник-довідник. Ред. колегія: Гром'як Р, Ковалів Ю., Теремко В., – К.: Академія. – 1997.
7. Лютіна С. Іванове світлове дерево. Міфопоетика повісті М.Коцюбинського "Тіні забутих предків"// Українська мова та література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. – № 2.
8. Мельничук Т. Несімо любов планеті. Поезії. – Коломия, 1968.
9. Мельничук Т. Князь роси. Поезії. – К.: Молодь, 1992.
10. Мельничук Т. Чага. Поезії. – Коломия, 1995.
11. Ткачук О. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астрон, 2002.
12. Піддубна Р. "Тіні забутих предків" М.Коцюбинського: міфопоетика та ліро-епос // Слово і час. – 1992. – № 11.
13. Штонь Г. Слово про Т.Мельничука: Степула Н. Говорить радіо "Свобода." В ефірі – "Каламар." – Львів, 1999.

Віктор Крупка (Вінниця)

БІОГРАФІЧНА Й ТВОРЧА РЕЦЕПЦІЯ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО В ПОЕЗІЇ ВОЛОДИМИРА ЗАБАШТАНСЬКОГО „І ЦЕ ЗАПИСАНО В КНИГУ ЖИТТЯ”

Підсвідомо в усі часи існувало дві паралельні, сказати б, взаємозаперечуючі думки: "митець-людина-ідеал, вершина людської моральності" і „митець-людина, якій якщо і не все дозволено, то принаймні вищі сили ставляться поблажливо до їхніх життєвих (часом гріховних) поворотів, а поціновувачі творчості врочисто заявляють: "Це – доля!"

Так, звертаючись до теми позашлюбного кохання Михайла Коцюбинського, Володимир Забаштанський використовує і децю змінює заголовок одного з його оповідань („Що записано в книгу життя”) у стверджувальну назву свого вірша „І це записано в книгу життя”. Така трансформація підпорядкована ідеї поєднати Коцюбинського-класика і „...ще одного Коцюбинського – часто діаметрально протилежного до загальноприйнятого уявлення про нього” [Павличко, 2003: 4].

Мета розвідки, – максимально оминаючи морально-етичний аспект, простежити кореляцію образів, подій і концептів у трьох площинах: поезія В. Забаштанського „І це записано в книгу життя” – біографія М. Коцюбинського – творчість М. Коцюбинського.

У перших строфах згаданого вірша поет намагається звільнити реципієнта від скептичної соціальної оцінки: „Тут, скепсисе, очі лукаво не мруж, / Шукаючи мірку моралі сувору” [Забаштанський, 2000: 301]. Образ М. Коцюбинського він окреслює кількома штрихами-стереотипами, як амбіційного митця, сім'янина, поважну особу, реалізовану в усталеному розумінні „мужа”:

Що, дивно? Такий респектабельний муж

На всю Україну соборну.

Мов квітка агави, поважна жона,

Надія у дітях збувається наче...

На голову тисне свинцем сивина...

І раптом... кохання юначе [Забаштанський, 2000: 301].

В. Забаштанський як людина драматичної долі чи не найкраще розумів велетенську прірву між екзистенцією митця й оцінкою його життя загалом. Паскаль Блез ще кілька століть тому так пояснив ситуації, схожі на стосунки Олександри Аплаксіної й М. Коцюбинського: „Чим більше людям відпущено розуму, тим сильніші їхні пристрасті. Адже пристрасті – це почуття й думки, що повністю належать розуму, хоча їхньою зовнішньою причиною слугує тіло; значить у них немає нічого, що виходило б за межі розуму, а отже, вони йому співмірні”

[Паскаль, 1990: 230]. Таке твердження не стільки виправдовує пристрась письменника, скільки переводить її в природний стан творчої людини.

Починаючи з третьої строфи, вірш набуває принципово іншого звучання. Як завжди, В. Забаштанського цікавлять деталі: *Верба вирлоока... трухляве дупло... / Цидулка від неї щеміла, мов рана* [Забаштанський, 2000: 301]. У спогадах та листуванні Олександри Аплаксіної з письменником не знаходимо таких романтичних деталей, як *верба вирлоока... трухляве дупло*. Вочевидь, це засоби інтимізації, до яких вдається поет. Ті факти з життєпису М. Коцюбинського, про які йдеться у вірші, подано узагальнено, не прив'язано до живої ситуації, по-нараційному суцільно: „У домі ні згоди, ні крихти тепла. / Підозри у місті, у серці жажура” [Забаштанський, 2000: 301]. Перш ніж експлікувати ряд нараційних узагальнень, (які, втім, не можуть претендувати на сюжетність, оскільки відбуваються одночасно або циклічно: *У домі ні згоди; підозри у місті; робота ночами* тощо), зупинимось на проведенні поетом аналогій між цими узагальненнями та образами з творів М. Коцюбинського.

В. Забаштанський був добре обізнаний з подробицями як особистого життя Михайла Коцюбинського, так і його творчої лабораторії. Так, він порівнює „*щастя подружжя* [письменника – М.К.], *що досі було*” з фатою морганою (міражем), водночас це щастя, що йому „боліло”, актуалізує концепт твору, ідею соціально-побутового міражу українського класика. Про значення останнього в його особистому житті свідчать ще неопубліковані листи письменника до дружини. За словами І.І. Стебуна, перші роки життя з дружиною „...здавались щасливими і заповненими. Проте далі співжиття письменника з Вірою Устимівною відкриває невідповідність їх натур і характерів” [Листи М.М. Коцюбинського..., 1938: 5]. Порівняння „Як жайвір з його „Інтермецо” була для нього Аплаксіна Шура” у вірші В. Забаштанського є багатоплановим і глибшим тропом, ніж просто образ із новели, який цементується в екзистенційному ряді: жайвір – акустичні враження („голоси поля”, „регит”, „золото сонця” тощо) – натхнення ліричного героя – симфонія поля. Образи творів М. Коцюбинського виступають як компоненти порівнянь В. Забаштанського. Вони засвідчують взаємопроникнення життя і творчості визнаного українського класика. Так, письменник у листі до Олександри Аплаксіної пише: „Я весь среди своих героев, живу их жизнью, разделяю их горе и радость, говорю их языком и предан их интересам” [Листи..., 1938: 217]. Інтертекстуально експлікуючи образ Аплаксіної у згаданому порівнянні через кореляцію „поезія В. Забаштанського „І це записано в книгу життя” – біографія М. Коцюбинського – творчість М. Коцюбинського,” доходимо висновку, що О. Аплаксіна була для письменника (як зауважує поет) натхненням і посередником між світами. В „*Intermezzo*” автор порівнює її з жайвором: „Сіра маленька пташка, як грудка землі, низько висіла над полем. Тріпала крильми на місці напружено, часто і важко тягнула вгору невидиму струну від землі аж до неба. Струна тремтіла і гучала” [Коцюбинський, 1974: 283]. Спілкування з О. Аплаксіною безумовно додавало письменникові творчої наснаги та внутрішньої свободи. Про це свідчить той факт, що в роки їхніх стосунків (1904-1913 рр.) написано найвизначніші твори письменника: „*Fata Morgana*”, „*Сміх*”, „*Він іде*”, „*У грішний світ*”, „*Persona grata*”, „*Intermezzo*”, „*Тіні забутих предків*”, „*Коні не винні*” тощо.

Окрім „*Intermezzo*”, в інтертекстуальних зв'язках з поезією В. Забаштанського перебуває й оповідання М. Коцюбинського „*Цвіт яблуні*”. В останній строфі поет знову відштовхується від його внутрішнього біографізму, вдається до соціальних оцінок стосунків двох закоханих людей:

Крізь чад поговорів і терні страму,

Як власне кохання тасмю од світу,

Вона принесе на могилу йому

Вінок з яблуневого цвіту. [Забаштанський, 2000: 301].

Образ „вінка з яблуневого цвіту” не тільки означає у вірші феноменологію світу М. Коцюбинського, а й функціонально перегукується з аналогічним образом в етюді „*Цвіт яблуні*”, постає як символ поховання чистої і невинної дитини (у Забаштанського – відповідно кохання Аплаксіної). Порівняймо наведену строфу із фрагментом новели: „Я обкладаю її цвітом яблуні зі всіх боків, засипаючи тими квітками, такими ніжними, такими чистими, як моя дитина” [Коцюбинський, 1974: 201]. Як і в М. Коцюбинського, у поезії „І це записано в книгу

життя" цвіт яблуні символізує невивершеність, „невідбувальність” чистого кохання, як і життя дитини. У спогадах самої О. Аплаксіної про смерть письменника читаємо: „Я присунула до себе кошик з гілками розквітлої яблуні і швидко сплела вінок з самого цвіту яблуні. Він був найкращий від усіх вінків...” [Листи..., 1938: 320].

Очевидно, що в оповіданні „Це записано в книгу життя” стрижневою є міфологема жертвоприношення [Саяпіна, 2000: 195]. Звертаючись до досліджуваної поезії В. Забаштанського, ми знаходимо утилітарну проекцію цієї міфологеми, зумовлену негативною соціальною оцінкою позашлюбних стосунків, що відбивається безпосередньо на ставленні поета до Олександри Аплаксіної та самооцінки нею своїх учинків: „Крізь чад поговорів, терні страму”. Оскільки сама поезія не є міфологічною, ми говоримо лише про феномен страждання у творі, та й то завдяки трансляції останнього через заголовок з подальшим виходом на оповідання. У численних спогадах та матеріалах про М. Коцюбинського помічаємо високий рівень напруженості життя письменника, прагнення наповнити його, пізнати людину і світ, збагатитися свіжими враженнями. Все це, проходячи крізь призму емоційної вдачі Михайла Коцюбинського, відбивалося у його творчості. Відчутні в його характері і ознаки егоцентризму. Так, у листі до Олександри Аплаксіної він пише: „Как, например, ты хорошо поняла своим нежным и чутким сердцем, что в прошлом году, когда я уезжал, одиночество было для меня облегчением. Это просто удивительно, какая ты прозорливая, догадливая, чуткая” [Листи..., 1938: 81]. Не претендуючи на морально-етичну оцінку окремих фрагментів життя класика, виключно в інтересах художнього аналізу вірша В. Забаштанського, зауважуємо, що М. Коцюбинський відіграв у долі О. Аплаксіної більш важливішу роль, ніж вона у житті письменника. Аплаксіна ж загалом була лише частиною його комфорту.

Отже, узагальнимо реалізацію ідейно-образних зв'язків у діапазоні поезія В. Забаштанського „І це записано в книгу життя” – біографія М. Коцюбинського – творчість М. Коцюбинського.

По-перше, як у біографії, так і в поезії чітко проглядається профанна та внутрішня структури стосунків двох людей (соціальна оцінка, приховуваність почуттів, конфліктність із самим собою і разом з тим ширість, відособленість та жертвність).

По-друге, чітко проведено паралелі між образами творів М. Коцюбинського та його життям. Тут змальовані класиком образи (*жайвір*, *Фата Моргана*, *цвіт яблуні*) виступають своєрідними конденсатами, які можуть бути експліковані в обох контекстах – власне, життя письменника та його героїв.

Однак, на наш погляд, недостатньо виповнена рецепція заголовка „І це записано в книгу життя”. Щоб правильно зрозуміти дві згадані лінії, проведені В. Забаштанським, реципієнт має бути хоча б пересічним знавцем життя і творчості М. Коцюбинського. Такий знавець, безумовно, актуалізує у своїй свідомості зміст та ідею оповідання „Що записано в книгу життя”. З двох концептів „страждання” та „жертвність” у цьому оповіданні виразніший останній (мати, виконує всі бажання сина, врешті стає непотрібною нікому). При паралелізації вірша В. Забаштанського з біографією письменника такий контекст більш пасує зображенню Олександри Аплаксіної, аніж Михайла Коцюбинського.

Попри останнє зауваження, твір поета не втрачає цінності, демонструючи можливості біографічного лаконізму й художньої деталі, спроектованої на реальне життя. Цілком очевидно, що В. Забаштанський підібрав назву для вірша без натяку на близькозвучний заголовок оповідання класика та з метою підкреслити свій зв'язок з його творчістю.

РЕЗЮМЕ

У статті розглядаються ідейно-образні домінанти вірша Володимира Забаштанського „І це записано в книгу життя”. Досліджувані аспекти поезії аналізуються в інтенціональних зв'язках з життям і творчістю М. Коцюбинського.

The idea figurative problems of the poem „It has been written in the book of the life” by Volodymyr Zabashtansky were described in the article. The researched aspects of the poetry are analyzed in the intentional connections with the life and the literary work of M. Kotsyubynsky.

ЛІТЕРАТУРА

1. Забаштанський В. Свічкою слова: Вірші та балади. – Жмеринка, 2000.
2. Коцюбинський М. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1974.
3. Листи М.М. Коцюбинського до О.І. Аплаксіної / Редакція, вступ. ст. і коментарі І.І. Стебуна. – К.: Вид-во АН УРСР, 1938.
4. Павличко С. Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського // Українська мова та література. – 2003. – Ч.1 (305). – С. 5-12.
5. Паскаль Б. Рассуждение о любовной страсти // Философия любви. Ч.2. Антология любви / Сост. А.А. Ивин. – М.: Политиздат, 1990. – С. 229-241.
6. Саяпіна Т. Міфологема жертвоприношення як засіб репрезентації міфопоетичного змісту в оповіданні М. Коцюбинського „Що записано в книгу життя” // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. – Вип. 1. – К., 2000. – С. 195-199.

Тетяна Гребенюк (Запоріжжя)

КОНЦЕПЦІЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ В ПРОЗІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО ТА О. ЗАБУЖКО

– А митець – хха! – це що ж, не людина?
– Не цілком”

(О. Забужко, “Інопланетянка”)

Якщо ми проаналізуємо закономірності перебігу літературного процесу двох порубіжних епох – межі ХІХ-ХХ та ХХ-ХХІ ст. –, не можемо не помітити їх якісної подібності. Обидві епохи стали періодом загострення одвічного конфлікту “старого” й “нового”, боротьби “трунтіства” й “західництва”. Й найхарактернішими постатями “реформаторів” літератури цих двох епох ми можемо назвати Михайла Коцюбинського й Оксану Забужко.

Обидва письменники втілили у своєму доробку ту систему поглядів на місце творця й творчості в житті суспільства, яку ми спостерігаємо в їх власній життєвій позиції. Багато в чому О. Забужко є спадкоємицею художніх традицій М. Коцюбинського, зокрема, у тих їх аспектах, що стосуються художнього втілення концепції творчості. Ми ставимо собі за мету в даній розвідці простежити особливості цієї художньої спадковості й наголосити на тих відмінностях концептосистем митців, які продиктовані позиціями епохи й статі.

Показовим є те, що майже всі тексти М. Коцюбинського, в яких виражено його концепцію творчості, є модерністськими за стилістикою, “переломними” для творчої манери прозаїка, на що вказували, зокрема, М. Грушевський (стосовно циклу “З глибини” [Грушевський, 1908]) та С. Єфремов (стосовно “Цвіту яблуні” [Єфремов, 1922]). Твори Коцюбинського, паскрізним в яких є концепт творчості, лежать на межі різних літературних родів: у новелах “Цвіт яблуні” та “Intermezzo” в епічну оповідь вливається струмінь ліричної сповіді. Період занурення героя “Intermezzo” у свою самоту, пошуку себе, формує у творі окремий темпоральний світ, споріднений зі світом лірики й мистецтва взагалі, про які М.Еліаде писав як про “якісно відмінний від секуляризованого плину темпоральний ритм, одночасно концентрований і чітко сформований” [Еліаде, 2001: 36]. До того ж, твір містить певні ознаки драми, що дає літературознавцям підстави розглядати його як складний синтез усіх трьох літературних родів, по-різному інтерпретуючи функції їх вияву. В циклі мініатюр “З глибини” ліричне начало взагалі переважає. Сюжет тут майже відсутній. Його елементи виражені лише в

мініатюрі "Сон", яка має параболічну структуру², а отже, як і всяка притча, претендує на всечасність. Крім того, час тут має всі характерні ознаки часу ліричного твору, про який М.Еліаде пише: "...поетичний твір...має на увазі відмову від часу... і схильний до повернення райського, первинного стану: тих днів, коли можна було творити невимушено, коли минулого не існувало, тому що час не усвідомлювався, не було пам'яті темпорального плину" [Еліаде, 2001: 37].

Безперечно ліризованими є також прозові твори аналізованої проблематики Оксани Забужко: "Інопланетянка", "Польові дослідження з українського сексу" та "Казка про калинову сопілку". Вадим Скуратівський зазначав про авторський стиль письменниці: "... вона передовсім – лірик. І не тільки у тій "родовій" своїй царині, у поезії. А й у прозі. І навіть не тільки в художній" [Скуратівський, 2003: 11].

Можливо, ліризація прози, присвяченої проблемі творчості, в обох письменників є наслідком особливої гостроти її постановки у власних світоглядних координатах. Болючість і постійність власних роздумів про своє творче обдарування й пошук місця у світі зумовлюють автокомунікаційну, сповідально-щоденникову манеру викладу художнього матеріалу.

Осібнo стоїть у цьому ряду повість "Тіні забутих предків". Але гострота звучання проблеми творчості тут не знімається – її досягнуто іншими художніми прийомами, зокрема, притчевістю, параболічністю викладу подій твору, що виводить зміст повісті на вищий рівень художнього узагальнення, ніж гранична індивідуалізація оповіді.

Для обох письменників справжній митець є пророком, на якого доля накладає особливі обов'язки перед людством. Постійні згадки про громадянський обов'язок письменника знаходимо в листах і творах Коцюбинського. Незважаючи на відмову від народницької тенденційності й дидактизму творів (які, проте, проглядали в ранньому доробку прозаїка – "Андрій Соловійко, або Вченіє світ, а невченіє тьма" 1884 р.), він переконаний у особливому призначенні митця: "Я живу не так, як хочу, а як ти мені кажеш в твоїх незліченних "треба" і "мусиш" [Коцюбинський, 1950: 198], – звертається герой "Intermezzo" до образу Людини. Доля справжнього письменника подібна до долі біблійних пророків – ця теза прозора читається, наприклад, в такій зухвалій алюзії: "Я не ворог тобі і тебе не боюсь. Ти можеш, найбільше, видерти шматок мого тіла, або вточити кров з моєї литки" [Коцюбинський, 1950: 198], – на зразок пропозиції причаститися крові й тіла Божого.

Забужко, характеризуючи особливості української літератури 1990-х років, проводить паралель між призначенням письменників у перехідній епохи й діяльністю героя останньої дії "Гамлета" – Фортінбраса, який "виносить тіла забитих і ресструє все, що тут скоїлося". Письменниця акцентує на тому, що "... Фортінбрасам випадає надскладна місія вже не просто рефлексії, а – рефлексії діяльної: вони, за визначенням, є заразом і хронікери, й учасники" [Забужко, 2001: 13]. Саме пророча місія вирізняє письменника серед маси. Посланець в повісті "Інопланетянка" наголошує, що героїня твору Рада завдяки своєму творчому дару здатна втрутитись у дії вищих сил. І саме через цей творчий дар вона є обділеною, адже "... спроба зафіксувати дійсність знімає повноту буття" [Забужко, 2003: 181]. В цій же повісті Забужко навіть пропонує типологію митців-пророків, що виникла як результат рефлексії над "Кассандрою" Лесі Українки: "Кассандра каже людям, який світ насправді. А Гелен каже їм те, що вони хочуть почути" [Забужко, 2003: 198].

Митець для обох письменників – медіатор між сакральним і профанним, вплив якого дієвий і конструктивний: "Я стою непроханим посередником між дійсністю, яка вона є – і людьми, котрі врешті-решт бачать дійсність так, як її відіб'є мистецтво... Це я приручаю дійсність для них. Шліфую, обточую, переливаю в форми слів – возношу до ряхтючого, коштовного смислу..." [Забужко, 2003: 222]. Зрозуміло, що митець-пророк, попри свою соціальну реалізованість, не може бути вповні інтегрованим у людське суспільство. Тобто він – особа маргінальна в людській спільноті.

² І.Денисюк окреслює жанр циклу "З глибини" як "символічно-алегоричну мініатюру з структурою притчі" [Денисюк, 1981: 192].

Є підстави говорити про спадковість (Коцюбинський → Забужко) концептуального бачення маргіналізації героя-творця в межах двох різних творчих парадигм: екзистенційної й міфологічної. В екзистенційній парадигмі розгортається маргіналізація героя у таких творах Коцюбинського, як "Цвіт яблуні", "Intermezzo" і "З глибини". За подібним типом герой-митець атієнується від суспільства у творах Забужко "Інопланетянка" та "Польові дослідження з українського сексу". Міфологічні ж виміри маргіналізації героя з акцентуванням інфернального, діонісійського начала творчості бачимо в "Тінях забутих предків" Коцюбинського і "Казці про калинову сопілку" Забужко.

Зупинимось окремо на умовах і виявах екзистенційної маргінальності героя-творця в прозі Коцюбинського й Забужко. Така маргінальність для героїв зумовлена наявністю дистанції між творцем і оточенням, яка потрібна для відстороненого й об'єктивного спостереження життя. Між талановитим письменником і його довкіллям завжди наявне "збільшувальне скло дослідника" (слова Валер'яна Підмогильного – теж шанувальника й певною мірою спадкоємця творчої манери Коцюбинського). Ця дистанція змушує сприймати світ "як матеріал" і прирікає на недовіру до "людяного" в собі. Такий підхід свого часу став творчим відкриттям Коцюбинського, вразивши гостротою конфлікту людяного й творчого в душі героя "Цвіту яблуні": "Все воно здається мені... колись... як матеріал... я се чую, я розумію, хтось мені говорить про се, хтось другий, що сидить у мені... Я знаю, що то він дивиться моїми очима, що то він ненажерливою пам'яттю письменника всичує в себе всю сю картину смерті на світанні життя..." [Коцюбинський, 1989: 279]. Героя шокує відкриття в собі здатності не втрачати об'єктивності й спостережливості навіть у найтрагічніші хвилини життя: "Мені дивно, що я усе помічаю, хоч горе забрало мене цілком, полонило. Я навіть, проходячи повз стіл, поправив фотографію. О! Тепер симетрично!..." [Коцюбинський, 1989: 274].

На перший погляд, герої-митці Коцюбинського є міцно інтегрованими в життя людства: "Ти не тільки йдеш поруч зо мною, ти влазиш всередину в мене. Ти кидаєш у моє серце, як до власного сховку, свої страждання... Яке тобі діло, що ти мене мучиш? Ти хочеш бути моїм паном... Ти хочеш виссать мене, всю мою кров, як той вампір. І ти се робиш" [Коцюбинський, 1950: 198], – звертається до Людини герой "Intermezzo". Проте ця єдність з людським оточенням (яка через свою інтенсивність сягає межі неврозу) – це вияв все того ж спостережливо-відстороненого ставлення до людських проблем як до "матеріалу", одержимості "матеріалом", тобто скоріше процесом творчості, аніж живою людиною. Найкраще ілюструє цю тезу зустріч героя серед нив із селянином. "Він був для мене наче паличка дирижера, що викликає раптом з мертвої тиші цілу хуртовину звуків" [Коцюбинський, 1950: 206], – відгукується людинознавець про об'єкт дослідження, який виливає йому свою душу. Структура ж хрестоматійного уривка після слів "Говори, говори..." являє собою ілюстрацію внутрішнього синхронного "перекладу" митцем почутої інформації на "мову" художнього твору: спочатку – слова селянина, потім – взятє в лапки "олітературене" резюме сказаного: "... в нього аж п'ять ротів, як вітряків, щось треба кинуть на жорна.

"П'ятеро діток голодних чомусь не забрала гарячка".

Говори, говори..." [Коцюбинський, 1950: 206].

Для героя Коцюбинського можливість споглядального дистанціювання від світу має наслідком потяг до самотності, яка є для нього запорукою віднайдення самототожності, душевної рівноваги. В новелі "Intermezzo" саме втрата меж своєї особистості, здатності до усамітнення є ознакою нервового розладу героя: "... хіба я знаю, де кінчається власне життя, а чуже починається? Я чую, як чуже існування входить в моє, мов повітря крізь вікна і двері, як води притоків у річку. Я не можу розминутися з людиною. Я не можу бути самотнім" [Коцюбинський, 1950: 197]. І навпаки, ознакою відновлення, загоєння душевних ран є можливість бути на самоті: "А я все йду, самотній на землі, як сонце на небі, і так мені добре, що не паде між нами тінь когось третього" [Коцюбинський, 1950: 201]. Проте в мініатюрі "Самотній" (цикл "З глибини") митець закладає ідею амбівалентності самоти митця – і як тяжкого прокляття, що позбавляє радощів єдності з людьми, і як благословення небес, що дає змогу творити: "... котиться в грудях моїх болісний й гордий покрик:

– А я... самотній!..." [Коцюбинський, 1989: 283]

Схоже сприйняття відчуження героїні-митця від світу наявне і в творчості Забужко. Саме так, як і обдаровані герої Коцюбинського, через дослідницьке скло, сприймають світ і Рада Д. ("Інопланетянка"), і Оксана ("Польові дослідження..."). Колишній чоловік Ради Арсен говорить їй: "Ти сприймаш людей лише як матеріал – видираєш із них для себе якісь клапті живого життя, а те, що застається, тебе не обходить" [Забужко, 2003: 180]. Рада не погоджується з цим, уточнюючи: "Зі мною неможливо балакати. Жити зі мною теж неможливо: мені ніхто не потрібен. Але це неправда: мені потрібні *всі і все* – не потрібен хтось один" [Забужко, 2003: 198-199].

Герої обох митців сприймають як особистісну проблему невміння абстрагуватись від свого дару навіть у хвилини прояву емоцій, найлюдянішого в собі. На відмінності своїх реакцій від реакцій людини-не-творця наголошує Коцюбинський: "Я плачу. З мого серця теж летіть струмок в море людського горя. І хоч тепла рука моя простягнена для дружнього стиску там, де його треба, хоч душа моя розкрита для чужого горя, як квітка для роси, а проте... а разом з тим – я чую – встає з глибини, як вічне прокляття:

Ха-ха! Ти все ж самотній!" [Коцюбинський, 1989: 282].

Так само – дистанційовано – відчуває емпатію й героїня Забужко: "Ти прагнеш зрозуміти людину – все'дно як оволодіти нею, твоє співчуття, чи жалість, чи що воно там є, – якесь дослідницьке, воно не наближує до тебе, а навпаки, віддаляє" [Забужко, 2003: 198]. Проте вона, усвідомлюючи таку свою маргінальність, чужерідність у людському оточенні, на відміну від самодостатніх героїв Коцюбинського, постійно намагається подолати цю дистанцію, інтегруватися в людське оточення, болісно констатуючи: "... ти, позірно рухаючись, розмовляючи, сміючись, гніваючись, хвилюючись так само, як вони..., – одночасно є відділена від них незримою скляною стіною, і кожної миті бачиш... їх, і себе в їхньому гурті..., – чужинка, диверсантка, підступно вникла в їхній світ, ні, ще страшніше – інопланетянка?..." [Забужко, 2003: 202]. Всі героїні прози письменниці, марковані обраністю, пророчим даром, (Рада, Оксана, Ганна з "Казки про калинову сопілку") є вигнанцями в людському суспільстві, які намагаються увійти до дійсності, опанувати її, але це їм не вдається: "Дійсність не впускала мене" [Забужко, 2003: 187] – скаржиться Рада. Можливо, така відмінність образів Коцюбинського і Забужко в сприйнятті власної маргінальності витікає із відмінності чоловічого й жіночого світогляду. Адже жінка більш інтегрована в життя природи й – вужче – людського суспільства, й через це проаналізована дистанція між власним життям і життям оточення не може не сприйматися нею трагічно.

Взагалі, попри розглянуту подібність концепції творчості Забужко до концепції Коцюбинського, у творах сучасної письменниці наявні окремі додаткові аспекти звучання проблеми, продиктовані, безперечно, особливостями сучасної художньої свідомості. Так постколоніальна природа доробку Забужко відбивається, по-перше, у проблемі рідної мови як ознаки національної самоідентичності, як єдиного пристановища українського митця: "... дім твій – мова, яку до пуття хіба ще кількасот душ на цілм світі й знає..." [Забужко, 2000: 16]. Крім свідомості обов'язкового мистецького відчуження від світу, героїня письменниці постійно відчуває гіркоту власної долі "родитися на світ жінкою (та ще й в Україні)" й постійно намагається своєю діяльністю подолати локальність і неповноту буття, яка іманентно закладена в ній.

Отже, концепція творчості О. Забужко в багатьох аспектах розвиває художні ідеї М. Коцюбинського, зокрема, такі, як сприйняття здатності творити як вищого, пророчого дару, приреченість героя на відчуження, маргінальність у людському суспільстві, болісне сприйняття проблем оточення (і власних) як "матеріалу" для художнього зображення. Крім того, постколоніальне становище сучасної України диктує посилення маргінальності жінки-героїні творів Забужко як представниці "слабкої" статі й маргінальної нації.

РЕЗЮМЕ

У статті розглядається концепція творчості та типологія творчої особистості в прозі М. Коцюбинського та О. Забужко. Сучасна письменниця у своїх творах розвиває такі художні ідеї Коцюбинського, як сприйняття творчості як пророчого дару, маргінальність героя-митця, сприйняття власних особистісних проблем як "матеріалу" до творчості. Крім того, у творах Забужко наявні проблеми маргінальності жінки-митця й сприйняття українців як маргінальної нації.

Ключові слова: постмодернізм, сюжет, герой, екзистенційна та міфологічна маргінальність героя.

The article deals with the conception of creation and typology of creative personality in prose of M. Kotsubynskyj and O. Zabuzhko. The modern writer develops Kotsubynskyj ideas of creation as prophesy, marginality of a character-creator, and own problems as "material" for creation. Besides, in the Zabuzhko's works there are problems of women marginality and marginality of the Ukrainian nation.

Key words: postmodernism, plot, character, existentialist and mythological character's marginality.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грушевський О. Сучасне українське письменство в його типових представниках. Михайло Коцюбинський // Літературно-науковий вісник. – Т. 43. – 1908. – Кн. 7. – С. 33-40
2. Денисюк О.І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX століть. – К.: Вища школа, 1981. – 214 с.
3. Еліаде М. Мефістофель і Андрогін. – К.: Основи, 2001. – 591 с.
4. Єфремов С. Коцюбинський. Критично-біографічний нарис з додатком автобіографії Коцюбинського. – К.: Слово, 1922. – 173 с.
5. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу. – К.: Факт, 2000. – 116 с.
6. Забужко О. Сестро, сестро: Повісті та оповідання. – К.: Факт, 2003. – 240 с.
7. Забужко О.С. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. – К.: Факт, 2001. – 340 с.
8. Коцюбинський М. Вибрані твори. В двох томах. Том другий. – К.: Держ. вид-во. худ. літ., 1950. – 483 с.
9. Коцюбинський М. М. Цвіт яблуні: Оповідання, новели, повісті. – К.: Радянська школа, 1989. – 560 с.
10. Скурятівський В. Нельотна погода. Замість передмови та замість монографії // Забужко О. Сестро, сестро: Повісті та оповідання. – К.: Факт, 2003. – С. 5-19.

Ванда Боровко (Витебск)

*

ОСОБЕННОСТИ "ПАМЯТИ ЖАНРА" В ПОВЕСТИ М.КОЦУБИНСКОГО "ТЕНИ ЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ" В БЕЛОРУССКОЙ ПРОЗЕ XX ВЕКА: ИДИЛЛИЯ

Михаил Бахтин писал, что каждый литературный жанр помнит своё прошлое, потому что каждый литературный жанр подготовлен предшествующим развитием искусства слова. Он утверждал: "Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, "вековечные" тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются не умирающие элементы архаики. Правда, эта архаика сохраняется в нём только благодаря постоянному её обновлению, так сказать, осовремениванию. Жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар, и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мёртвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда помнит своё прошлое, своё начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития" [Бахтин, 1972: 178-179].

Повесть "Тени забытых предков", написанная Михаилом Коцюбинским в конце его жизненного пути, – одно из лучших произведений писателя. Повесть, в которой автор активно использовал фольклорно-этнографические материалы, основывалась на такой пространственно-временной организации, которую Михаил Бахтин определял как идиллический хронотоп. Бахтин выделял следующие типы "чистых" идиллий: любовная (основной вид – пастораль), земледельчески-трудовая, ремесленно-трудовая, семейная и указывал на наличие смешанных типов. При этом он резонно замечал, что для идиллии характерно особое отношение времени к пространству: "органическая прикреплённость, приращённость жизни и её событий к месту – родной стране со всеми её уголками, родным полям, реке и лесу, родному дому" [Бахтин. 1986: 258]. "Другая особенность идиллии, – писал Бахтин, – строгая ограниченность её только основными немногочисленными реальностями жизни. Любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питьё, возрасты – вот эти основные реальности идиллической жизни (...). Наконец, третья особенность идиллии тесно связанная с первой, -- сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни" [Бахтин. 1986: 259]. Перечисленные особенности идиллии нашли своеобразное преломление в повести "Тени забытых предков". Время действия автором не конкретизируется, называется только место, которое поэтизируется. Главными героями становятся люди, живущие на лоне природы, Иван и Маричка – дети природы, к тому же с малых лет они пастушествоуют, ребёнком Иван пас коз, Маричка – овец. Писатель достаточно подробно повествует о жизни гуцулов, их представлениях о мире. Главные герои – Иван и Маричка – по-своему романтические натуры. М.Коцюбинский подчёркивает поэтичность их натуры: Иван очень тонко чувствует окружающий мир, он играет на свирели, Маричка поет, девушка знает много народных песен и сама их сочиняет. Мотивы любовной идиллии сочетаются в произведении с мотивами идиллии земледельчески-трудовой. Вопреки законам традиционной идиллической формы Михаил Котюбинский широко вводит этнографический контекст. "Тени забытых предков" – это не только вдохновенный гимн любви, но и произведение, в котором акцентируется внимание на проблеме несовместимости мечты и реальности.

Литература каждого народа имеет свои идейно-художественные особенности. В белорусской литературе XX века идиллический хронотоп нашёл достаточно широкое использование. Дело в том, что в белорусской словесности мотив малой родины, "роднага кута" имел сакральное значение. На два года позже повести Коцюбинского была написана поэма Янки Купалы "Она и Я", в которой воспевались любовь, семья, труд на земле, связь человека с родной землёй. Белорусские прозаики не создали произведений, которые бы по форме напоминали повесть Коцюбинского, но идиллический хронотоп присутствовал в большинстве произведений о деревне, особенно ярко это проявилось в известном романе Ивана Мележа "Люди на болоте". В отличие от Михаила Коцюбинского, белорусский прозаик в своём знаменитом романе рассказывает о жизни своих земляков – полешуков. Мележ много внимания уделял описанию природы, нравов, обычаев, глядя на всё это "глазами своей национальной стихии, глазами своего народа" (В.Белинский). И.Мележ воссоздал в "Людах на болоте" цикл земледельческого труда. В произведении показаны сенокос, жатва, посевная, изображены повседневный и праздничный быт полешуков (вечёрки, базар, сватанье, свадьба). Причём, фольклорно-этнографический материал в романе строго подчинён его сюжетно-фабульной и идейно-тематической основе. Сцены народной жизни показаны чрезвычайно колоритно. Иван Мележ при этом стремился не только передать специфику быта, но и языковые особенности, особенности речи своих земляков. Если в повести Коцюбинского обращает на себя внимание философский подтекст, то в романе Ивана Мележа – социальный. Причина этого, прежде всего в том, что произведения создавались в разное историческое время.

Развитие цивилизации, бесспорно, накладывает отпечаток на развитие художественных форм. Для XX века более распространённой художественной формой выступает форма не идиллии, а иронической идиллии, точнее антиидиллии, в которой жизнь вмещается в человеческие планы, властно перечёркивая их. Блестящим подтверждением тому могут служить такие произведения, как "Пастух и пастушка" русского писателя Виктора Астафьева, а

также произведения белорусских авторов: "Чазения" В.Короткевича, "Знак беды" Василя Быкова, "Последняя пастораль" Алеся Адамовича. Повесть "Пастух и пастушка" – основывается на антинормии войны и мира, на поэтизации возрождающей силы любви. Её герои – Борис и Люся – встречаются во время войны, Борис гибнет, Люся осуждена на вечное ожидание. В повести Астафьева очень мало описаний природы, она сурова по отношению к героям, включена в военный контекст, а не в любовную историю, как, например, следующее лирическое и вместе с тем горько-ироническое описание: "Подбирая изодранный белый подол, зима поспешно отступала с фронта в северные края. Обнажалась земля, избитая войной, и лечила самое себя солнцем, талой водой, затягивая рубцы и пробоины вершиками зелёной травы. Распускались вербы, брызнули по косогорам фиалки, заискрилась мать-и-мачеха, подснежники острой пулей пробивались наверх. Потянулись через окопы отряды птиц, замолкая над фронтом и сбивая строй. Скот выгнали на пастбища. Коровы, козы, овцы выстригали зубами ещё мелкую и низкую траву. И не было возле скотины пастухов, а всё пастушки школьного и престарелого возраста" [Астафьев, 1991: 282].

"Чазения" Короткевича – произведение, в котором автор сталкивает рационалиста и сенсуалиста, биолога и физика-атомщика. Молодые люди Северин и Гражина встречаются в тайге, их любовь развёртывается на фоне природы, но заканчивается разлукой влюблённых, так как девушка боится разочароваться в дорогом для неё человеке. Подобно чазению, дереву, которое ценой собственной жизни даёт жизнь другим деревьям и растениям, девушка лечит душу Северина, который остро переживал смерть друга, возвращает Северина в мир людей. История влюблённых служит подтверждением той мысли, что односторонность не приносит человеку счастья. Известное произведение Василя Быкова "Знак беды" по чисто внешним приметам напоминает идиллию: двое пожилых людей Петрок и Степанида, Филемон и Бавкида XX века, существуют на лоне природы, они уважают и любят друг друга, борются с несчастьями и нищетой, в час суровых испытаний герои гибнут, сохраняя своё человеческое достоинство. Идиллия в "Знаке беды" не получает развития, сдерживается социальными обстоятельствами.

"Последнюю пастораль" Алеся Адамовича нередко называют антиутопией и антипасторалью, так как в ней повествуется о людях, оставшихся в живых после ядерной катастрофы. Он – командир корабля, она – его спутница, третий – бывший политический противник. В центре авторского внимания не любовные перипетии, а исследование человеческой души, оказавшейся в условиях элементарного выживания. А.Адамович акцентирует внимание на том, что необдуманная деятельность человека привела к глобальной катастрофе. Герои Алеся Адамовича живут на острове, где традиционная растительность почти погибла, как напоминание о прежней жизни растут там немногочисленные березки, вместо цветов героев окружают оранжевые грибы, которые заполняют освободившееся пространство. Осознание своей обречённости лишает героев какой бы то ни было перспективы.

Содержание и структура произведений Астафьева, Мележа, Короткевича, Адамовича свидетельствует не только о несовместимости мечты героев и существующей действительности, но и о принципиальной невозможности идиллии во второй половине XX века. Использование мотивов идиллического хронотопа в произведениях XX века подчёркивало драматизм времени и драматизм существования современного человека.

РЕЗЮМЕ

В работе прослеживается связь отдельных произведений белорусских писателей Янки Купали, И. Мележа, В. Быкова, В. Короткевича, А. Адамовича с "Тенями забытых предков" М. Коцюбинского на основе такой пространственно-временной организации материала, которая определяется как идиллический хронотоп.

This article deals with the connection of some works written by the Byelorussian writers, such as Yanka Kupala, I. Meleja, V. Korotkevich, V. Bukov, A. Adamovich with "The Shades of forgotten

ancestors" written by M.Kotsiubynskyi. This connection is based on such spatially-temporary organization of the material, which is defined as idyllic chronotype.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972.
3. Астафьев В.П. Тихая птица. – М., 1991.

Наталія Кирієнко (Полтава)

ІМПРЕСІОНІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО ТА МИХАЙЛА ОРЕСТА

Імпресіонізм у літературі – явище складне і неоднозначне. Його коріння – у французькому живописі, де він зародився, розвивався і набирив сили. Сама назва мистецького напрямку завдячує своїм походженням Клоду Моне. Ідеї імпресіонізму акумулювалися у протест проти консервативного академізму, що частково базувався на принципах античного мистецтва, частково – на реалізмі Відродження; у бажання відчувати дух сучасної епохи, в ній шукати стиль і настрої. Не імітувати невідступно стилі минулого, а відповізнати характеру епохи – ось основний принцип імпресіоністів, що започаткував грандіозну революцію в галузі техніки живопису.

Імпресіонізм став одним із способів відкриття і розуміння складних реалій життя кінця XIX століття. Ця художня методична система „в своїй основі належить до реалістичного типу художньої творчості. Розрив із цією стороною веде до розростання суб'єктивізму в імпресіонізмі і розчинення його в декадентських течіях „кінця століття” [Наливайко, 1985: 178]. Імпресіонізм виник із реалізму бачення об'єктивної дійсності і став основним фактором його розвитку. Гармонія суб'єктивного бачення об'єктивної дійсності дає нам довершені зразки творчості. Імпресіоністичний напрям як складне, неординарне явище в мистецтві, не обминув нікого, хто по-справжньому жив проблемами свого часу. Прямо чи опосередковано він позначився на творчому доробку більшості письменників тієї доби. Творчість М.Коцюбинського, на нашу думку, є підтвердженням цього факту.

Як зазначає Т.Салига, „від імпресіонізму... українська літературознавча думка „вмивала руки” як від чогось зовсім чужого. Про М.Коцюбинського воліли говорити як про письменника „суворо правдивого”, але не як про художника-імпресіоніста. У 20-х роках ще можна було прочитати, що М.Коцюбинський видозмінював свій стиль, ішов поза межі традицій, на яких він зростав як прозаїк, і розробляв традиції новітні, модерні. У 40-ві роки і пізніше Коцюбинського інтерпретували як революційно-демократичного реаліста. Для переосмислення та переоцінки творчості письменника, здається, перші кроки зробив Д.Наливайко. Він закликав зняти з Коцюбинського вульгарно-соціологічні приписи, змінивши при цьому погляди на імпресіонізм” [Салига, 1997: 28].

Автори дослідження „Слідами феї Моргани” твердять: „Імпресіонізм Коцюбинського слід розуміти як особливий стиль, що близький до реалістичного напрямку розвитку літератури. Письменник виробляє і свої специфічні імпресіоністичні засоби зображення. Важливим для імпресіонізму Коцюбинського, як і для імпресіонізму взагалі, є опис не стільки дій героїв на фоні природи, скільки передача своїх вражень від її споглядання – зорових, звукових, нюхових і т.д.” [Кузнецов, Орлик, 1990: 148].

Михайла Оresta більшість науковців називає продовжувачем традицій київських неокласиків (хоча побутують й інші точки зору). Т.Салига твердить, що „коли йдеться про Оresta-неокласика, то слід мати на увазі, що його поезика неокласицизму значною мірою

відрізняється від поезії неокласиків-попередників. Вона імпресіоністично підфарбована" [Салига, 1997: 58]. С.Гординський, досліджуючи складові стильової системи М.Ореста, наголосив на імпресіоністичній манері його письма, зазначивши, що „це не той імпресіонізм відірваних від себе, не пов'язаних образів, залитих змінливими переливами настроїв, що ми його звикли вважати імпресіонізмом. Із цього напрямку М.Орест взяв, здається, тільки ту безпосередність вислову почувань, що притаманна тому напрямкові, але вилив усе в формах класичних, в формах гармонійної рівноваги" [Державин, 1994: 355].

Між Михайлом Коцюбинським (1864-1913) та Михайлом Орестом (1901-1963) лежить відстань не в один десяток років, але творчі доробки обох єднає особлива оригінальність та художність. Обидва автори захоплювалися красою природи, творили ідилічні картини, дивилися на неї як на щось божественне, таємничо-незбагненне, або бачили в ній „сумні, невеселі картини", щось жахливе і також незбагненне. Природа в зображенні обох митців стала прикладом живої вічності, тим Богом, до якого прагне наблизитися ліричний герой для того, щоб „прозріти", „відчуття глибоке серце світу". Гармонія пронизує художні простори письменників, які були глибоко переконані, що людина і природа – одне нерозривне ціле і відчуження між ними не повинно бути.

Про належність автора до певного мистецького явища можна говорити лише тоді, коли існує зв'язок з ним не окремою деталлю, а цілим рядом компонентів. У пропонованому дослідженні робиться спроба у порівняльному аспекті розкрити імпресіоністичні тенденції в творчості Михайла Коцюбинського та Михайла Ореста.

Техніка, якою послуговується М.Коцюбинський, є близькою до імпресіоністичної. Дрібні деталі вимальовують предмети (аналогічно до прийому дрібного мазка в живописі імпресіоністів). Описи природи у творах „Лялечка", „Intermezzo", „На острові", „На камені", „Цвіт яблуні" тощо суцільно нагадують картини майстрів-імпресіоністів, де головними персонажами є світло і повітря, що творять різнокольорову палітру.

Важливими рисами манери письма обох митців є особлива здатність посилювати емоційність образів природи, висловлюватися реченнями з певними натяками, творити сильні психологічні образи дуже мінливих явищ і подій художньо перетвореної дійсності. Все це, як відомо, компоненти імпресіоністичного стилю.

Зокрема, у казці „Хо" кожен новий рядок в описі народження дня, сходу сонця підкріплює наші асоціації з пейзажистикою імпресіоністів, які часто робили спроби „намалювати повітря". М.Коцюбинський в описі повітря – улюбленого персонажу творів імпресіоністів – вражає майстерним володінням принципом живописності: „Розпечене повітря напіло жаром і, здавалося, затаїло дух, не дихало: так було тихо"; „Рожевий на заході край неба м'яким блиском осявав морозне повітря" [I, 99]; „Сонце вже встало і золотить повітря" [I, 399]; „Осіннє повітря було прозоре, тихе" [I, 73]. Митець зміг помітити те, що приховано від ока неуважного обсерватора – теж характерна риса імпресіонізму.

Для художників-імпресіоністів повітря – єдиний реальний сюжет картини, бо тільки через нього можна бачити все, що на ній зображено: „В вуличці було темно, аж чорно. Крізь чорну баню верховіття де-не-де продерся срібний промінь місяця і ліг на чорну землю срібною плямою. Вийшовши з вулички, Гнат неначе впірнув у море білого світла. Те біле, трохи блакитне світло тихо лилось згори, а зачарована земля неначе купалась в фантастичному сяйві" [I, 49].

Характерно проявляється імпресіонізм у новелі „На острові" у змалюванні агави. Живописними мазками малює автор цю „квітку смерті": „Сизі листя в'януть... під нею, одхилиються, як недужі, по них стікають дощі, сині зуби мертво блищать на сонці, корона сохне і м'якне, наче ганчірка, а квітка на високому пні вітає сонце і море..." [II, 309].

* Коцюбинський М. Твори: В 2 т. / Упоряд. і приміт. М.Гришоти; Вступ. ст. Н.Калениченко. – К.: Наук. думка, 1988. – Т.1. – С.74. Далі, посилаючись на це видання, том і сторінку зазначаємо в тексті.

М.Коцюбинський оригінальний у портретному зображенні своїх героїв: „Старий Джузеппе вічно співає. Його не обходять сімдесят років ані чорний беззубий рот... Сива щетина їжить дико в нього на щоках, берет палає, як дикий мак...” [II, 302-303].

Окрім живописного пейзажу та портрету, імпресіонізм у М.Коцюбинського яскраво проявляється і в передачі внутрішніх станів, переживань героїв. Емоції проявляються природно й безпосередньо: „Я прислухаюсь. Найменший шелест або стук – і моє серце падає і завмирає. Мені здається, що зараз станеться щось незвичайне: проникне крізь вікно якась істота з великими чорними крилами, просунеться по хаті тінь або хтось раптом скрикне – й обірветься життя. (...) Я знаю – то тривога” [I, 395]. Як зазначає Т.Салига, „...для імпресіонізму характерні внутрішньо чуттєві імпульси. Такі поняття, як сон, тривога, нудьга, самотність, туга, смуток, журба, відчай, зойк, рідше радість, для нього не елементи силогізмів, а конкретні психічні стани. Ці поняття, образно кажучи, – „дійові особи” імпресіоністичної лірики” [Салига, 1997: 31]. Імпресіонізм стилю М.Коцюбинського, як і М.Ореста (і в цьому їх подібність), можна назвати психологічним. Так, в Орестовій ліриці йшлося передусім про внутрішній світ людини, що його поет хоче зобразити лиш кількома основними словами, інколи й натяками, одним-двома мазками фарби:

Стемніло. Тихий дощ. І рокотів несмілих
Алея сповнилась каштанів піврозцвілих.
Шум тихий споминів. Під ними я стою...
З чаш меланхолії о, як я довго п'ю!*

Михайло Орест по-особливому відтворив світ дерев. Каштани, друзі поета, прийшли у місто як посли „речей не явлених”, допомагаючи збагнути „людини горну суть”. Дуби для нього – „величність і краса”, „праотці”, що виконують „лагідні обряди” [120]. Липа, „дерево чистих вишин”, нагороджена цікавими метафорами: „кротости пильна учителька”, „жона між древ найлюбіша”, „ароматів шатро”, „вістунка небес” [119]. „В побожному мовчанні” він схиляє голову перед гаями, услухаючись в їхні голоси. У його сприйнятті „беріз сім'я”, лагідно укрита „дахом солом”, – то служителі добра і віри. Берези і ялини „зглибили нашу мову й мислі”. Особливо багата образна палітра М.Коцюбинського у відтворенні квітів: „Завжди хвилююсь, коли бачу агаву: сіру корону твердого листу, зубатого по краях і гострого на вершечку, як затесаний кіл” [II, 308]; „В житі синіли волошки та сокирки, білів зіркатий ромен, червоніла квітка польового маку” [I, 37]. Варто також відзначити майстерність, із якою М.Коцюбинський використовує різні смислові відтінки кожного слова, отримуючи таким чином можливість малювати зримі, хвилюючі картини. Всі без винятку твори насичені епітетами, які надають яскравості описам: „холодний вітерець” [I, 94], „висока-превисока гора” [I, 131], „вишукані рухи” [I, 200], „тихий стогін” [I, 227], „прозоре обличчя” [II, 59], „легка і проста пісня” [II, 231], „криваві вогні” [II, 270]. Ці описові епітети дають змогу передавати різні відтінки і створювати незабутні образи. Письменнику належать також різноманітні метафоричні асоціації, в основі яких лежить його оригінальне поетичне сприйняття навколишнього світу, прагнення знайти приховану і непомітну співзвучність, подібність різноманітних явищ і понять: „продерся срібний промінь місяця” [I, 49], „вітер бив у лице” [I, 50], „земля одягнена в камінь й залізо” [II, 48], „верби та дами з містечка наділи зелені вуалі” [II, 78], „пташка... голосом обізветься” [I, 154].

Пейзаж у творчості імпресіоністів набуває максимального значення. Орестова пейзажна лірика насичена оригінальними порівняннями („дуби... немов каріатиди” [120], „застуми в лісах мовчать, як храми” [124], „світлі помисли, як легкі кораблі” [53]), цікавими метафорами („сонце... гніздо променисте в'є” [124], „простори лягли” [204], „небо стоїть” [204], „ріка лягла на захід” [22], „хори жаб” [23], „гомін крон” [24], „входило літо” [30]), яскравими епітетами („зело пахуче” [43], „тишинна тропа” [120], „смутий і чистий запах” [199], „сонце величне, спокійне” [204]). Зорові відчуття дуже вдало поєднуються зі слуховими, дотиковими, і таким

* Орест М. Держава слова: Вірші та переклади / Упор. та авт. передм. С.Павличко. – К.: Основи, 1995. – С.171. Далі, посилаючись на це видання, сторінку зазначаємо в тексті.

чином автор створює живий динамічний образ. Для імпресіонізму характерний синкретизм відчуттів. Він акцентує увагу на залежності об'єкта від умов сприймаючої свідомості людини. Предмет зображується не таким, який він є в реальному світі, а таким, яким він здається даному об'єкту в даний момент. Цей суб'єктивізм у ліриці імпресіонізму знаходить своє вираження в тому, що виклад думок майже завжди йде в однині, множина відсутня, що є характерним для творчості М.Коцюбинського та М.Ореста.

Обидва автори полюбують персоніфікувати світ. Епітети, метафори, поєднання зорових, слухових, дотикових відчуттів, персоніфікація довкілля – цими художніми тропами письменники надзвичайно талановито створили зримі, хвилюючі описи, словесні образи.

Схильність обох письменників описувати вечори йде не від їхнього песимістичного світогляду, а від тієї таки імпресіоністичної манери. Можливо, саме вночі людина з усією повнотою відчуває свою близькість із Землею, Космосом, Всесвітом. Саме ввечері найкраще обсервується розмитість барви і тепла гра кольорів:

Високі береги
уже зчорніли, а ріка
– безсяйна, біла-біла смуга –
лежить між чорнотою їх
в найглибшому спокої [22].

Щойно цитований твір М.Ореста „По заході сонця” [22-23] прикметний тим, що на його ритмоструктурі позначилася „прозопоезія” німецького імпресіоніста Арно Гольца [Качуровський, 1992: 150]. Вірш побудований на конкретних, зримих („снуються присмерки”, „сонце зайшло”) та акустично виразних образах-деталях („несуться ніжні і могутні хори жаб”). Саме „по заході сонця” митець благає: „О Боже, збережи / для радості / нерадінний мій дух!” [23]. Ось як М.Орест описує літній вечір: „Час янголинний! Небо, як стіна / Із мармуру блакитного; на ній / Прожилками, в янтарності святій, / Палають оболонки. Тишина” [169]. Тут економія часу й простору – кожне слово, речення – імпресія, хвиливе враження, зворушення поета з краси природи. У тому, як сильно він її відчував, як сильно вона пробуджує почуття й настрої читача, заслуга значною мірою чудової милозвучності твору. Акустичні й візуальні враження тут однаковою мірою сутєвні. Піднесений, світлий настрій художньо посилюється звукомелодійністю (повтори сонорних *м-н*, асонанси *а-о*, що надає твору плавності, відчуття спокою) і відповідним ритмом (п'ятистопний ямб із пірихієм, який посилює мажорний настрій твору).

М.Коцюбинський описує, як „будується ніч”, так: „...вона (ніч. – К.Н.) ставила легкі колони, заплітала сіткою тіней, зсувала й підносила вгору непевні, тремтячі стіни, а коли все се змінялось й темніло, склепляла над ними зоряну баню” [II, 46].

Одним із засобів, хоча і не єдиним, імпресіоністичної поезії є живопис. Тож і у творах М.Ореста велику роль починає відігравати палітра кольорів, збільшується багатство відтінків, категорія прикметника отримує максимальний розвиток. Колористика в описах Михайла Коцюбинського теж наближена до імпресіоністичної. Перед очима виникає різнобарвне полотно, де ретельно, ніби пензлем художника-імпресіоніста, виписаний кожен найдрібніший мазок, і через це враження присутності опановує читача.

Михайло Коцюбинський та Михайло Орест зуміли стисло й блискуче висловити складні психічні переживання людини, її мінливі почування через їхню асоціацію з фарбами й тонами суб'єктивно спрямованої природи. Імпресіоністичні художні світи обох митців постають як потік відчуттів, якостей, на які розпадається світ форм, а конструювання предметності послаблюється.

РЕЗЮМЕ

У статті в порівняльному аспекті описано імпресіоністичні тенденції в творчості Михайла Коцюбинського та Михайла Ореста. Увага зосереджується на індивідуальних особливостях імпресіоністичної манери обох письменників, зокрема на колірних палітрах, музичності творів, особливостях відображення реальності тощо.

This article deals with the impressionistic tendencies in Mykhailo Kotsyubynskyi's and Mykhailo Orest's literary career in comparative aspect. The main stress is laid upon the peculiarities of both writers' impressionistic style, mainly upon reflective peculiarities of reality, the colour palettes, the musicality of their works etc.

ЛІТЕРАТУРА

1. Державин В. Поезія Михайла Ореста і неокласицизм // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХст.: У 3-х кн. – К., 1994. – Кн. 2. – С. 347-365.
2. Качуровський І. Творчість Михайла Ореста // Науковий Збірник Українського Вільного Університету. – Мюнхен, 1992. – Т. 15. – С. 147-166.
3. Коцюбинський М. Твори: В 2 т. / Упоряд. і приміт. М.Грицюти: Вступ. ст. Н.Калениченко. – К.: Наук. думка, 1988.
4. Кузнецов Ю., Орлик П. Слідами феї Моргани. – К.: Рад. школа, 1990.
5. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985.
6. Орест М. Держава слова: Вірші та переклади / Упор. та авт. передм. С.Павличко. – К.: Основи, 1995. – 526 с.
7. Салига Т. Імператив (Літературознавчі статті, критика, публіцистика). – Львів: Світ, 1997. – 352 с.

Володимир Супрун (Вінниця)

ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ НОВЕЛИ МИКОЛИ ПОНЕДІЛКА "ГОВОРИТЬ ЛИШЕ ПОЛЕ..." НА ТЛІ НОВЕЛИ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО "INTERMEZZO"

Про творчість М. Коцюбинського в цілому і його новелу "Intermezzo" зокрема написано багато. Такий постійний інтерес до твору з боку дослідників-літературознавців пояснити досить легко, адже ця новела становить собою не лише вершину імпресіоністичного стилю, але й складний симбіоз моральних, етичних й естетичних проблем, які є актуальними й донині. Не даремно Василь Лесик назвав "Intermezzo" "філософсько-психологічною новелою" [Лесик, 2000: 9], імпліцитно номінуючи письменника не тільки художником, а й психоаналітиком людської душі.

Значно меншу наукову рецепцію (внаслідок штучного вилучення письменника з материково-українського літературного процесу) мала новела М. Понеділка "Говорить лише поле...", що увійшла до однойменної збірки. Все обмежилось спорадичними зауваженнями діаспорних дослідників [Давиденко, 1968], [Клиновий, 1983], а твір не став об'єктом спеціальної розвідки.

Тому метою цієї розвідки є розкриття поетики новели М. Понеділка "Говорить лише поле..." на тлі новели М. Коцюбинського "Intermezzo". Саме ці твори якнайяскравіше маніфестують духовну близькість письменників, що проявляється, з одного боку, у рафінованому відчутті прекрасного, а з другого – у гострому відчутті епіками екзистенційної неможливості бути щасливими, нездійсненності власної свободи.

Збірка М. Понеділка "Говорить лише поле..." побачила світ у Канаді 1962 року. Запропонована для аналізу новела виконує експозиційну функцію, проте їй передують короткий вступ (етюд без заголовку) – монологічне звернення до українського поля, що виконує функцію інтродукції й має імпресіоністичний характер. Це свого роду пеан і молитва до рідної землі, яка атестує внутрішні переживання ліричного героя і її креатора. – *Поле! Моє ти зеленаве вітром й небом пещене, дощами купане і променем голублене. Твої широти очима не досягнути, твоєї степової волі нікому і нічим не скути... Ти прекрасне, поле! Найпрекрасніше з-поміж найкращих писанок... Ти безбережний живий килим, мережаний стежками й посріблений козацькими*

могилами й горбами. Без тебе я не обійдуся, ти мені екстрай потрібне... Я тебе люблю, як батьківський поріг, як повітря, хліб та воду... як вечірню пісню... [Понеділок, 1962: 9].

Звернімо увагу на одне з речень зацитованого тексту: *Ти (поле. – В.С.) безбережний живий килим, мережаний стежками й посріблений козацькими могилами й горбами* (підкреслення наші. – В.С.) [Понеділок, 1962: 9]. Ним експоновано "засіяний козацькими могилами мальовничий край" (В. Погребенник), тобто те, що свого часу під тиском цензури було вилучено з експозиції повісті "Кайдашева сім'я" І. Нечуя-Левицького. Натомість, не обмежений цензурою, М. Понеділок через багато років в умовах вільного світу зумів заявити про героїчне минуле свого народу на повен голос. Це надало етюдіві могутнього національно-патріотичного пафосу. Таким чином, відбувається емоційне озмістовнення тексту, бо одна справа, коли реципієнт просто сприймає пейзажний малюнок, а зовсім інша – коли він наснажується патріотичними почуттями і гордістю за своїх славних предків. Йде мова про духовне пробудження читача. Створюючи етюд про поле, письменник контрапунктно переслідує подвійну мету:

1) передати ностальгію за рідною природою (вплив на емоційну сферу);

2) спонукати реципієнта берегти й любити рідну землю, примножувати здобутки "славних пращів великих" (Т. Шевченко) (вплив на розумову сферу).

У цьому проявляється значущість етюду для подальшого осмисленого розуміння творів усієї збірки.

Згідно з законом модерністської новелістики твір не має виразної сюжетності. Ліричний герой, за яким проглядає постать самого автора (оповідь ведеться від першої особи), оспівується у любові до українського поля і робить це образно й натхненно. Увесь спектр фарб, кольорів, звуків письменник направив на моделювання образу поля: перед читачем постає художнє полотно на зразок робіт С. Васильківського та І. Шишкіна (недаремно ж етюд як мистецький жанр сформувався передусім у малярстві). *Моя загублена душа лежить отам... де ячмінь зріс і жито половіс... Чи там на роздоріжжі, де блакитний і прозорий струмок звивається, а над ним у шанобі овес схиляється... Схиляється і н'є зважнілими колоссами вологість-воду...* [Понеділок, 1962: 10].

Відзначимо інтертекстуальні паралелі аналізованого етюду й новели Михайла Коцюбинського "Intermezzo", – новели, присвяченої кононівським полям. За твердженням М. Грицюти та й інших дослідників-літературознавців, "Intermezzo", як і Понеділкові етюд, має автобіографічний характер, а отже, типологічно зіставними є образи головних героїв. Щоправда, один втомлений містом ("Intermezzo" М. Коцюбинського), а другий – урбанізованою чужиною. Порівняймо: *В городах земля одягнена в камінь й залізо – і недоступна... Город знову простяг по мене свою залізну руку на зелені ниви. Покірливо дав я себе забрати, і поки залізо тряслось та ляцало, я ще раз, востаннє, вбирав у себе спокій рівнини, синю дрімоту далеких просторів* [Коцюбинський, 1977: 272, 276] (у М. Коцюбинського) та колізію "поле"- "місто" з Понеділкового твору:

Поле – з тобою бути – життям розкошувати... Світом любитись...

Без тебе – мізерніти, в міському поросі поневірятися... [Понеділок, 1962: 10] або *Ти (людина. – В.С.) бичуєш тишу землі скреготом фабрик, громом коліс, брудниш повітря пилом та димом, реवेश від болю, з радості, злості* [Коцюбинський, 1977: 265] та рядки з Понеділкового твору: *Я сам себе згубив у твоїх ланах-просторах... Повір, згубив! І не знайду себе ніде, ані між димом і грюкотом міським, ні між фабричними гудками та трамваями, ані поміж казармами і мурами* [Понеділок, 1962: 10].

Як бачимо, головні герої схожі сенсильною організацією мікросвіту, зовнішня екстраполяція якого виражається у синкретичному поєднанні з оточуючою природою.

Традицію інтертекстуального співвіднесення творів М. Понеділка з новелою М. Коцюбинського "Intermezzo" продовжено й у наступній новелі збірки "Говорить лише поле...". Саме вона дала назву книзі, акумулюючи у заголовку основне ідейно-тематичне спрямування усіх творів.

Прикметно, що образ поля, екземпліфікований письменником в етюді, знаходить найбільш повну активацію у новелі "Говорить лише поле...", зазнаючи подальшої розробки у багатьох інших Понеділкових творах (у тім числі й сатирично-гумористичних). Навіть у останніх поле експліцитно опоектизоване та пройняте глибоким ліризмом. Цей образ стає своєрідним мистецьким "брендом" М. Понеділка і є наскрізним у творчості майстра ("Не будить мене...", "Казка недоказана моя", "Любисток на роки", гумористично-сатиричний цикл "Армія" і багато інших). "У кожного великого письменника є відома група ідей або навіть одна яка-небудь ідея, до якої він або періодично повертається, або ж не випускає її з поля зору в жодному зі своїх творів – зазначає Леся Українка, – часто такі ідеї втілюються в одному типі, в одній улюбленій фігурі, яку письменник потім варіює безкінечно, надаючи їй кожного разу або нову рису, або нове становище, або нове забарвлення і таким чином створюючи кожного разу абсолютно новий світ на старому фундаменті" [Леся Українка, 1977: 135]. У М. Понеділка такою "фігурою" є семантичний концепт "поле", що червоною ниткою проходить через увесь творчий дискурс майстра слова.

На відміну від етюду, новела "Говорить лише поле..." не належить цілком до імпресіоністичного напрямку (хоча й має його елементи), оскільки порушує ще й важливу соціальну проблему – вимушеного емігрантства, яке, за словами Ярослава Розумного, "ніколи не є актом добровільного вибору" [Розумний, 1992: 151]. Ще Василь Стефаник назвав це явище "і болем, і поезією розлуки з рідним і близьким, розриву із землею в найширшому її розумінні" [Розумний, 1992: 151]. Гостро та невідрадно відчуває цей розрив із рідною землею головний герой оповідання, поійменованний автором "всесвітнім емігрантом".

Звернімо увагу, що події твору відбуваються у таборах Ді-Пі (табори для переселенців (від Displaced Person – переміщена особа)). І хоча на фактуальному рівні про це жодного разу не заявлено, проте усі контекстуальні відомості стають поштовхом до широких концептуальних узагальнень: Карпо (головний герой) і його товариш, очима якого ми й бачимо усі перипетії, змушені шукати кращої долі на чужині, тимчасово перебуваючи у переселенському таборі. Одразу сконстатуємо, що проблему вигнання у своєму епічному набутку письменник порушує вперше, пізніше вона знайде свій повний вираз у великій сатирично-гумористичній повісті "Рятуйте мою душу". Тому аналізоване оповідання є однією з перших спроб художньо інтерпретувати цю важливу й складну соціальну проблему. Але навіть перебуваючи у вимушеній еміграції (у Німеччині), головний герой і там на клаптику чужого поля творить візію рідної землі: Кирило за цигарки й гроші випрошує у німця згоду не виорювати клаптик поля, порослий споришем, який до болю нагадує йому рідні краєвиди. *Я розказав (німцеві. – В.С.), як в нас удома, в травні, щонеділі дівчата й хлопці збираються на полі... Як на найвищому горбі до півночі співають... Той спів із вигону крилатим подихом під хати злітає...* [Понеділок, 1962: 13].

Карпо до безтями залюблений у польові краєвиди: жита, пшениці, зелений спориш – в усе те, до чого доклав рук на батьківщині, чим жило й переймалося його юне серце.... *Красива ж ти, рівнино, оповита сизиною – без опису, без міри! До мене горнешся... Спасибі! Колись тобою піклувався, уболював... Виорював старанно, боронував, і обсівав, обпелював... І прихорошував, закосичував піснями...* [Понеділок, 1962: 15].

Однак письменник подає ще один акцесорний мотиваційний субстант, який дає пояснення, що саме спонукало головного героя віддати усі гроші за можливість на клаптику землі мялуватись зеленим килимом споришу: кілька років тому його батька було вбито й поховано серед поля: *Сьогодні минає п'ять років, як мого батька вбили, вбили одним пострілом, на п-о-л-і! І поховали в житі, без хреста і без приміти... Один тільки спориш і вказував на могилу...* [Понеділок, 1962: 29].

Детально окреслюючи мікрокосм свого героя, діаспорний епік, із одного боку, прагне, щоб експліцитне архітектування фабули "говорило" само за себе, спонукало реципієнта нанести щодо головного героя маркер цінності без будь-яких підказок або коментарів (у цьому плані Карпо атестується через свої вчинки, думки, діалоги, прагнення). А з іншого – письменнику затісно у рамках безстороннього спостерігача і він сам не може втриматися від авторської

оцінки. Але акцесорні авторські характеристики подаються не від імені автора, а через товариша головного героя.

Досить кинути мені на нього оком – і я скажу, в доброму він настрої чи ні.

... Коли він простягає руку, а його очі безліччю скалок весело-засоромлено блищать – він має настрій.

... Але коли, вітаючись, я помічаю, що в тих очах скалки розтанули і, замість них, у кутиках прокралися матові вогники (що мовби просять пробачення та супокою), а на чолі, такому білявому, двадцятилітньому, залягає щось мовби темна лінія чи зморшка, коли пушок – майбутні вусики – кумедно настовбурчуються, мов намагнетований – тоді щось негаразд... [Понеділок, 1962: 11].

Письменник не зображує людину, яка веде оповідь, проводячи таким чином латентну паралель між думками персонажа і своїми. Можемо постулювати думку, що партикулярно він є виразником авторських ідей, адже трансцендентна домінантність у виявленні alter ego письменника належить Карпові.

Обох друзів єднає три спільних номінанти:

- особисте горе: у Карпа загинув батько, у товариша – дівчина;
- спільне соціальне становище: вимушене емігрантство;
- близький тип світосприймання: залюбленість у природу та ностальгія за українським полем.

Усі ці фактори тісно пов'язують обох друзів, і у цьому виявляється розв'язка твору, кумульована у філософсько-етичному узагальненні: яке б не було горе, його легше пережити у звичному етнічному середовищі, серед рідних людей і природи.

Літературна школа "Intermezzo" М. Коцюбинського мала неабиякий вплив на М. Понеділка і оповідання "Говорить лише поле..." зокрема. Як і великий український класик, М. Понеділок виділяє у своєму творі два аспекти життя:

- 1) перебування на лоні природи;
- 2) соціальні обставини – людське горе [Лесик, 2000: 8].

Без сумніву, мотив взаємодії людини й природи в обох творах звучить більш потужно, оскільки негаразди так чи інакше репрезентуються персонажами на тлі пейзажів. І саме у природи шукають вони порятунку й душевного спокою.

В оповіданні М. Понеділка наявні наскрізні лейтмотивні образи – жита, зозулі, поля. Опинившись серед них, герої оповідання "Говорить лише поле..." вслухаються у велич "польового звуку" ("велику тишу" за М. Коцюбинським), що "озивається" до них стоголоссям чарівних мелодій. *Я напружую слух, щоб підслухати всю велич польового звуку... Хочу вловити бодай частинку з незрівнянного хору, з розлогої пісні, що летиться звідусіль і досягає аж туди, за виднокруг, у безвість...* [Понеділок, 1962: 23].

Мелос поля чує й ліричний герой М. Коцюбинського: *Повні вуха маю того дивного гомону поля, того шелесту шовку, того безупинного, як текуча вода, пересипання зерна* [Коцюбинський, 1977: 270].

Проте М. Коцюбинський не зупиняється на цьому й уречевлює звуковий тон, викликаючи складні зорові та слухові асоціації [Гребньова, 2002: 49]: *...Розплющую очі і раптом бачу у вікнах глибоке небо і віти берези. Кує зозуля. Б'є молоточком у кристалеви великий дзвін: "Ку-ку! Ку-ку!" – і сіє тишу по травах* [Коцюбинський, 1977: 268].

Наявність такого складного звукового процесу у М. Понеділка, на наш погляд, пояснюється феноменом інтертекстуального впливу великого подільця: *Вітер весняний, легкий: залюбки шепочеться з житом, бризкає на нас свіжістю, пестить обличчя...* [Понеділок, 1962: 12].

Вражає яскрава кольористична наснаженість обох творів. Намагання М. Коцюбинського засобами літератури відтворити живописні картини увінчалось успіхом: у творі присутня амальгама різних кольорів й відтінків. Традиційні епітети на позначення кольору ("зелений хліб", "чорна рілля") доповнюються індивідуально авторськими поетизмами ("срібноволося вівса", "біла піна гречок", "срібне марево").

Близьке до малярського полотна і оповідання М.Понеділка, що досягається письменником завдяки хроматичним епітетам ("зелена рівнина", "голубе шумовиння", "темне пасмо"). Навіть художній прийом синестезії під пером письменника набуває хроматичного ефекту, що яскраво маніфестує епітет "зелений спокій". Як бачимо, з усієї квантитативної репрезентації спектральної гами кольорів, обидва майстра слова перевагу надавали зеленому. І це не дивно, адже згідно фольклорної традиції українського народу цей колір уособлює пробудження природи і потяг до життя. Однак у М.Понеділка зелений колір набуває полісемантичного навантаження, бо поряд із життєвим циклом природи він символізує оновлене життя головних героїв за межами батьківщини, на чужині.

Таким чином, Микола Понеділок творчо продовжив традицію Михайла Коцюбинського у зображенні літньої симфонії поля. Основою створення цього образу послужив М. Понеділкові споконвічний народний анімістичний світогляд. Колосисте поле – це уособлення добра, достатку, душевного спокою, матеріальних гараздів, це чесна праця на користь сім'ї, народу й батьківщини. Саме таку українську візію щастя творив письменник на далекій та чужій землі.

РЕЗЮМЕ

Запропонована розвідка присвячена аналізу рецептивного впливу новели Михайла Коцюбинського "Intermezzo" на "мату прозу" Миколи Понеділка.

The offered research is devoted to the analysis of the receptive influence of Mykhailo Kotsubynskyi's novel "Intermezzo" on Mykola Ponedilok's so-called "small prose".

ЛІТЕРАТУРА

1. Гребньова В. Світ звуків і барв у новелі М. Коцюбинського "Intermezzo" // Українська мова і література в середніх школах, ліцеях, гімназіях та колегіумах. – 2002. – № 2. – С. 46-52.
2. Давиденко В. Децю про автора і його книжки // Понеділок М. Смішні слюзи. – Нью-Йорк: Свобода, 1966. – 277 с.
3. Клиновий Ю. Микола Понеділок – у його 60-річчя // Нові дні. – 1983. – Березень. – С. 9-11.
4. Коцюбинський М. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1977. – 452 с.
5. Лесик В. Система образів твору (Новела М. Коцюбинського "Intermezzo") // Дивослово. – 2000. – №8. – С. 7-9.
6. Леся Українка. Збір. творів: У 12 т. – Т.8. – К.: Наукова думка, 1977. – 320 с.
7. Понеділок М. Говорить лише поле... – Торонто: Гомін України, 1962. – 317 с.
8. Розумний Я. Стефаників портрет емігранта (До сторіччя українського поселення в Канаді: 1891-1991) // Сучасність. – 1992. – № 12. – С. 151-156.

Леся Кондратюк (Вінниця)

ІМПРЕСІОНІСТИЧНІ СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ У ТВОРАХ М.КОЦЮБІНСЬКОГО "FATA MORGANA" ТА О. ВАЙЛЬДА "ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ"

Спільними типологічними рисами творчості українського та англійського письменників є використання імпресіоністичних стильових деталей, що фіксують найтонші, інколи ледь уловимі зміни настрою, перехід одного враження в інше. Особливий інтерес для простеження імпресіоністичних стильових тенденцій становлять повість "Fata morgana" і роман "Портрет Доріана Грея" – це твори, які зіставлені за цілим рядом стильових домінант – психологізмом, пейзажністю, соціальністю тощо. На перший погляд між творчістю М.Коцюбинського і О.Вайльда мало спільного. Різні традиції, національний ґрунт, далекі між собою українська та англійська мови, у кожного письменника свій світогляд, розуміння і сприйняття подій. Але обидва були активними діячами свого часу, обидва цікавились громадським життям, черпаючи з нього матеріал для своєї творчості. Отже, за допомогою порівняльно-типологічного аналізу спробуємо дослідити спільні та відмінні ознаки імпресіоністичного стилю в українській та

англійських літературах. О.Вайльд ("Портрет Доріана Грея"), М.Коцюбинський ("Fata morgana") увели до англійської та української літератур теми естетизму, масової психології – провідні теми ХХ ст.

За словами компаративіста Ф.Жоста, "в принципі краще познайомитися з найвизначнішими творами різних літератур, аніж з усіма до найостанніших творами лише однієї літератури..." [Моренець, 2001: 9].

Мета нашого дослідження полягає в аналізі української та англійської прози поч. ХХ ст. і виявленні в них імпресіоністичних стильових тенденцій на прикладі згаданих творів О.Вальда та М.Коцюбинського.

Щодо стилю, то це – не елемент, а засіб художньої форми; він не локалізований (як, наприклад, елементи сюжету чи художня деталь), а існує в усій структурі форми. Тому організуючий принцип стилю можна знайти в будь-якому фрагменті тексту. Проблема стилю дуже складна. Шляхи її розв'язання шукали такі дослідники, як П.В.Палієвський ("Постановка проблемы стиля"), А.Н.Соколов ("Теория стиля"), Г.Н.Поспелов ("Проблемы литературного стиля"), В.В.Виноградов ("Проблема авторства и теория стилей"), Д.С.Наливайко ("Искусство: направления, течения, стили") та ін.

Так, Д.С.Наливайко у роботі "Стиль напрямую й индивидуальні стили в реалістичній літературі ХІХ ст." зазначає: "Стиль надає виразності й завершеності ідейно – художньому світові митця, в ньому реалізується ідейне багатство творів і ступінь їхнього впливу на сучасників та наступні покоління, а це, зрештою, означає, що саме стиль може служити вадійним еталоном у визначенні значущості художніх явищ" [Наливайко, 1987: 7].

Твори М.Коцюбинського та О.Вайльда, написані в імпресіоністичній манері, є центральними у літературній спадщині українського і англійського письменників, тому й привертають увагу не лише літературознавців, а й читачів.

М.Коцюбинський у повісті "Fata morgana" демонструє новий підхід до традиційної теми в українській літературі того часу (а саме теми соціального конфлікту, який майстерно зображено у творі) засобом фрагментації зображення, об'єктивізму, суб'єктивізму – типових рис імпресіоністичної манери письма.

Творам обох письменників притаманна емоційна напруга й детективна інтрига. Так, типовим прикладом детективної розповіді є остання фраза четвертого розділу роману: "When he arrived home, about half-past twelve o'clock, he saw a telegram lying on the hall table. He opened it, and found it was from Dorian Gray. It was to tell him that he was engaged to be married to Sibyl Vane" [Wilde, 1978:62]. Повернувшись додому близько півночі, він (лорд Генрі) побачив на столі в передпокої телеграму. Доріан Грей повідомляв його про свої заручини з Сибіл Вейн.

Використавши у повісті матеріал про невдалу спробу революції в Росії 1905 року, М.Коцюбинський зображує українське село в момент розправи над повсталими, розкриваючи при цьому психологію людини в екстремальних умовах. "Прокіп підходив спокійний і діловий, як завжди....От зараз підійде, стане, вийме з кишені заяложений зшиток і прочитає громаді, скільки зорав... Всі очі вп'ялися в нього, а він спокійно все наближався.

Під ноги йому попалась пляма свіжої крові. Він завагався на мить, наче боявся ступити на криваву дорогу..." [Коцюбинський, 1947: 99].

"Портрет Доріана Грея" презентує еволюцію художніх пошуків О.Вайльда, який прагне зробити особливу форму розповіді, що надалі допомогла б розкрити своє бачення краси та гармонію життя. Англійський дослідник Р.Шеван визначив стильовий пошук О.Вайльда як спробу домогтися "ідеальної розповідної пропорційності – синтезу об'єктивного і суб'єктивно-го" [Shewan, 1977: 10].

Своєю тематикою роман англійського автора істотно відрізняється від повісті М. Коцюбинського, тому що в ньому естетичність розглядається як закон гармонії життя, при цьому саме розуміння краси переосмислюється. Під красою розуміється не лише завершена естетична форма, а насамперед творча процесуальність, тобто така сфера духовного і соціального життя людини, яка виникає на противагу звичайному, буденному життю.

Зіставлення різних точок зору, позицій автора і персонажів, характеру зображених подій дозволяє розкрити й композиційну своєрідність творів М.Коцюбинського та О.Вайльда. Єдність об'єктивного й суб'єктивного – це основний принцип імпресіонізму. О.Вайльд створює цю єдність у романі шляхом показу загальновідомої моралі (через образ Доріана Грея) і відмови від

іронії як мовної маски оповідача. Він презентує свою філософію, морально-інтелектуальний характер через позицію оповідача, створюючи драматичний контекст, який розкриває читачеві "нового" автора, прихованого раніше за іронією оповідача, і дає естетичну оцінку подіям.

В імпресіонізмі принципово неможливий автор, який володіє абсолютною істиною, хоча пріоритет авторської точки зору над точкою зору персонажа цілком очевидний, про що і свідчить аналізований роман.

"Fata morgana" – це, на думку О.Черненко ("Михайло Коцюбинський – імпресіоніст") та В.Агеєвої ("Українська імпресіоністична проза") твір про "втрачені ілюзії", які у свою чергу, слугують фундаментом для побудови фабули повісті, де кожен персонаж відіграє певну роль у драмі, заснований на реальних подіях. Ілюзії Маланки про землю, Андрія – про фабрику – нереальні, тому що це лише мрії без дії. Ілюзії Гуші і Прокопа про волю й про спілку, Гафійки – про щастя з коханим – більш реальні, бо в них відбито прагнення знайти шляхи реалізації задуманого. На жаль, вони розвіялись, як марево.

"Портрет Доріана Грея" – роман нетрадиційний для другої половини XIX ст., адже він цілком нереалістичний, непсихологічний, несоціальний. Головні персонажі – це не стільки реальні люди зі своєю індивідуальною психологією, скільки виразники тих чи інших позицій у філософській суперечці, яка і є змістом твору. Вони скоріше символи (хоча і достатньо реально змальовані) різних ціннісних категорій (художник Безіл Холлуорд, Сабіна Вейн – люди мистецтва, співці краси, Лорд Генрі – аристократ зі своєю філософією і з великим впливом на Доріана Грея), які вступають між собою в складні стосунки; інколи вони і не зрозумілі для невідповідного читача, тому що розлифровані тільки на символічному рівні. Саме так і будуються в романі взаємини персонажів: на символічному і фабульному рівнях. Це особливий тип сюжетної побудови, яка базується на двоплановому розвитку дії, що надає творові специфічну просторово-часову форму моделі, а проблема двоплановості за допомогою моделі набуває найбільшої художньої виразності. Двоплановість у романі відкривається відразу, з першої сцени, – в майстерні Безіла Холлуорда. Перед нами умовна ситуація, де портрет, написаний Холлуордом, поступово "оживає", і твір мистецтва ніби переходить з мольберта в людський світ. Портрет передає своє художнє буття реальній людині, а реальна людина, навпаки, віддає портрету те, що не є мистецтвом, тобто саме життя. Мистецтво і життя міняються місцями, тема подвійності в романі розкривається на двох рівнях: на першому – двійниками є сам Доріан Грей і його портрет, на другому – мистецтво і життя. При цьому проблема подвійності завжди слугує для відображення феномена психологічного чи ідейного "задзеркалля". Мистецтво не відображає життя, мистецтво і життя існують за різними законами – теза, сформульована Вайльдом у передмові, що і визначає спрямованість розвитку роману. Але що є вихідним – мистецтво чи життя, а що є "задзеркальним" відображенням – у цьому і полягає основна проблема твору. Отже, "Портрет Доріана Грея" – особливий жанр філософсько-символічного роману, в якому проблема "подвійності" є змістовим і художнім стрижнем. Ця проблема розкривається у творі в трьох аспектах: на фабульному рівні (персонаж і його портрет); на філософському – (мистецтво і життя); на композиційному – (особливий спосіб художньої організації матеріалу зумовлює двоплановий розвиток дії).

Специфіка ідейно-художньої взаємодії цих трьох рівнів і визначає психологічні та філософські стильові домінанти у творі О.Вайльда.

Стилю О.Вайльда та М.Коцюбинського, як уже зазначалося вище, притаманні імпресіоністичні засоби зображення. Описовий стиль у їхніх творах замінено на пошук вражень, що змінюють одне одного у потоці мовлення, а також на вільні асоціації персонажа. Події, сюжет подаються крізь призму потоку свідомості персонажа, а пейзажні зображення перетворюються на драматичні ("Fata morgana"), естетичні нариси ("Портрет Доріана Грея"). *"The studio was filled with the rich odour of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink-flowering thorn"* [Wilde, 1978:7].

Студія художника була сповнена густих пахощів троянд, а коли в саду знімався літній вітерець, він доносив крізь відчинені двері то п'яний запах бузку, то м'який аромат рожевих квіток шипшини.

Для повісті "Fata morgana" характерними є картини природи, що мають глибокий підтекст, готуючи читача до сприйняття трагедії, яку віщує сама структура тексту, нагнітання

одного кольору, поява незрозумілих, здавалось би, образів-символів, наприклад, дощу у пейзажі "Ідуть дощі. Холодні осінні тумани клубочать угорі і спускають на землю мокрі коси. Пливе у сірі безвісті нудьга, пливе безнадія і стиха хлипає сум. Плачуть голі дерева, плачуть солом'яні стріхи, вмивається сльозами убога земля і не знає, коли усміхнеться", „вороння, що знялося над згарищем гуральні" [Коцюбинський, 1947:29]. Символом праху й передвісником смерті Андрія Волика постає фольклорний образ „вороння, що знялося над згарищем гуральні" [Коцюбинський, 1947:5].

Так, у першій частині "Fata morgana" роздуми Маланки Волик про землю завершуються пейзажем, який провіщає трагедію, котра має спіткати її під час кривавих подій у селі. У цьому пейзажі через деталь кольору автор зображує сонце, що вже заходить, забарвлюючи предмети, картини у різноманітні відтінки червоного кольору: "Сонце сідало червоно. Вікна горіли, як печі, стіни хаток стали рожевими, по білих сорочках розмилось червоне світло..." [Коцюбинський, 1947:14]. Далі чисті кольори змінюють їх напівтони, коли усю картину села показано крізь призму рожевого ("рожева мла", "рожева курява"), яку здійняла отара, що верталася додому, а далі цю примарну картину і зловісну тишу раптово порушує багатоголосе мекання овечої отари й галасування чабана, що нараз також раптово виступає на передній план, заповнюючи собою весь пейзаж: "Ззаду отари йшов чорний чабан, високий, ще більший від левного світла, немов міфічний бог, ляскав пугою і кричав диким, грубим голосом, що покривав усе..." [Коцюбинський, 1947:14]. Образ чабана, рух і мекання отари створює імпресіоністичну картину і ефект "fata morgana".

Отже, М.Коцюбинський як імпресіоніст особливо захоплюється передачею кольорів, пейзажів, які допомагають сформувати уяву читача, виразніше відтворити ті чи інші події в сюжетній канві повісті.

У творчості видатних діячів двох культур, М.Коцюбинського та О.Вайльда, маємо суголосні зразки імпресіоністичної манери письма, змалювання життєвих явищ, розгортання композиційно-сюжетних ліній тощо. Тому ці твори, маючи багато спільного й відмінного, водночас є цікавими та зрозумілими для обох народів.

РЕЗЮМЕ

У статті розглядаються імпресіоністичні стильові тенденції у творах М.Коцюбинського "Fata morgana" та О.Вальда "Портрет Доріана Грея". Це твори, які зіставляються за цілим рядом стильових домінант – психологізмом, пейзажністю, соціальністю тощо. За допомогою порівняльно-типологічного аналізу зроблено спробу дослідити спільні та відмінні ознаки імпресіоністичного стилю в українській та англійських літературах.

The article deals with the impressionistic style tendencies in the novels of M.Kotsubynski "Fata Morgana" and O.Wilde "The Picture of Dorian Gray". These novels are compared with the help of the whole range of stylistic dominants: psychologism, landscapness, socialness etc. A comparative typological analysis helps us to investigate common and different features of impressionistic style in both Ukrainian and English literatures.

ЛІТЕРАТУРА

1. Михайло Коцюбинський. Твори в 5 т. – Т. 2. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1947.
2. Моренеш В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХст.: Україна і Польща. – К.: Основи, 2001.
3. Наливайко Д.С. Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ – поч. ХХ ст. Збірник наукових праць. – К.: Наукова думка, 1987.
4. Shewan R. Oscar Wilde. Art and Egotism – London and Basingstoke, 1977.
5. Wilde Oscar. The picture of Dorian Gray. – К.: Dnipro Publishers, 1978.

РОЗДІЛ 3

ПОЕТИКА ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Анатолій Гуляк (Київ)

СИНКРЕТИЗМ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ МОДИФІКАЦІЙ ПРОЗИ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Останнє десятиріччя XIX ст. та початок XX ст. – це період інтенсивного проблемно-змістового, образомодельного, жанрово-стильового оновлення літератури, найяскравіші (хоча не всі) явища якого синтезував у собі ранній модернізм. Віддаючи належне становленню цієї художньої системи в українській літературі (якою остання здобула новий ритм художнього розвитку), варто усе ж застерегти, що епохальною ознакою саме цієї доби стає беззаперечний синкретизм у всьому – в мисленні, філософії, мистецтві, мовних нараціях, стильових пошуках що віддзеркалилося у жанрових вимірах української поетичної прози. Так, Н.Шумило справедливо зосереджує увагу на тому, що українська проза кінця XIX – початку XX століть у своїх вершинних художніх явищах, співмірних з поезією та драматургією (О.Кобилянська, М.Коцюбинський, В.Стефаник), опинилася на концентричних колах “вибуху культури”: “Тепатажність, що супроводжувала “вибух” у західноєвропейській культурі (за Т.Адорно), в українській літературі змінилася шокним станом подивування людини від пізнання свого органічного зв’язку з Космосом, більш того – відчуттям Себе часткою Його” [Шумило, 2004: 12].

Прозова творчість репрезентантів літературного процесу порубіжжя XIX-XX століть, смисл інтегрованих у ній художніх пошуків не повинні вимірюватись за єдиним критерієм, наскільки той чи інший письменник “вписувався” в ранній український модернізм (або ж наскільки виступав його предтечею), чи в неоромантизм, символізм, неоміфологізм, імпресіонізм. До будь-якого з наведених “-ізмів” можна, звісна річ, припасувати цитатно-ілюстративний матеріал, оздобити його коментарями, але картина при цьому буде неповною, односторонньою, дискретною. З таким самим успіхом можна, й небезпідставно, говорити про звичайний психологічний реалізм малої прози Коцюбинського, Кобилянської, Хоткевича, Підмогильного. Сучасному прочитанню личить бути об’ємним і всебічним, тож варто зацентрувати увагу саме на синкретизмі стильових модифікацій малої прози вшановуваного нами сьогодні письменника.

На межі XIX-XX століть в українській літературній традиції гостро відчувалася необхідність оновлення тематичного і жанрового діапазону художніх творів та збагачення їхньої художньої форми. Відтак чільне місце в оновленому літературному процесі мав поет-мистець, “який має трохи інші очі, ніж другі люди, і носить в душі сонце, яким обертає дрібні дощові краплі в веселку, витягає з чорної землі на світ божий квіти і перетворює в золото чорні закутки мороку” (М.Коцюбинський, уривок “Павутиння”). Михайло Коцюбинський – саме такий письменник, і не даремно П.Тичина зауважував, що “...після Шевченка, поруч з Іваном Франком, Лесею Українкою, Стефаником – щодо краси й глибини своїх творів – іншого письменника такого ми не знайдемо...” – і наголошував, що “великі світочі людства давно вже розступилися, щоб дати місце йому”, а Андрій Малишко присвятив М.Коцюбинському чудову поезію, в якій концентровано сформулював творче кредо майстра:

Людську любов, і радість, й жалі,
І совість, що губилась на землі, –
У серце взяв, у світ поніс з собою...

Фундаментальна епічна традиція 19 століття стрімко витіснилася глибоким психологізмом і витонченим ліризмом письменників молодшої генерації: відтепер у центрі їхньої уваги опинилися не широкі епічні картини дійсності, що вимагали досліджувати вплив

зовнішніх факторів на душу і характер людини, а сама людська душа, її порухи і стан за якихось нових обставин – і дійсність стала сприйматися не через інтерпретацію автора, а через душу і серце героїв. Недаремно Іван Франко свідчив, що як письменник Михайло Коцюбинський у творі пезає зовсім і переносить себе в душу персонажів, заставляє нас бачити світ і людей своїми очима. Через внутрішній світ персонажів у психологічній прозі цієї доби переломлюється майже все, навіть навколишнє середовище втрачає свої одвічні функції фону й опиняється в епіцентрі внутрішньої душевної колізії героя, як, скажімо, звичайний настінний годинник перетворюється на індикатор батьківського горя:

"Годинник у столовій пробив другу. Голосно, різко. Сі два дзвінки впали мені на голову, як грім із неба, як ніж гільйотини. Вони мене мало не забили.

Коли ви в горі, коли ви щохвилини сподіваєтесь якогось лиха і душа ваша напружена, мов струна на струменті, раджу вам зупиняти годинники. Якщо ви стежите за ними, вони без кінця продовжують ваші муки. Коли ж забуваєте за них, вони нагадують про себе, як цегла, що падає на голову. Вони байдуже рахують ваше терпіння й довгими стрілами-пальцями наближають хвилину катастрофи" ("Цвіт яблуні").

Уже стало аксіоматичним розглядати більшість творів початку ХХ століття як своєрідні довершені "психологічні студії" ("Камінний хрест" В.Стефаника, "Царівна" О.Кобилянської, "Сонце сходить" В.Підмогильного), про тяжіння до яких свідчать навіть ранні оповідання й новели М.Коцюбинського, що їм притаманні поетизація дійсності, мальовничість, експресивність, звукова "інструментовка" та художній лаконізм (цикл дитячих оповідань "Харитя", "Ялинка", "Маленький грішник"). У малій прозі 90-х років 19 століття ("Цінов'яз", "Дорогою ціною", "Хо", "Відьма", "Лялечка") письменник уже виступає надзвичайно глибоким психологом, тож його образи стають пластичними й об'ємними, сюжети – емоційно напруженими, з безліччю мелодраматичних моментів, приковують око численні персоніфіковані пейзажі, які грають соковитими барвами і подеколи задають інерцію на містично-казкове відчуття, а інколи приваблюють своєю викінченою довершеністю й реалістичністю:

"Цупкі, покручені кущі винограду безладно розповзлись по вогкій землі, спутались гіллячками і нагнули над землею гарний намет густого листя та великих важких грон. Виноград уже досягав. Цілий день під палочим серпневим сонцем поволі йшов таємний процес наливання ягід; тепер напівпрозорі, жовтіючі та червоніючі кетяги солодко дрімають серед шпатового листя та легких випарів землі. Їх стережуть від лихого ока та всяких пригод начеплені кілки овечі, коров'ячі та кінські черепи, що неясно білілись скрізь по винограднику..." ("Відьма").

На початку ХХ століття ("В путях шайтана", "Цвіт яблуні", "Intermezzo" та ін.) Коцюбинський постає сформованим художником, що дає І.Франкові підстави вважати його "одним із найкращих наших новелістів". Його творчість у цей час демонструє виняткову пластичність образної системи, глибоку філософічність, майстерність у створенні зорових і звукових образів, яскравість, оригінальність і влучність художніх засобів. У своїй зрілій прозі мовби розчиняється у внутрішньому світі персонажів, і нерідко дуже важко розрізнити голос автора і голос його героя. Справді, кому – авторові чи його персонажеві-в'язню належить есенція з новели "Невідомий"?

"...весь пишний світ, всі барви, весь рух життя отут, у мені, в голові, в серці... Ах, як мені почеться повними пригорщами черпати ту золоту рідину... як мені хочеться взяти перо, обмокнути його у блакить неба, в шумливі води, в кров свого серця і все списати, востаннє списати, що бачив, що почував. Клапоть паперу, тільки клопоть паперу...."

За умовним показником питомої частоти модифікацій малої прози як жанру Михайло Коцюбинський, звичайно ж, залишає позаду таких прозаїків, як, приміром, Т.Бордулак чи Л.Яновська з їх дещо одноманітною жанровою типологією і навряд чи поступається І.Франкові і О.Кобилянській, В.Стефанику і Маркові Черемшині.

Доробок письменника складають прозові оповідні форми як хронікального, так і подійного закрою, позначені різним ступенем вияву елементів власне новелістичних; лише

серед авторських жанрових визначень подибуємо численні модифікації: оповідання ("Харитя", "Ялинка", "Ціпов'яз", "Маленький грішник"), власне новела ("У грішний світ"), казка ("Хо"), етюд ("Цвіт яблуні"), нарис ("В путах шайтана"), акварель ("На камені"), картка із щоденника ("На крилах пісні"), образок ("Поєдинок", "Він іде"); але ж жанрова специфіка малої прози Коцюбинського значно розмаїтіша: багатьом творам не передують авторська жанрова дефініція, і чи не є це свідченням, що жанри подеколи стають навіть для самого автора розмитими, помежевими або скомплікованими, чи навіть індивідуально інваріативними. Різноманітним є і сюжетно-композиційний ритм цих творів (композиційні інверсії, ретардації, локалізація ракурсу, вчинку, портрету, діалогу тощо).

Така розгалужена жанрова палітра прози М.Коцюбинського переконує, що письменник не вважав себе спостерігачем інтенсивної жанрової динаміки літератури свого часу, а навпаки, у багатьох відношеннях (проте без декларативно-епатованої пози, без голосного маніфестування свого новаторства) перебував у епіцентрі жанрових пошуків; твори його в аспекті жанровому по-своєму перегукувались із новаціями І.Франка, О.Маковея, Д.Марковича, Л.Яновської, В.Стефаника, Марка Черемшини, О.Кобилянської, М.Яцківа, інших майстрів малої прози.

Серед названих і неназваних українських прозаїків кінця XIX – початку XX ст. Михайлові Коцюбинському належить одне з перших місць у здатності й умінні вести стильовий виклад через багатство подробиць і художніх деталей:

"І знов круг мене люди, знов течія. Яке сьогодні блакитне небо, яке високе і чисте! А золотий сміх сонця! Буха об коней пара, біжать кудись люди, а мороз креше вогню. І весело, що на молодих обличчях стирчать молочні вуси, як в маскарадї, а коні білі і волохаті, немов ягнята... Дзень-зелень-дзень... Сіють дзвіночки прозорі згуки, а за прудкими ногами коняки пливають санчата. Біжить назустріч дівча. Щоби пашать, очі горять – і ловить мій погляд з таким запалом, з таким відданнєм, на які здатні лиш ті, що стрілись на мить, а розстались навіки. І сей роман на мент – гарний і короткий, немов летюча зірка. Я тобі вдячний. Ти кинула квітку у моє серце, а я піймав її і понесу, може, до самого гробу" ("Невідомий").

Не можна оминати й загальний зріз формування нових дискурсивних структур в естетичній системі прози кінця XIX – початку XX століть, не можна не згадати, що саме тоді долається словесний раціоналізм, а слово набуває нового гностичного статусу, стверджуваного у боротьбі "за утворення нових відстаней до слова" (І.Костецький). Має рацію Т.Гундорова, коли пише: "Музикальність і ритмічні пошуки, діалогізм і "мовчазний" монолог, фрагментарність та імпресіонізм вражень, словесна утопія й символічна містерія вибудовували нову художню реальність, яка тяжіла до естетичної самодостатності, навіть статичної стилізації і водночас фіксувала гротесковість розщеплення модерного "я" між автентичним і штучним, між інтенціонально-духовним і експериментальним. У ширшому плані йшлося про складання нових сфер культури, інших способів комунікації, в яких поєднувались різноманітність, умовність кодів, стилізація, ідеалізація і навіть патріотична риторика. Йшлося також про диференціацію суб'єкта, його ідеалів і потреб" [Гундорова, 1997: 281].

Одне слово, М.Коцюбинський як прозаїк безпосередньо причетний до творення й оформлення нової культурософської парадигми в українському письменстві, його життєдайний засів демонструє синкретичну природу вітчизняної прозової традиції межі XIX-XX століть, і він, усвідомлюючи це ще за життя, мав право на таку сентенцію з чорнових нотатків "Пам'ять душі", якою варто закінчити нинішні міркування:

"Хто щасливий?

Той, хто дає багато, а бере найменше. На чийх слідах виростають найкращі квітки, хто по своїй дорозі розкидає для вжитку всіх самоцвіти.

Як? Чи навіть тоді, коли ті квітки виростають з крові серця його, що зрошує сиву землю і навіть тоді, коли ті самоцвіти – лише стверділі сльози, що поливають дорогу життя?

І навіть тоді...

Хто ж бо той щасливий? Хто ж той бідний багач?

Поет".

РЕЗЮМЕ

У статті "Синкретизм жанрово-стильових модифікацій прози Михайла Коцюбинського" йде мова про активну участь письменника в творенні і оформленні нової культурософської парадигми в українській літературі, синкретизму прозової традиції на межі XIX-XX ст.

The article deals with the active participation of the writer in creation and arrangement of a new culture-philosophic paradigm in Ukrainian literature, syncretism of poetry traditions in XIX-XX centuries.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шумило Н. М. Українська проза кінця XIX – початку XX ст. Проблема національної іманентності: Автореф. дис... доктора філологічних наук. – К., 2004.
2. Гундорова Т. Проявлення слова: Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997.

Юрій Ковалів (Київ)

ЕСТЕТИЗМ ЯК ДОМІНАНТА ІМПРЕСІОНІСТИЧНОЇ ПРОЗИ М. КОЦЮБИНСЬКОГО

Ранній український модернізм засвідчує свою відмінність від класичного зразка, розглядається як його національний варіант, що полягає на обґрунтуванні цілком виправданого "мистецтва для мистецтва", тобто іманентної художньої дійсності, рівновеликої будь-якій, відриваючи таким чином концепт аристотелівського мімезису. Український письменник не мав, на жаль, можливості зануритися у "чисту поезію", позбавлену позалітературних ангажувань, тому що приречений був виживати разом із своїм народом, позбавленим права відбутися об'єктом історичного поступу, а не животіти у значенні суб'єкта ненадлих сторонніх інтересів. Поділяючи високі естетичні критерії та засади "аристократизму духу", нова творча генерація початку XX ст. намагалася на противагу апологетам народництва та літературним утилітаристам не протиставляти, а зіставляти критерії правди та краси, що було неактуальним для їхніх французьких чи бельгійських сучасників, віднаходити гармонію світоладу в найвищих проявах духовності, незважаючи на вкрай несприятливі умови творчої діяльності та національної екзистенції. Тому всупереч ненастанним перешкодам вони спромоглися на свій скромний "срібний злет" модернізму, що виник на помежів'ї потужних хвиль нового європейського напрямку та вітчизняних стильових струменів, реалізувавши модель зустрічних течій і знімаючи, таким чином, безперспективні домагання впливовості, застосовуваної для дискредитації будь-якого ідеографічного явища.

Одним із яскравих представників цього унікального покоління був М.Коцюбинський. Він належав до перехідного етапу від реалізму до модернізму, проте реалістичний дискурс, в межах якого прозаїку довелося апробувати свій неперепутний таланти, виявився для нього надто кучим, спонукав до активних пошуків нових зображально-виражальних засобів, що унеможливили трафарети "зображення життя у формах життя", виводили у простір творчої свободи. До такого кроку спонукала письменника не лише загальна атмосфера раннього модернізму, а й і внутрішні потреби його артистичної натури, заглибленої у вишукану екзистенцію світоуявлення, яка не переносила дисонансів, спонукала дистанціюватися від абсурдних проявів цивілізації та егалітарних характеристик людської природи.

Йому, вродженому сенсуалісту, найадекватнішим виявився імпресіонізм, який зазнав стильової модифікації як у його доробку, так і на теренах історії українського письменства, перейшовши з розряду перехідної, притаманної європейському мистецтву ланки від реалізму до модернізму у коло органічних складників українського модернізму поряд із символізмом, неоромантизмом, необароко тощо. Яскрава "чуттєва" палітра динамічних наративів М.Коцюбинського щоразу сягала невимушеної синестезії, зберігаючи чистоту барв, звуків, дотиків, вестибулярних чи термічних вражень і т.д., стаючи домінантною рисою авторського ідіостилу, на якому завжди лежав карб витонченого естетизму – на стільки виразного, що його не могла обминати критична рецепція, щоразу мовлячи про глибину авторських переживань та емоцій, що виявилися наразі концептуальною імітацією можливостей психіки. Першорядного значення надавалося іншим, позитивістським чинникам, за допомогою яких вдавалося розіграти переконливу драму людської душі на теренах імпресіоністичного наративу. Водночас традиційна критика не завжди спробувала на адекватне прочитання шляхетних творів, що зумовлювалося використанням чужорідних щодо них міметично-утилітарних матриць, які накладалися на модерністський текст, підверстуючи його до соціальних, дидактичних, політичних, епістемологічних і т.п. завдань, що були в ньому далеко не основними, правила за другорядне тло художнього світу, де пріоритети надавалися естетичним категоріям. Сподіваний "горизонт очікування" містився не так у змісті, як у невідривній від нього артистичній формі, що надавала йому особливого сенсу, позбавляла ілюзорно-наслідувальних настанов логоцентричної літературної практики.

Найповніше концепція естетизму втілена в "Intermezzo", що привертає увагу своєю метажанровою фактурою, використанням оманливого прийому драми, заявленої хіба що у списку дійових осіб, проте не реалізованої у тексті, в якому колізії приглушуються гармонійним серпанком інтровертивного походження, екстрапольованого на довкілля, поглинутого хвилями м'яких імпресій. Тому реалії вдаються примарними, не вартими особливого пошанівку, бо все залежить від ситуації тут-і-зараз, як у випадку з кімнатою, де щойно предмети з'являються лише від запаленого світла і так само зникають під час його загасання, засвідчуючи відносність логоцентричних систем, зумовлюючи епістемологічну невпевненість, коли потверджується розуміння істини як відносної, будь-які присуди в останній інстанції беруться під сумнів. Лишається тільки завжди мінлива мить, що може швидко зникнути, не маючи жодного сенсу, або ж виповнитися насиченим змістом, що в "Intermezzo" набувають часто епікурейського семантичного забарвлення.

Аналогічні тенденції спостерігаються і в інших творах прозаїка, поза ними важко уявити собі його артистичний ідіостиль. У них завжди присутній естет – байдуже, чи він грає роль образу автора, чи передає її наратору, чи виконує функцію актора або ауктора. Тому реципієнту пропонується шляхетна модель світу з її випуканою шкалою естетичних цінностей, які не годні зіпсувати будь-які руйнівні віяння абсурду буття. Принаймні, персонаж "Intermezzo", в якому легко проглядається alter ego прозаїка, перебуваючи у стані легітної душевної гармонії, не сприймає щойно вичитаної з газети жорстокої інформації про повішених революціонерів не тільки тому, що для послідовного сенсуаліста вони не існують в ситуації тут-і-зараз, а тому, що вони становлять загрозу внутрішньому відлагодженому космосу, розбудованому за естетичними критеріями, де визнається категорія потворного, але на його периферії, на постійно дотримуваний відстані. Тому персонаж бачить і відчуває тільки те, що видається життєво актуальним для нього кожної певної миті, він прагне заглибитися в "ніщо", "стати нічим" – безгласим, непорушним спокоєм". Це не означає, що половина світу заперечується, не сприймається, вона існує, але за оболонкою життєвого простору артистичного персонажа, якого "втомили люди", уподібнені до вампірів, оті своріння", які "кричать, метушаться і сміються". Недарма твір присвячений Кононівським полям, однак такий прийом та нехіть героя до приваб цивілізації не апелюють до настанов руссоїзму чи натурфілософії, навіть коли з'являються насичені соковитими барвами мальовничі краєвиди, осяяні сонячним промінням, переповнені пташиним багатоголоссям, проявляється глибоке чуття землі і неба: "Я тут почуваю себе багатим, хоч нічого не маю". Проте дійсність у своїх найреальніших формах

явилася фантомною, не змогла стати надійною пристанню для змученої душі, де її віднайшла енатла "залізна рука" соціуму. Вона заявила про себе під час зустрічі із селянином, якого той ерсонаж не бачить як конкретного індивіда, дивиться крізь нього, мов крізь скло, помічаючи за им мерехтіння невиразних і водночас відразливих за своїми деталями реалій іншої, естеменно абсурдної дійсності ("Боїшся слово сказати", "Ходиш між людьми, як між явками", "Людей їдять пранці, нужда, горілка, а вони в темноті жеруть один одного"), есумісної і небезпечної для епікурейського світоладу. Можна потрактувати даний епізод як етонімію, до чого неодноразово вдавалися літературознавці, вважаючи, що персонах, іпочивши від втомливих принад цивілізації, набравшись фізичних та душевних сил на лоні рироди, знову, зокрема після зустрічі із селянином, повертається до соціуму, аби боротися з есправедливістю ("Йду між люди. Душа готова, струни тугі, налажені, вона вже грає...), але еалітичне око обминало промовисті три крапки наприкінці речення та й усього твору, що если особливе, іронічно забарвлене семантичне наповнення. Різкий солярний мотив, яким евершується "Intermezzo", однак "запалювання" іншого сонця сприймається за ліквідацію уже аявного – того, що забезпечувало артистичний космос. Навряд чи М.Коцюбинський погодився на такий варіант. Тому приписувати йому деструктивний чинник, пов'язаний з модною на очатку XX ст. революційною бравадою чи апологетизацією соціалістичних фантомів не варто, ему що такі тенденції провокували стихію консонансів. Очевидно, йому не відповідає глянець есьменника-демократа, мало не речника знедолених.

М.Коцюбинський ніколи не відкидав реалій, навіть найбрутальніших, найабсурдніших, роте завжди дистанціювався від них, намагався бачити їх адекватно, не втрачаючи власних озицій естета, виходячи за межі добра і зла, що позначалося навіть на таких творах, як "Fata юrgana (3 сільських настроїв)". Зазвичай повість тлумачиться у значенні художньої ерпетації революції, дарма що її перша частина була завершена 1903 р., лише на другій астині (1910) позначилися трагічні події громадського самосуду у с. Вихвостіві 1905 р., які риголомшили прозаїка своїм непоясним дикунством, що виходило далеко за межі типового ротистояння незаможних та заможних селян. Наразі розкривалася картина людської патології, оли під впливом зовнішніх провокативних чинників (М.Коцюбинський: "...многие, одстрекаемые агитаторами, примкнули к движению на политической основе...") знімалися юральо-етичні запобіжники і вихлюпувалися стримувані культурою каламутні потоки ідсвідомого, що змітав геть усе на своєму шляху, ототожнювався із сліпою помстою за езглузду екзистенційну дійсність, перетвореною на мету не тільки для покривдженого долею евиправного бунтівника Хоми Гудзя. Співучасники руйнівного хаосу, охоплені шалом отального нищення гуральні як втілення, з їхнього погляду, всесвітнього зла, у стані юрмального світорозуміння не вже не спромогалися на адекватну самоідентифікацію, на рунтовну самооцінку, тому що під час засліпленої акції неконтрольованого танатосу вони були ишими, неспівмірними із своїм еством. Тому багатьом із них було важко повірити у еструктивні сили свого Я. Промовистим у такому випадка видається діалог між Андрієм юликом та Панасом Кандзюбою на руїнах гуральні:

– Геть все сплюндрували, – обізвася Андрій.

– Хіба то ми?

Андрій здивувався:

– Як то не ми? А хто ж?

– Нечиста сила.

В очах Кандзюби були така певність і такий жах, що Андрія мороз обняв.

Далее й від дидактики М. Коцюбинський заглибився у проблему розмаїтих ілюзій, якими переймалися персонажі, сподіваючись на поліпшення своєї стражденної долі, уявлення ро яке у кожного з них було своє, власне, схоже на спробу вирватися нарешті із тенет оденного безперспективного животіння. Самосуд здійснювався на підставі інстинкту амозбереження, перенесення власної відповідальності на іншого, приреченого на роль жертви адля збереження цілісності спільноти, її внутрішнього космосу та патріархальних міфів.

Потрактування його з погляду "класової боротьби" лише спрощує проблему, зводить чимало взаємопов'язаних питань до вузького аспекту багатогранної дійсності в її онтологічній та екзистенціальній цілісності. У повісті йшлося про безвихідний абсурд буття, прихований за оболонкою розмаїтих міражів. Намагання радикально заперечити фатум обернулася для багатьох непоправною катастрофою, до якої підштовхували їх революціонери, як-от Марко Гуца. Піднявши в людських душах руйнівну хвилю підсвідомого, він у відповідальну хвилину, коли варто було запобігти селянському самосуду, організувати протидію карателям, накивав п'ятами, лишивши свої жертви напризволяще. Вкотре у повісті актуалізується інстинкт самозбереження, а не народні інтереси, якими ніби жив цей персонаж, що, до речі, навіть не має лаконічного портрета на відміну від інших, уподібнюється хіба що до номадичної стихії, буруна. Людські мрії про краще життя, якими зазвичай спекулювали соціал-революціонери, наразі виявлялися неминучою прірвою, заповненою сірими, монотонними дощами. Леймотив оманливого міражу набув моторошного філософського узагальнення приречених героїв на безвихідне існування персонажів та їх гіпотетичних прототипів, приречених на муки, страждання, тяжку працю в поті чола. Екзистенційна проблема набуває особливої напруги в бінарному полі еросу й танатосу, свідомості й позасвідомого, елітарного естетизму й егалітарної деструкції. Проте жодного разу письменник не висловлює свого співчуття знедоленим, не афішує настанови свого естетизму, що іноді піднімаються до верховин людського духу, пронизаних холодом досконалої краси потойбіч добра і зла, тобто поза моральними імперативами.

Яскравий, колоритний ідіостиль М.Коцюбинського позбавлений характерних для української класики кардіоцентричних ознак, душевних переживань, скільки б у його творах не мовилося страждання та радощі людського серця – воно править за об'єкт пильного позитивістського аналізу крізь призму вишуканих артистичних трактувань, притаманного тогочасній науковій практиці, схильній до верифікованої лабораторної практики. Непристрасне око М.Коцюбинського вловлювало промовисті нюанси людських емоцій, фіксувало найтонші натяки, витворювало наративне полотно зграйних імпресій, що майстерно імітували людські пристрасті та передуми. Насправді віртуозно мережані враження були каталогом порухів внутрішнього світу, що привертали увагу неповторною синестезією, яка приховувала дистанцію між художньою дійсністю та реаліями довкілля, заглиблювалася у площини подвійної семантики та ледь вловимої символіки. Знаючи таку своєрідність ідіостилю М.Коцюбинського, легше віднайти ключ адекватного прочитання непростих текстів його творчої спадщини, наблизитися до розуміння її жанрового та проблемного модусу. Так, оповідання "Цвіт яблуні" не має розгалуженої фабули, його сюжет стиснутий, мов пружина. У творі майже відсутні зовнішні події, його наративний простір зводиться до родинної трагедії – смерті дитини, що править за зредуковану композицію, зосереджену на кульмінаційному пункті. Натомість актуалізується інтровертивна проекція перенасичених внутрішніх колізій. Вони перетікають у різних напрямках душею головного безіменного персонажа, за постаттю якого вгадується творча натура, позначена рисами амбівалентності, неспроможності, на позір, цілісного світосприйняття. Даний стан можна ще потлумачити розпачем батька, який нічим не годен зарадити лихові, порятувати важко хвору дочку Олену, приречену на смерть. Звичайно, таку втрату важко пережити. Здавалося би, цей болісний стан виправдовується роздвоєнням свідомості прибитого горем персонажа, якби не кілька обставин, що ускладнюють даний образ, позначаються на семантичному полі нарації. Виявляється, що лише родинні обставини змушують його бути присутнім при безповоротній втраті дитини, однак він занепокоєний іншим і не приховує свого потривоженого егоцентризму: "І мені так жалко стає себе, я такий скривджений, такий бідний, я весь кулюся, моє лице жалібно кривиться, і в очах крутиться гірка сльоза..." Тільки-но з'являється дружина, герой немовби змінюється, мимоволі проймається неадекватними трагічній ситуації еротичними імпульсами, які прориваються зі сфери підсвідомого крізь крихку оболонку моральної цензури: "Я бачу її миле заплакане обличчя, її голу шию і злегка розхристані груди, звідки йде тепло молодого тіла, і в той мент, коли вона лежить у мене на грудях і тихо ридає, я обіймаю її не тільки як друга, а як

привабливу жінку, і наче крізь сон тямлю, що в голові моїй лишається невисловлена думка: "Не плач. Не все пропало. Ще у нас будуть..." А, підлість!.. Як може родитись така потіха під свист здупеного смертю горла?" Тимчасові докори сумління – то лише данина всюдисущому суперего, постійне загравання з ним, аби уникнути відповідальності за неадекватну поведінку.

Під пильним оком наратора не зникає жодна деталь, що в його інтерпретації набуває значущого сенсу. Особливий відтінок на восковому обличчі покійної дитини і відразу ним захоплюється, наказуючи своїй пам'яті зробити стенографічний запис побаченої деталі, яка, мовляв, стане у пригоді для майбутньої творчості: "Я знаю, нащо ти записуєш усе те, моя мучителько! Воно здасться тобі... колись... як матеріал..." Така відвертість, що приголомшує неприхованим цинізмом, прорвалася з глибин позасвідомості персонажа не випадково, вона вже кілька разів прохоплювалася у його думках, але вчасно притлумлювалася його чіткою свідомістю ("Все воно здасться мені... колись... як матеріал..."), відлунювала моторошним рефреном, навіть приголомшливим для цього героя само відкриттям: "...я се чую, я розумію, хтось мені говорить про се, хтось другий, що сидить у мені..." Тим другим між бути коханець, митець з холодним розумом, аналітик, байдужий до страждань інших, навіть якщо вони сприймаються на вербальному рівні, у кожному разі – актор, здатен щоразу знайти собі безпечну маску, майстерно зіграти зовні пристойну роль, приховати нею свою цинічну внутрішню суть, викриту в останній вбивчій фразі, що скидається фарс: "Моя мила донечко, ти не гнівайся на мене?". Поза цим лишається незмінною конформістська сентенція: "Що ж, смерть – то й смерть, життя – то й життя!.." Жодної патології в образі безіменного героя не спостерігається, він сприймається за особу, в якій поєднано кілька несумісних, з погляду етики та гуманізму, осіб, здатних, швидше уживатися між собою, ніж конфліктувати. Така внутрішня розгалуженість людського ества стає зрозумілою передусім у контексті цивілізації, що продукує нечутливих до сердечного переживання, холодних розумом, внутрішньо диференційованих суб'єктів, схильних не лише до брутальної практики, яка лишається за дужками наративного дискурсу М.Коцюбинського, а й до естетично обґрунтованих концепцій, коли категорія краси сприймається за самостійну величину, відмежовану від пристрастей довкілля, перетворюється на кут зору, спрямований на ті чи ті сегменти дійсності. Прозаїк, дійшовши за межі традиційного мімезису, вдався до сміливого експерименту, щоб, нічого не приховуючи, висвітлити темні закамарки людської підсвідомості та позасвідомості, що постають перед читачем, спонукаючи його до посутнього аналізу свого ества. Прорішорядність задоволення лібідозних інтенцій автора не йдеться, хоч компонент сублимації присутній у багатьох його творах, тому що незмінною лишалася його позиція естетизму.

Аналогічна проблема бентежила й інших письменників початку ХХ ст. Скажімо, В.Винниченко у драмах "Memento", "Чорна Пантера і Білий Медвідь" також звернувся до статусу іманентної краси, інтерпретуючи його з погляду власної "чесності з собою". М.Коцюбинський обмежувався артистичною каталогізацією імпресій, за синестезійною поверхнею яких завжди приховувався зміст глибокого філософського значення, часто торкуюючи важливі екзистенційні аспекти людського буття, часто недоступні традиційному реалістичному письменству.

РЕЗЮМЕ

У статті "Естетизм як домінанта імпресіоністичної прози М. Коцюбинського" робиться спроба при використанні прийомів герменевтики наблизитися до одного з можливих варіантів адекватного прочитання наративного тексту прозаїка крізь призму притаманного йому естетичного мислення з урахуванням імпресіоністичних ознак його ідіостилу.

The article deals with the endeavour of using some hermenevtic methods to get closer to one of the possible variants of the adequate reading of narrative text through the writer's aesthetism, with taking into consideration the impressionistic features of his idiosstyle.

Олена Козир (Харків)

ПОЗАСВІДОМЕ ЯК СТРУКТУРАНТ БЕССАРАБСЬКОГО ЦИКЛУ ТВОРІВ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО

Особливе місце позасвідомі елементи (сни, марення, гра уяви, прояви божевільності) посідають у ще мало дослідженому бессарабському циклі творів Михайла Коцюбинського. Письменник відчував, що прості молдавани, в оточення яких він потрапив, ставляться до нього вороже, вбачаючи в його особі представника офіційної влади, а, значить, будь-які спроби допомогти їм приречені на невдачу. Тому митець береється дуже обережно зазирнути в душу скривдженого природою (маємо на увазі напад на виноградники філоксери) молдаванин побачити там те, на що не звернув би увагу жоден інший член Філоксерної комісії – страхи, горе, кривду і образу, страх перед голодом, а також велику любов до своєї виноградарської праці, до традицій предків.

Для Коцюбинського проблема протистояння давніх народних звичаїв і забобів сучасним суспільним нормам була надзвичайно актуальною. Вона постає і в інших творах митця, наприклад, у оповіданні "Що записано в книгу життя", але саме в бессарабському циклі знайшли своє глибоке відображення його власні погляди на цю проблему, адже прототипом одного з героїв був, очевидно, сам письменник.

У невеликій повісті "Для загального добра" (1895) (3-тя премія журналу "Зоря") відбилися враження від роботи М. Коцюбинського у складі філоксерної комісії в с. Джурджулештах у Молдові. На перший погляд, твір написано в манері етнографічного реалізму, але значна кількість позасвідомих елементів у структурі повісті говорить про появу по-справжньому модерного тексту.

В повісті є кілька цікавих точок, які можна інтерпретувати як прояви глибинних сфери психіки людини.

По-перше, в образній системі твору присутній образ батька Замфіра Нерона божевільного моша Діми. Людина, яка знаходиться в іншому вимірі існування, своєрідно реагує на події, що відбуваються. Спочатку він інтуїтивно хвилюється разом із усіма за дол виноградників, потім, коли розорений син, не маючи чим годувати батька, приводить його до Тиховича, божевільний викидає їжу собакам, "наче гордуючи хлібом від ворога" [Коцюбинський, 1979: I, 92], а в кінці твору, коли померла його невістка Маріора, "мош Діма підняв догори кулак і потряс їм наздогін Тиховичеві" [Коцюбинський, 1979: I, 99]. Автор постійно підкреслює в образі божевільного діда дві деталі – усмішку й очі. На початку твору коли ще нічого не передвіщало біди, дід сидів на призьбі, оточений курьми та качками, "... безпритомною усмішкою божевільного" [Коцюбинський, 1979: I, 61]. Коли сталася біда, комісія почала вирубувати виноградник, дід Мош теж відчув сімейне нещастя: "Мутні сиві очі божевільного діда нестямно дивились у простору, усмішка застигла на вуду" [Коцюбинський, 1979: I, 86]. Коли ж опинився у ненависного йому Тиховича, сидів, не спускаючи з свого ворога "мутних очей з виразом німого докору" [Коцюбинський, 1979: I, 91]. У кінці оповіді божевільний змінився ще більше: "тихий, лагідний, як дитина, дідок на цей раз не осміхався" [Коцюбинський, 1979: I, 99], його очі були "повні дикого гніву та ненависті" [Коцюбинський, 1979: I, 99]. Прояви свідомості у діда, який вже не реагував на оточення через свою страшну хворобу, пов'язані зі страхом перед голодною смертю, зміною звичного укладу його життя сильним нервовим потрясінням.

Тимчасове затьмарення свідомості, пов'язане із болісним переживанням, властиве головному героєві – Замфірові: "Помутнілими очима, що нагадують тепер батькові, дивиться він у простору, поза садок, кудись у гори або поза гори. Страшне лихо придушило його: він не чує ані жалю в серці, ані гніву. Якесь знемога, якесь безсилля опанувало його. Він почуває себе таким кволим, таким безпорадним, розбитим" [Коцюбинський, 1979: I, 89]. У таку розпачливу

мить затуманюється свідомість і в дію вступають глибинні сфери психіки. Особливо загострюється уява: "Замфірові здається, що йому відтято руки й ноги та кинуте в якусь глибину, на дно річки. Вода заливає йому очі, вуха, ніс, вливається всередину через горло, не даючи крикнути, благиати помочі, а він спускається все глибше і глибше і не може рятуватись, бо не має ані рук, ані ніг... Замфір спустився на дно, а там лежать вже без життя діти й жінка та немов чекають на нього. От і Замфір ліг нерухомо поплич з родиною своєю, серед могильної тиші, і так байдуже йому до всього, що колись за життя було милим, дорогим, для чого він тратив сили, боровся, сподівався, жив. Тепер від світа цілого відділяє його оця в кільканадцять сажнів заввишки верства текучої жовтої води, крізь котру байдужно дивиться на Замфіра завжди глухе на людські благання, вічно спокійне небо..." [Коцюбинський, 1979: I, 89]. Хоча смерть у воді міфологія і християнська символіка трактують як джерело оновленого життя, у Коцюбинського вода співвідноситься із холодом і замиранням, втратою бажань, відходом від боротьби, байдужістю, спокоєм. Недаремно колір води – жовтий, він вказує на гниття зелені, яка символізувала життя (кущі винограду).

Втратила останню надію на порятунок, на Божу милість і Замфірова дружина Маріора. Вона в розпачі, мов божевільна, кидається гризти корінці винограду враженого хворобою: "Очі її дико палали, обличчя було скривлене від болю... Вона була страшна у своїй дикій розпуці" [Коцюбинський, 1979: I, 88]. Організм жінки був виснажений непосильною працею, тому вона важко захворіла від нервового збудження. Її почала тіпати пропасниця, що супроводжувалася зоровими галюцинаціями: "Голова в неї падала, так що якийсь час її навіть здавалось, що в неї не голова на в'язах, а палаюча купа зрубаного винограду. Червоні від сліз чи гарячки очі мимохіть заплющились, а на чорному тлі темряви блимали перед Маріорою якісь вогні, мигтіли сокири, такі гострі, блискучі, гойдалися на стятих лозах зелені рясні китяги винограду... якісь люди метушаться перед очима, кубляться, плигають, з осмалених, чорних стають червоними, як жар... Маріора чує власний голос: "Ох, коли б мені вмерти від тої зарази!..." Вона їсть корінці, а корінці ростуть у роті, розпихають його, проростають до язика – і язик стає здоровим, як гора, важким, як камінь... Сокири, що мигтіли перед очима, з прудкістю блискавки починають крутитися над її головою, а врешті спадають на голову раз, другий... Ах, як боляче!..." [Коцюбинський, 1979: I, 97]. У жінки почалася гарячка. Вона кидалася в маячні кудись бігти, була дуже неспокійною, нікого не пізнавала. Не допомогли їй ворожки і шептухи. Панотець, відвідавши хвору, порадив звернутися до доктора. Але його ніхто не послухав. Доктори, як і представники цивілізації, що несуть смерть усьому звичному (вирубують виноград), стоять в опозиції до Божої волі. Коли б виноград усох сам, без втручання людей, то це була б Божя воля. І на смерть жінки теж Божя воля. Скоро над тинем з'являються чорчеплені на тичці дві хустки: біла і чорна. Так за молдовським звичаєм сповіщали про те, що в хаті є мрець. Марення Маріори, що межує із божевільям, співвідноситься з реальними подіями – зрубанням і спаленням кущів винограду. А оскільки виноград для молдаван – це джерело життя (основний продукт харчування, що дає також прибуток від продажу), то знищення його асоціюється у жінки з рубанням голови і фізичним боєм. Молдавани не розуміють сенсу знищення небезпечного шкідника – філоксери, у роботі комісії вони бачать лише своє розорення і голодну смерть.

По-друге, ірреальні моменти пов'язуються в творі не тільки з психічним перенапруженням чи безповоротним розкладом психіки, але й з фізичною втомою, роботою без спочинку. Це бачимо на прикладі голови комісії Тиховича. Йому за день доводилося оглядати величезну кількість корінців, тому від одноманітної праці у нього починають з'являтися зорові марення: "А корінців же, корінців! Один скидається на другий, так наче всі ті переглянуті вже купи були одним довгим, безконечним корінцем. Ні, ті корінці просто гіпнотизують людину, притягують очі... І не хочеш дивитися, а дивишся, не можеш очей відірвати від них... Тихович кидає останні корінці, підводить голову, дивиться на небо і... о Боже! на небі... бачить він цілу купу темних корінців, що розсипаються, крутяться, мигтять в його перед очима, приймаючи різні форми... Тихович здвиг плечима, протер очі і глянув на землю..." [Коцюбинський, 1979: I, 80]. Фізична перевтома призводить до зорових галюцинацій, людині стає млясо, "очі готові от-

от заплющитися" [Коцюбинський: I, 80]. Голові комісії довелося зібрати рештки енергії, щоб скінчити роботу в винограднику.

По-третє, фізичне перевантаження Тиховича супроводжується також душевними переживаннями: "Йому не то соромно, не то жалко" [Коцюбинський, 1979: I, 89], хоча він весь час старається виправдати себе, показати, що його вини в трагедії молдовських селян немає. Та так, чи інакше "кожний зрубаний Тиховичем виноградник накладав вагу на його сумління" [Коцюбинський, 1979: I, 94]. Постійно мучили Тиховича неспокійні сни. Один із них – вельми символічний: "То здавалось йому, що він сам рубає величезною сокирою по три кущі за раз, то – що робітники, замість лози, покидали у вогонь Замфірових дітей. А то знов бачить він, як у сильному вогні горить цілий виноградник, як від нього займається навіть земля, горять кущі, палає повітря, от-от небо спалахне від страшного жару. А з тої бурі полум'я, над яким кружляє, каркаючи ворон ("І як він собі крил не обсмажить?" – думає Тихович), з того пекла вогняного виразно долітає до його вуха Маріорин лемент: "Ох, коли б мені вмерти від тої зарази..." А ворон спускається все нижче та нижче. З кожним махом крил він росте, більшає, пташина голова заміняється в людську, здорові крила безвладно звисають, і чорний птах падає під куш, промовляючи Замфіровим голосом: "Голову мені рубайте, не куш!.. голову!.." Тихович прокинувся зрошений холодним потом <...> не міг вже заснути" [Коцюбинський 1979: I, 91]. Ворон у сні – символ смерті, яку несе людина людині, винищуючи виноградники, це живе сумління і жаль Тиховича набув уві сні такої надприродної форми (ворон із головою людини).

Отже, ми розглянули три основні моменти, з якими пов'язані ірреальні структури у повісті М. Коцюбинського "Для загального добра". Перший момент – це божевілья, другий – зорові галюцинації, третій – сон. Усі ці структури в площині тексту посідають значне місце, вони надають творові психологічної глибини, споріднюють його із справжнім людським життям, у якому велику роль відіграють позасвідомі сфери психіки.

Іншу сферу ірреального відтворив М. Коцюбинський в оповіданні "Пе коптьор"(1896). Значне місце посідає у ньому опис танцю. Саме тут зав'язка конфлікту оповідання. Йон вперше побачив Гашицу на джоку (танець). Танець – це теж по-своєму ірреальний момент у творі. Хоча, з першого погляду, в його описі немає нічого відірваного від реальності. Але при уважному розгляді стану танцюючих, можна дійти висновку, що танець – це теж своєрідний сон свідомості. На поверхню в ейфорії танцю виступають позасвідомі почуття: "З ухами й серцем, повними ритмічних згуків молдуванняски, загітій танцями, від котрих ноги так розходилися, що й хвилини не могли встояти спокійно, а кожним мускулом відповідали тактові танцю, з обличчям, що сяло від радості й поту, Йон відділювався від купки парубків, підскочив до танцюючого кола, розірвав його, вхопив за руки двох дівчат <...> і несподівано стрівся з очима, що з-під тонких дівочих брів опекли його жаром молодості й півдня <...> танець захоплював усю увагу" [Коцюбинський, 1979: I, 100]. Йонові хочеться дізнатися про цю дівчину, але під час танцю "ніколи було міркувати" [Коцюбинський, 1979: I, 100]. У такому ж стані, як Йон, перебувають інші танцюючі: "З хмари куряви, що здіймається з-під важких, окованих мусянджовими підківками чобіт, виринає інколи рядок молодих облич, парубочих і дівочих, впрілих, червоних, але поважних. Держачись за руки і помахуючи ними догори та вниз мірно, плавко і безперестанку, перебираючи ногами й тупцюючи ними широким, мов добрі коні на гармані, молодь, здається, не танцює, а робить якесь поважне діло, поволі й сумлінно виконує загалом роботу" [Коцюбинський, 1979: I, 101]. Здається, що свідомість відключено, а ногами людей рухають якісь позасвідомі архаїчні інстинкти, адже ці танці передавалися з покоління в покоління і рухи переймалися, як мова, з молоком матері: "Тушають під такт молдуванняски ноги, здіймаються і опускаються злучені руки, мають білі хусточки в руках дівочих... Загіті танцем обличчя блищать від краплистого поту, палкі погляди частіше виринаються з-під опущених додолу повік, стриваються між собою; руки невідомо міцніше стискають руки, груди важче дихають..." [Коцюбинський, 1979: I, 101]. Автор сам звертає увагу на те, що в танці рухи, погляди, порухи серця є несвідомими, адже пакує в ньому зовсім інший ритм, інша, ніж у реальному житті, швидкість. У вихорі танцю виникає почуття закоханості: "Кілька парубків скочило до танцю, потягнувши за собою дівчат. Йон підглянув, де стала Гашица, і, розірвавши в

тому місці коло, вхопив її ззаду за пояс. З дивною для натружених ніг легкістю почав він тупати та перебирати ногами, з усмішкою поглядаючи на свою сусідку. Гашица чула той погляд і, опустивши очі додолу, червоніла" [Коцюбинський, 1979: I, 102].

Через кілька днів після зустрічі на танцях "Йон тільки й мавив про Гашицу" [Коцюбинський, 1979: I, 103]. Вжите Коцюбинським слово "мавив" підкреслює неусвідомленість першого почуття хлопця. Бурхливо починає працювати Йонова уява, вона малює йому образ коханої: "усе йому *вишжались* палкі чорні з поволокою очі дівчинині, її рівні брови, пишний стан" [Коцюбинський, 1979: I, 103]. Не раз пригадував юнак першу зустріч із Гашицею на танцях: "з дивною яскравістю *уявився* парубкові пам'ятний джок, обізвалася в ухах мелодія молдуванняски, згадалась сцена з хустинкою... *Уява* була така жива, така яскрава, що Йон мимохіть схопився рукою за хустинку, яка й досі обіймала його шию, немов боявся, що рука пустотливої дівчини ось-ось протягнеться знебачки до його шиї та стягне так легко здобутий трофей" [Коцюбинський, 1979: I, 104]. Таким "легко здобутим трофеєм" стає пізніше для Йона і сама Гашица, вона просто стала не цікавою хлопцеві, адже "Легкість, з якою підбив він серце дівчини, без боротьби взяв від неї все, що можна взяти в дівчини, скоро згасила вогонь першого кохання. Милування, таке солодке для дівчини, втратило для нього всю повабність глибини" [Коцюбинський, 1979: I, 112]. Отже, відчувши фізичну відразу, Йон поступово відходить від своєї обраниці, шукаючи пояснення свого вчинку в ворогуванні їхніх родин. Свою увагу Він перекинув на присадкувату Домніку й носив на пальці мідяну каблучку від неї. Таке явище в психоаналізі називається сублімацією, адже в даному разі ми спостерігаємо "переведення енергії інстинктивного, сексуального... імпульсу в соціально прийнятне русло" [Фрейд, 1991: 375].

Зневажена Гашица була вагітною, тому їй не залишалось нічого іншого, як виконати те, що за старим молдовським звичаєм називали піти "ле коптьор" (тобто залізити на піч у Йоновій хаті). Мусила подолати сором: "Перед очима в дівчини встала картина цього зневажливого звичаю, неминучість прикрої розмови з батьками Йоновими, ворогами її батька, дикі сцени, які часто трапляються при такій okazji" [Коцюбинський, 1979: I, 116]. Але все це довелося витримати, Гашица вирішила не виходити з хати, поки не будуть послані старости. Оповідання Коцюбинського завершується картиною спільної праці дівчини і Йона на акрмані. Парубок "чув, що в його серці тане завзятість, поступаючись місцем згоді зі своєю долею" [Коцюбинський, 1979: I, 118]. В оповіданні "Ле коптьор" письменник вдало використав описи таких ірреальних структур і наближених до них станів як танець і уява.

Отже, розглянувши два твори з бессарабського циклу, ми прийшли до висновку, що Коцюбинському вдалося надзвичайно тонко відтворити внутрішній світ молдовського селянина, його звичаї і традиції. Усе, що робили далекі предки, творить архетипову модель поведінки людини кінця XIX – початку XX століття, тобто людини переходною доби. І хоча деякі люди свідомо починають перебудовувати свою поведінку за вимогами цивілізації, "старе" посідає значне місце в їхній підсвідомості. Тому такого суттєвого значення надавав письменник зображенню глибин людського буття у творах бессарабського циклу. Оповідання М.Коцюбинського "Посол від чорного царя" і "Відьма", що належать теж до бессарабського циклу, також розкривають зміни в житті героїв, які кардинально пов'язані з їх підсвідомим (уява, сні, приховані комплекси), ці твори будуть розглянуті докладніше в наступних публікаціях.

РЕЗЮМЕ

У статті розглядається роль поза сюжетних елементів у бессарабському циклі творів М. Коцюбинського. серед них сні, марення, ейфорія танцю, гра уяви, приховані комплекси. такий аналіз цих творів здійснюється вперше.

The article deals with the role of subconscious elements in Bessarabic cycle of M. Kotsubynsky. Such elements are dreams, hallucinations, imagination, display of madness, euphoria of dance, men's complexes. Such analysis of stories is investigated for the first time.

ЛІТЕРАТУРА

1. Коцюбинський М. Твори в 3-х т. Оповідання. Повісті (1891–1900). – К.: Дніпро, 1979.
2. Фрейд З. Толкование сновидений / Пер. с нем. – К.: Здоровья, 1991. – 384 с.
3. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности / Пер. с нем. – Минск: Попурри, 1997. – 480с.

Оксана Ілюк (Чернівці)

ХУДОЖНЄ ЗМАЛЮВАННЯ „ДІАЛЕКТИКИ ДУШІ” ЛЮДИНИ В УМОВАХ ГОЛОДОМОРУ В ОПОВІДАННІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО „П’ЯТИЗЛОТНИК”

Для художньої літератури здавна було властивим ставити героя в незвичну, часом небезпечну ситуацію з метою виявлення прихованих якостей людської натури. Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. у зв’язку із загостренням суспільно-історичних обставин така тенденція стала особливо помітною, зокрема, в письменників, яких І.Франко зарахував до „нової генерації”. Безперечно, до них належав і Михайло Коцюбинський. Він, як і Василь Стефаник, Марко Черемшина, Ольга Кобилянська, показує своїх героїв у дії, у напруженій соціальній та психологічній ситуації, подолання якої вимагає максимальної мобілізації душевних ресурсів.

Чималий вплив на науковий світогляд М.Коцюбинського взагалі та його психологічне уявлення справили філософські й літературно-критичні погляди І.Франка. Неабияку роль також відіграли також інтерес письменника до наукових знань з психології (Т.Рібо, А.Біне, М.Лаптев, Ш.Летурно, В.Вундт, А.Сабатьє, Г.Спенсер, У.Мінто, Є.Титченяр, Ч.Ламброзо), ряд обставин особистого життя, нахил до самоспостереження.

Критики вважають, що вперше уявлення про переживання людини як про безперервний психічний процес, який виявляє її соціальну поведінку, найбільш повно реалізується в оповіданні „Лялечка” (1901). Розуміння Михайлом Коцюбинським психічної структури особистості з багаторівневим напругуванням – передача психологічного стану, зображення мотивованого психологічного процесу, заглиблення в діалектику людського „я”, виявлення морально-філософського конфлікту особистості з навколишнім світом – втілене в інших творах „Іntermezzo”, „Сон”, „Цвіт яблуні”, „Він іде”, цикл поезій у прозі „З глибини” тощо. Одні змушені констатувати, що стосовно „П’ятизлотника” аналогічних досліджень бібліографічний показник не фіксує. Можливо, тому, що специфіка даного твору – у невиразному, на перший погляд, психологізмі, який впливає лише через ретельний аналітично-мотиваційний спектр дослідження.

Вражаюча глибина відтворення внутрішнього світу людини спонукає дослідників до нових пошуків у цьому напрямі. На основі хронологічно „молодшого” за „Лялечку” оповідання „П’ятизлотник” (1892) спробуємо докладніше показати, як у складних соціально-психологічних умовах голоду розкриваються глибинні властивості людського характеру і реалізується його внутрішнє „я”.

Виконання поставленої мети вимагає певної методики дослідження. Для цього уявляється згадуване багаторівнєве напругування психічної структури особистості проаргументувати текстовими ілюстраціями. А виявлення власне „діалектики душі” засвідчимо взаємозв’язком рухом і розвитком усіх наявних складових психологічної організації персонажа.

Психофізіологічна двоєдність людини всупереч всім перевагам „homo sapiens” є діалектичною. Домінування тієї чи іншої сфери виправдане або силою духовних сповідуваних цінностей або ж біологічним інстинктом, що стає знаряддям соціальних екстремальних обставин. У будь-якому разі все залежить від душевної загартованості та фізичної витривалості людини. До якого моменту зовнішні вимоги не владні над психікою і що саме зумовлює цей перелом?

Уважно стежачи на початку твору за плинністю характерів Хими і Хоми, констатуємо надзвичайно спокійну психореакцію обох на нестачу зернових запасів. У процесі мисленнєвого пошуку засобів порятунку („До-ведеться пудити...” [Коцюбинський, 1973: 104] „... коли б заробіток був!” [Коцюбинський, 1973: 105]) розчинений лише тон смутку і зажури. Саму ж думку про недалеку приреченість на смерть свідомість поки що не приймає. Така відносна духовна безпечність пояснюється відсутністю на даний момент безвихідного становища і усвідомленням можливостей порятунку. Адже на полиці лежить (хай і останній) буханець хліба, Хома, хоч і покрадьки, та все ж надіється виманити у баби п'ятизлотник або „по-пудити” у жида, а на припічку парує ще остання радість для шлунку – картопля...

Таким чином, маємо змогу констатувати „короткозорість” свідомості подружжя. Завбачливість і далекоглядність їх мислення залишає всі спроби виживання на той момент безпросвітку, який поки що за межею голоду, в їх уяві і неповноті усвідомлення. Смак голоду викликає у них лише спів-чуття („Невеселі повертали Хима та Хома з церкви, бо в долі тих голодних, про яких читав батюшка, вбачали вони свою долю, а уява малювала їм цілі села голодних людей, без крихти хліба, як і їм, може, доведеться лишитись, коли не роздобудуть де хліба...” [Коцюбинський, 1973: 106]).

Як бачимо, страх перед можливою бідю притуплює надія на порятунок. Думка про неминучість є лише припущенням, ймовірністю, але навіть не вірогідністю. Що ж є запорукою такої впевненості? Чому персонажі більше переживають за голодних на „чужій стороні”, аніж за себе? Чи, можливо, такий спокій свідомого рівня психіки зумовлений активізацією підсвідомо функціонуючого способу уникнення голодної смерті?

Уважно стежачи за розвитком характерів персонажів, побачимо, що цим підсвідомим генератором психічно здорової дієздатності є п'ятизлотник, який однак, у кожного з героїв „різновартісний”. Раціоналізмом і логічністю у мисленні відзначається Хома, який з метою подолання скрути має намір за сховані гроші взяти пуд зерна.

Переосмислення ж вартості монети-символа властиве Химі. Жінка ладна „голодом моритися” і „охлясти на картоплі”, аби тільки заповітна реліквія зіграла пам'ятну роль у житті її майбутньої (!) внучки.

Надалі у психології персонажа Хими бачимо заміну об'єктів мисленнєвого тиску: „І вже не думка про хліб, а про той п'ятизлотник не давала спати Химі” [Коцюбинський, 1973: 107]. Надмірна емоційність (згадаймо, як золоті ризи і проповідь священика викликали у жінки „нимовільні сльози”, а згадка про п'ятизлотник – щастя) у критичній ситуації призвели до зміщення акцентів у сприйнятті існуючого становища і зумовила новий психічний стан, який, виправдовуючи закон суперечностей, цілком може мати назву діалектичного. Психіка Хими начебто без видимих схиблень, однак діє вона всупереч логічним виправданням становища – не тільки відмовляється від порятунку, понад усе прагне залишити пам'ятку ще навіть ненародженій внучці, а й думати не може ні про що інше як про це.

Бачимо, що автор докладно змальовує структуру особистості героя – психічний стан (спокій, зажура), психічний процес (чергування емоцій – зміна понять), але дедалі більше на передній план виходить інша домінуюча складова – внутрішнє я героя: „думи її близесенько літали около одного осередка, перестрівались ти, здавалось, розмовляли меж собою...” [Коцюбинський, 1973: 108].

Психічний стан Хими можна означити як невизначеність. Голод ще не дібрався до неї смертельними лещатами, коли свідомість чи підсвідомість зважається на відчайдушні вчинки. Її внутрішнє я роздвоїлося і набуло форми легкого конфлікту із переважанням духовно-символічного *табу*.

Духорчо вихолощеним не назвемо і Хому. Чоловік хоч і „ходив, як ніч” і геть охляв, зате у своєму душевному існуванні не позбавився одвічних людських цінностей. Він з острахом і успіхом відмовляється почути гостя в хаті, аби тільки не набратися сорому за убогість (нічим приймати) чи неповагу.

Наступний епізод демонструє, як у критичній соціально-психологічній ситуації порушується душевна рівновага Хими і вириває вчинок. Невідповідність, неузгодженість, суперечливість, а отже,

діалектичність виникає насамперед у взаємозв'язку духовного і фізичного станів. При зустрічі із соціальним і десятиником у фізично знесиленій від недоїдання і завжди поміркованій жінці несподівано вибухає сила і міць, здатна протистояти чоловічій. („Хима міцно, мов кліщами, вчепилася руками за скриню, і Хома ніяк не міг стягти її з скрині” [Коцюбинський, 1973: 110]). Зображувана агресивність і фізична міць здаються, на перший погляд, миттєво одночасними, але вони аж ніяк не взаємно умотивовані. Первинним і провокуючим вважатимемо психічний стан *агресії*, викликаний усвідомлюваною загрозою для заповітної мрії-стимула (єдине, що тішило уяву жінки). Йдучи з кільцем психічних процесів, виходимо на *душевний стан гніву* як логічне завершення емоційно сильнішого („Беріть світу, бодай вас за зуби взяло! – кричала Хима. – А п'ятизлотника не дам!” [Коцюбинський, 1973: 110]). Наступний стан *отупіння і шоку* засвідчує емоційний епізод: „Хима сиділа на скрині бліда, аж жовта, тремтяча та перелякана; руки залякли на віку, посоловілі очі нестямно дивились на двері” [Коцюбинський, 1973: 110]. Як бачимо, емоційний спектр Хими ширший і ясніший за пізнавальний – тут і ненависть до збирачів, і злість, і отупіння, і роздратованість, і відраза, і страх. У даному разі письменник розкриває психологію даного типу через його емоційну сферу і через неї показує розвиток персонажа аж до усвідомлення ним свого страшного становища: „Господи, – думала вона. – за що нас звідусюди саме лихо, сама біда? Чим ми прогнівали Тебе, Боже, що так на старість караємося?..” [Коцюбинський, 1973: 110].

Так нещодавне безпам'ятство і неконтрольована агресивність стають неузгодженою миттєвістю в здорово аналітичному і розсудливому психологічному функціонуванні. Залишається з'ясувати, чим спровокована така “діалектика душі”? Невже фізичним знесиленням? Проаналізований епізод доводить зворотнє. Та й і наступні вчинки героїв не на користь стверджувальної відповіді. Після відвідин збирачів і небезпечної ситуації для п'ятизлотника старі цілком спокійно і розважливо знаходять вихід: „Я оце подумала... Пішов би до пана, попрохав би грошей на відробітки...” [Коцюбинський, 1973: 111].

Коли несподівана поміч від пана звільнила (хай і ненадовго) свідомість Хими і Хоми від напружених роздумів над виходом з критичного становища, подружжя вдається до жалісних співпереживань з голодними в „якійсь стороні” і мимовільного порівняння власних тягарів життя з їхніми. Мисленнєвий процес *співставлення* з кожною ланкою порівняння складаються на їхню зліду користь („Добре, що хоч картоплю маємо...; ми ще самі, двоєчко нас, а то... діточки дрібні...” [Коцюбинський, 1973: 112]). Це ще більше розпалює *уяву* з її дедалі страшнішими видовищами, що у свою чергу породжує почуття невимовного *жалоу*. Логічним продовжувачем останнього є *милюсердя і пожертва*, сутність якої у нашому випадку визначається у процесі мислення раптовим посередником – *винаходом чи здогадом*: „А може... – і в голові її промайнула думка. – Ні-ні! – відганяла Хима непрохану думку, що лякала її своєю незвичайністю. – Не дам! То не моє, то внуччине...” [Коцюбинський, 1973: 112].

Чим умотивований такий перелом у свідомості жінки? Що змусило її пожертвувати своїм життєвим сенсом і віддати тридцятилітній скарб голодним? Невже власне становище, яке завдяки цьому п'ятизлотникові могло бути поблажливішим, менше хвилювало старих, ніж доля інших? Співставимо нещодавню реакцію Хими на намір відібрати „білі гроші” і добровільне рішення кинути їх у церковну карнавку.

Внутрішній конфлікт, який вирішився на користь останнього, тривав зовсім недовго, та й мав він форму швидше легких вагань, ніж суперечливих взаємовиключень. Духовне життя Хими оберталось навколо заповітної мрії-стимула. Що залишилися у ньому тепер, коли втрата зовнішнього сенсу, як і заборони щасливого існування (що, власне, і заповідала бабуся), позбавляла ілюзорної підтримки містичного оберега? Адже подарунок найдорожчої коштовності голодним не обіцяв двом старим нічого кращого! А може, це підсвідоме запобігання перед лихом реалізоване моральним вчинком укоріненої віками релігійної свідомості народу?.. – „Роби людям добре, щоб і тобі так було”. З метою врятувати „благофункціонуючий” п'ятизлотник від корисливих зазіхань, жінка підсвідомо переосмислює містичну роль монети-щастя і чинить за покликом благородного серця з утаємниченим у підсвідомості сподіванням на винагороду. Чи не засвідчуватиме такий хід діалектичних життєвих сповідувальних жінки? Виходить, вона зрікається своєї тридцятилітньої мрії (заректи щастям майбутню внучку) на користь особистого „благополуччя”, прикритого жертвуванням голодним? У якому співвідношенні співіснують

поняття життєвого сенсу, родинних традицій, релігійних сповідуваль, почуття широкого жалю і співчуття та особистого добробуту? Чи не буде останнє, кероване метою інстинкту виживання, вирішальним у раптовому внутрішньому переосмисленні цінностей? Звичайно, заперечення цієї думки ми могли б аргументувати відмовою Хими від можливостей придбати хліба за останні гроші. З іншого боку, пояснюємо це неготовністю жінки віддатися інстинктам. Конфлікт між ними і духовними мотивами лише зароджувався, і якщо й вирішився після кількох поразок на користь перших, то обов'язково вмотивований духовно (врятуватися шляхом допомоги іншим).

У такий спосіб автор дає змогу спостерегти духовно-фізичну діалектику не просто людини, а людини із глибоко вкоріненими етнічними, національними, духовними якостями. Він показує специфіку ментальності українця, для свідомості якого думка про матеріальне первинство ціною духовності є ганебною. Якщо біологічний мотив природи людського організму і є сильним, то лише через морально-релігійний пролог свідомості.

„Довгу хвилину стояла Хима перед карнавою, слухаючи, як той звук „білих грошей” лунав в її ухах, але на серці в неї стало і радісно, і весело, мов на Великдень” [Коцюбинський, 1973: 113].

Свідомість жінки вже не дорікне їй за егоїстичність, а сумління не мучитиме за внучин посаг, адже вона діяла за серцем, за Божим ученням, і обов'язково діждеться винагороди.

Як бачимо, у Михайла Коцюбинського органічно поєднується соціальний, художній і власне психологічний аспекти. В основі цього взаємозв'язку – духовний світ героя як діалектичне утворення, що становить ієрархію таких складових, як психічний стан, психічний процес, властивості особистості.

Досліджуючи творчість Михайла Коцюбинського, П.Й. Колесник зазначив, що в повеліста „драматичне дійство найвищого напруження” будується так, що „в центрі – болючі роздуми одного героя, гостра сутичка думок <...>, ця сутичка йде хвилями, з наростаючим напруженням... Нарешті наступає криза, за нею ослаблення напруження і нова якість героя проявляється” [Колесник, 1964: 503-504]. І хоча дане твердження універсалізує художньо-психологічний метод письменника, а критикою прийнято вважати, що вперше зображення психологічного процесу найповніше виведено в оповіданні „Лялечка” (1901), наслідком стверджувати, що майстерність Коцюбинського-психолога дає змогу пізнавати суперечливу душу людини на прикладі найневизначніших у психоаналітичному ракурсі творів.

Отже, багатогарне зображення внутрішнього світу персонажів у динаміці дало змогу письменникові максимально індивідуалізувати виведені типи, розкрити духовний світ людини у суперечливому взаємозумовленні різних психічних станів, якостей і процесів.

РЕЗЮМЕ

Стаття присвячена психологізму оповідання “П'ятизлотник”. Йдеться про соціальний, художній і власне психологічний аспекти, духовний світ героя як діалектичне утворення.

The article, which is devoted to the psychologism in the story “Pjatzlotnik” is about the social, artistic and as a matter of fact psychological aspects, spiritual world of the hero as a dialectical forming.

ЛІТЕРАТУРА

1. Коцюбинський Михайло. Твори в 7 т. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 1. – 408 с.
2. Колесник П.Й. Коцюбинський – художник слова. – К.: Наукова думка, 1964. – 536 с.
3. Кузнецов Ю.Б. Художньо-психологічна концепція М. Коцюбинського // Радянське літературознавство. – 1984. – № 9. – С. 32-38.

ЕКЗИСТЕНЦІЙНА МОДЕЛЬ ГРИ В ОПОВІДАННІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО "ДЕБЮТ"

Кінець XIX – початок XX століття позначилися в українському письменстві бурхливим розвитком модернізму, що, як і в інших слов'янських літературах тієї доби, "ототожнювався з переборенням провінційності й боротьбою за європейського рівня літературну техніку" [Гундорова, 1997: 11], виконуючи при цьому "роль тоталізатора національного літературного розвитку" [Гундорова, 1997: 11].

Відповіді на запити українського інтелегентного читача, вихованого на кращих здобутках світової літератури, багатої не лише на теми, а й на способи опрацювання сюжетів, – таке ідейно-естетичне завдання поставив перед собою наш великий земляк Михайло Коцюбинський. Звідси його наполегливі творчі пошуки, сміливе експериментування в галузі художньої форми. Окремі твори письменника є справді класичними зразками символізму, імпресіонізму, експресіонізму, які засвідчили, що українська література кінця XIX ст. розвивалася в руслі світового мистецтва слова. Є всі підстави стверджувати, що Коцюбинський пішов далі своїх сучасників у західноєвропейському письменстві і став предтечею екзистенціалізму, цього найзагадковішого і найсуперечливішого філософсько-літературного напрямку, який остаточно визначився у 40-х роках XX ст. у Франції. Екзистенціалізм був представлений письменниками-філософами Ж.П. Сартром, С. де Бовуар, А. Кам'ю та ін. Згодом він поширився в усіх літературах світу. Серед його визначних попередників були Б. Паскаль, Ф. Ніцше, Ф. Кафка, у Росії – Л. Шестов, М. Бердяєв, Ф. Достоевський, в Україні – М. Коцюбинський, В. Стефаник, пізніше – В. Винниченко.

Головною ідеєю екзистенціалізму є твердження, що кожна людина творить саму себе шляхом власного внутрішнього вибору. Тільки "свобода людини та свобода вибору дають їй змогу самовиявитися, самовиразитися і надати сенсу своєму існуванню" [Зубрицька, 1996: 243]. Людина – лиш те, "якою вона робить себе сама" [Сартр, 1990: 323], бо ж "індивідуальний суб'єкт сам себе вибирає" [Сартр, 1990: 324], "творить свій образ, а поза цим образом нічого нема" [Сартр, 1990: 333], вона – лиш "ряд її вчинків" [Сартр, 1990: 334]. Таким чином "доля людини зосереджена в ній самій" [Сартр 1990: 335]. Такі основні засади екзистенційного вчення, викладені в праці Ж.П. Сартра "Екзистенціалізм – це гуманізм" (1946).

Обираючи лінію поведінки, людина "вибирає і саму себе перед лицем інших людей" [Камю, 1990: 430], – стверджує Альбер Камю. Адже навіть "почуття зумовлюються вчинками, які ми робимо" [Камю, 1990: 330], а "людина визначається комедіями, які вона розіграє, і нітрохи не менше, ніж найцирішими поривами душі" [Камю, 1990: 229].

Вибір для екзистенціалістів рівнозначний грі, певній ролі.

Обравши свою життєву роль, людина потрапляє в жорстоку залежність від неї: "Почуття, яке зображують, і почуття, яке відчують, майже нічим не різняться" [Камю, 1990: 330], – продовжує думку Камю інший теоретик екзистенціалізму Анрі Жид. Мало того – людина, поглинута власною роллю, на початку гри зазвичай не відчуває її влади над собою, "трагедія не сприймається всерйоз, подібна легковажність врешті-решт виносить вирок" [Камю, 1990: 226].

Дивовижним чином ці думки видатних філософів-екзистенціалістів 40-х років XX століття перегукуються з міркуваннями Михайла Коцюбинського, який ще 29 березня 1909 року писав про своє нове оповідання "Дебют": "Тема цікава. Це перший виступ на життєвій сцені, перша гра і разом з тим свідомість гри, і якась сила, що штовхає людину до похилості вниз, що не дає покинути роллю, спинити гру, що каже розсівати наше "я" з повним завзяттям і всякими способами, як смітникові бур'яни своє насіння" [Гундорова, 1997: 111].

Звернемось до тексту оповідання, головний герой – він же й оповідач, юнак на ім'я Віктор – волею випадку потрапляє у домашні вчителі ("навчителі") до заможної польської родини. Віктор, очевидно, гарно освічений, людина демократичних поглядів, уважний і добрий

вихователь, не позбавлений почуття гумору, має загострене, як у кожного бідняка, відчуття автентичності. У нього розвинута художня уява, він спостережливий, наділений аналітичним, не звиклим до бездіяльності, розумом.

В поміщицькій сім'ї йому ведеться добре. Єдиний учень Стасик – "чудова дитина", мати – пані Констанція – байдуха до всього, господар – пан Адам – втілення "рівного характеру, солідності і гуманізму" [Коцюбинський, 1975: 18]. Дратує хіба що донька господаря панна Анеля "суха чорна фігурка з похилим станом", "трупик" з блідим лицем" [Коцюбинський, 1975: 18] як мимохіть завважує Віктор.

Дні в маєтку минають одноманітно, сіро, невиразно. Жодних перемін, нових вражень. Палка вдача Віктора смертельно нудьгує. Відсутність подій, котрі могли б скаламутити застиглість почуття, безглуздість існування. Це атмосфера абсурду, що створює ідеальні умови для народження абсурдної гри. Сучасні психологи пояснюють потребу в грі "як необхідність дати вихід надмірній життєвій силі" [Киричук, 1992: 218], а потребу в лідерстві, змаганні – як "компенсаторну діяльність, що в символічній формі дає змогу задовольнити нездійсненні бажання" [Киричук, 1992: 218]. Невипадково грі Віктора передує пейзаж, який чітко віддзеркалює душевний стан героя, його внутрішнє спустошення: "І так минав нам час. Осінь танула, як воскова свічка... Жадна земля випила за літо сонце, і воно стало бліде, анемічне. А земля мусила вмирати од голоду й спраги... В покорі нижче спустилось сіре та обважніле небо і придушило дахи домів у містечку..." [Коцюбинський, 1975: 22]. Отже, несподіване для самого себе бажання Віктора "підкорити" собі панну Анелю є нічим іншим, як виявом екзистенційного лицедійства, породженого абсурдом життя. Прагнення викликати сум'яття в душі панни Анелі – це не що інше, як "потяг до руйнації" [Фромм, 1998: 218], бо, за Еріхом Фроммом, ставлення людини до світу за умови абсурду існування, "поступово перетворюється в жадобу домінувати, тиснути на інших" [Фромм, 1998: 218]. Обрана героєм твору роль спершу здається йому несерйозною, смішить його. Він постійно самоіронізує. Та й саму схему гри вибудовує якнайбанальніше. Спочатку просить дозволу потримати клубок ниток ("Тепер від мене до тебе йде отся нитка і нас єднає. Ось кладу на клубок руку, і тепло моєї руки кожен раз проходити буде між твої пальці. І ти будеш мене почувати" [Коцюбинський, 1975: 22], далі починає "уперто дивитись на панну Анелю... Се грубо, я розумію, але... се вихід для злості, що кипить в мені" [Коцюбинський, 1975: 23].

Символічна нитка небезпечної екзистенційної ролі потяглася на диво легко. В тому ж, що це лише жорстока гра – нема сумніву. Віктор впевнений у легкій перемозі і зневажає свою жертву ("Я стежу за нею до самих дверей, і щось сміється в мені: "Ага!" [Коцюбинський, 1975: 23]. Мета гри – повне оволодіння душею панни Анельки. Для екзистенційного світосприйняття – "любов – це володіння, оволодіння", це "дві рівновеликі та рівнозначні сили – любов та ненависть" [Фромм, 1998: 222]. Нудьгуючий розум героя формує цілісну систему психічних атак на жіночу душу. Наступним кроком псевдокохання стало щосвітанкове чатування на панну Анельку. Віктор ще не розуміє, що обрана роль починає владно домінувати над ним ("Ще вікна чорніють, а я вже мушу вставати..." [Коцюбинський, 1975: 25], він ще підсміюється сам над собою ("...щоб першим в домі стиснути її холодну руку і відчутти кістяк" [Коцюбинський, 1975: 25]. Він ще не усвідомлює страшної сили азарту ("Ах чортівиння! В тих очах тільки сидить якийсь святий: святий Антоній чи святий Рох... Я його вижену звідти..." [Коцюбинський, 1975: 26]. Оскільки ж це єдина розвага героя, єдина можливість завантажити розум, він оживає лише тоді, коли "вдається зайвий раз скаламутити її холодний спокій своїм упертим зором" [Коцюбинський, 1975: 26]. Він починає непокоїтись тим, що його зусилля витрачаються марно; стає невільником власної ролі, і, як наслідок, втрачає межу між грою і реальністю ("Я знаю, що в моїх очах такоханий вираз, я хочу, щоб той вираз розуміла панна Анеля, а тим часом я її ненавижду... І разом з тим я буваю щасливий, коли вона звертає на мене увагу, дозволить зробити їй дрібну послугу, скаже прихильне слово" [Коцюбинський, 1975: 28].

В гонитві за примарною метою "актор" поступово втрачає всякий глузд ("щоб тільки звернути на себе увагу, перестав їсти" [Коцюбинський, 1975: 29], аби мати "змучені очі, змарніле обличчя... зумисне

не спав по ночах" [Коцюбинський, 1975: 29], і – як апогей втрати автентичності – "по неділях почав ходити до костюлу, слідком за нею" [Коцюбинський, 1975: 29].

І ось уже герой непокоїться своїм безсиллям перед власною роздвоєністю ("Я смакував її (панну Анелю – Т.Я.) хиби, дефекти тіла, маленьку дупу, безсилий розум. Чого ж я чіпляюсь до неї, мов реп'ях до подолку спідниці? Яка сила пхає мене в безодню і каже: грай ролі – іменно, іменно, і розумію, що це лише гра! – і дає мені певність, що не покину гри і не обірву ролі, аж поки не доведу їх до самого краю" [Коцюбинський, 1975: 29]. Своє прагнення владарювати іншою людиною він одверто тлумачить як непотрібне, абсурдне і незбориме: "Я буду втискати в душу чужої людини свою істоту, накидаючи свої бажання, засівати своє "я". Справді! Я не раз думав над сим. Хіба своє "я" ми не сієм так само уперто, як смітниковий бур'ян насіння? Як всі ті кульбаба, реп'ях, кропива і таке інше, що окриляють насіння кажуть: лети!... Що гачками, щетиною та колючками влязять в одіжку, в звірячу лапу, в собачий хвіст, аби тільки зайняти більші простори. Чи не те ж саме в сфері нашої психіки? Хіба не так само сліпо завзято, всякими способами сіємо "я"... готові до всього вчепити, хоч би навіть в собачий хвіст. Бодай навіть в собачий хвіст..." [Коцюбинський, 1975: 20]. Віктор уже нездатен визначитись, де він справжній, де над ним тяжіє його роль ("Я її чую у всіх кліточках мозку, у грудях, в очах, на кінчиках пальців... Мила і ненависна. Замилував би і розтоптав би ногами" [Коцюбинський, 1975: 33].

Зростає напруга. За твердженням сучасного дослідника Йогана Гейзінга, саме елемент напруги відіграє в грі найважливішу роль: "Напруга означає непевність, залежність..., прагнення розв'язати проблему й тим покінчити з нею... Ми кажемо: "напружена гра"... Саме цей елемент напруги... нарастає в міру того, як гра набуває характеру змагання [Гейзінга, 1994: 18].

Віктор сам зізнається: "траю чи гра мене пхає – хіба я знаю?... І не можу спинитися" [Коцюбинський, 1975: 34]. Оскільки ж у кожній грі свої закони ("Всередині ігрового простору панує особливий беззастережений ряд... Щонайменше відхилення від нього "псує гру" [Гейзінга, 1994: 17], а Віктор обрав для себе саме гру в нещасливе кохання, причому і найбанальнішому романтично-міщанському варіанті, кінець гри – один: "лишається вмерти" [Коцюбинський, 1975: 35]. Справді – "гра дограється до того чи іншого кінця" [Гейзінга, 1994: 16]. Отже, героєві – час вибирати обличчя власної смерті. М. Коцюбинський точно простежує діалектику людської душі і розкриває логіку розвитку молодого "навчителя". Він прагне пояснити його гру, "ту смертельну гру, котра веде від ясності стосовно власного існування до втечі з цього світу [Камю, 1990: 224]. В оповіданні переконливо показано, як Віктор моделюючи власне самогубство, до останньої миті не усвідомлює усього жаху і невідворотності обраної ролі. І хоч він, на початку ніби жартуючи, перебирає в уяві можливі варіанти суїциду, одночасно цинічно ласуючи тихцем поцупленими халвою й горіхами ("Під ранок в мене виріс план самогубства, а на столі – купа лушпиння з горіхів" [Коцюбинський, 1975: 37], пастка спіймала його. Бо, як згодом з жахом зізнається герой, "гра йде своєю чергою, жорстока болочка і запальна" [Коцюбинський, 1975: 37], а "смерть – остання ставка у грі" [Коцюбинський, 1975: 37], "якась сила... керує грою" [Коцюбинський, 1975: 37], "покірний ті силі, я веду роль невміло, може, як дебютант,... і разом з жахом од своїх вчинків зростає запал завзятості у грі... Вперед! В безодню! По саму смерть!" [Коцюбинський, 1975: 37].

І це закономірно, бо екзистенційні жертви абсурду, як правило, "готові покінчити : собою заради ідей чи ілюзій" [Камю, 1990: 223], а "самогубство – не що інше, як наслідок абсурду" [Камю, 1990: 225].

Автор послідовно, художньо переконливо, зображує суїцидні дії Віктора, цей завершений акорд гри.

Оскільки, за Фрейдом, "людині важко перейнятися свідомістю власної смерті [Фрейд 1998: 184], Віктор до останньої миті не вірить у неї. Він натхненно грає. Він переконаний і тому, що не помре, а, навпаки, таки "переможе" невблаганну панну Анелю. Адже ореол смерті зробить його героєм. Людям властиво героїзувати мертвих.

Проте торжествує роль! Так і не дочекавшись свідків-глядачів, юнак пхає голову і зашморг. Роль зіграно. Оскільки герой не має тепер перед нею жодних зобов'язань, він втрачає надію на свою владу. Красномовна деталь: дивом залишившись живим, вже чере

кілька годин у вагоні поїзда він зацікавлено розглядає свою гарненьку сусідку і навіть сердиться, коли її заступають.

Де ж панна Анеля? "Нема нічого. Навіть тінь щезла... Пусто" [Коцюбинський, 1975: 42].

Таким чином, класик став одним з перших європейських модерністів, які формували нові "віталістичні, естетичні, екзистенційно забарвлені структури мислення" [Гундорова, 1997: 280]. На той час, за твердженням Тамари Гундорової, "література вже більше не могла бути документом часу, науковим методом, "розумним битописом". Письменники не задовольняються тим, щоб давати "живі типи: а переймаються моделюванням "закінчених", імовірних колізій і характерів" [Гундорова, 1977: 281]. "Змоделювавши" образ Віктора, котрий екзистенційно "обрав сам себе", свою маску, яка, зрештою, стала його обличчям, Михайло Коцюбинський творчо реалізував основні засади екзистенціалізму, напрямку, який тільки-но зароджувався у європейському модернізмі.

РЕЗЮМЕ

Стаття продовжує дослідження творчості Михайла Коцюбинського як видатного модерніста XX століття.

The article is about M.Kotsubynskiy's literary career as a famous modernist of the 20th century.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст./ За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – 634 с.
2. Гейзінга Йоган Homo Ludens /Пер. з англ. О.Мокровольського. – К.: Основа, 1994. – 250 с.
3. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискусія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 298 с.
4. Камю А. Миф о Сизифе // Эссе об абсурде // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1990. – 398 с.
5. Коцюбинський М. Дебют // Твори: у 7 т. – К.: Київ, 1975. – Т. 3.
6. Основи психології / За заг. ред. О.В. Киричука, В.А. Роменця. – К.: Либідь, 1992. – 632 с.
7. Сартр Ж.А. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1990. – 398 с.
8. Фрейд З. Мы и смерть // Хрестоматия. Мн.: Хорвест, 1998. – 658 с. Библиотека практической психологии.
9. Фромм Эрих. Психоанализ и этика. – М.: ООО Изд-во АСТ-ЛТД, 1998. – 568 с.

Володимир Погребенник (Київ)

ЄВРОПЕЙСЬКА ВИШУКАНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Творчий практик великого репрезентанта української літератури значною мірою справдив слова його молодшого австрійського сучасника Р.-М.Рільке з автобіографічного роману „Нотатки Мальте-Лявріде Брігге”. Мовляв, навіть заради одного літературного твору треба бачити багато міст, людей і речей. Треба відчутти, як літають пташки. Треба збагнути, яким порухом відкривають пелюстки маленькі квітки раннього ранку. Треба багато пережити, мати що згадати. Але переливати ці спогади в художні ритми слід лише тоді, коли вони повернуться і стануть кров'ю, поглядом і порухом митця, вже безіменними і невіддільними. Тільки тоді вони зможуть перетворитися в суте золоту справжньої літератури.

Долі та Богом даному таланту, чутливості до краси й образному світосприймання, інтенсивній праці над ограненням власного хисту і почасти впливу літературних учителів, урешті прихильній до закордонних мандрів *pater familiae* родині Михайла Коцюбинського завдячуємо справдженням „наскрізь новочасного чоловіка” (І.Франко) і Першорядного

Майстра. Вродженець „краси України, Подолля” і „приклонник культурних вартостей” (М.Грушевський), митець прийшов в українське письменство в час його оновлення в світі та нагадав йому „деякі напрямки європейської літератури” (М.Рудницький). Коцюбинський сформувався, за спогадами В.Самійленка, в тонку гармонійну натуру, речника краси, розуму і людяності, гречного європейця та – додамо – українську громадську людину-патріота протестанта проти національного гноблення, митця не асоціального, який, однак, не змішував політику і літературу.

Виробленню мистецького смаку посприяло цьому й добірне коло лектури, ширше, ніж у переважної більшості тогочасних літератів у Росії. В ньому французи Золя й Мопассан, австрієць Шніцлер, гурт скандинавів від Стриндберга до Гарборга, „хохол”, як він себе поймає, Чехов. Коцюбинський ізріс на кращих зразках, насамперед західноєвропейських, зазнав, як і інші письменники, різних впливів. Але не піддався їм, повернувся „на свій корабель” і в рідну Ітаку привіз зерно солодкого „лотосу” [Зеров, 2003: 143]. Адже був саморідним і органічно національним. А також інтернаціональним у переведенні в літературний ряд явищ гарних і брудних, добрих і злих – бо ж усе „має право доступу до штуки” [Франко, 1981: 118]. Прийшов до модернізму власним шляхом – через концептуально нове бачення дійсності, що збагатило парадигму літературних виявів позитивізму „філософією життя”, нюансуванням світлотіней людського буття. Як у Франції Мопассан, у Росії – Чехов, почав культивувати лапідарні форми малої прози (новітній її характер засвідчує, скажімо, порівняння новел „Місячне сяйво” Мопассана, „Без заголовка” Чехова і „У грішний світ” Коцюбинського). Вже цим, як вони, спричинився до створення нового напрямку в красній словесності.

Відіграв роль водночас оновлювача-реформатора національної художньої традиції, став „поетом настрою” (П.Филипович), новатором, який де в чому випередив європейські мистецькі й наукові відкриття. Зусиллями плеяди геніїв від Франка до Коцюбинського, Лесі Українки, Стефаніка рідне письменство навіть за несприятливих бездержавних умов ліквідувало ідейно-естетичне відставання від розвинених літератур Заходу, вивищилося, за Н.Кузякіною, над російським письменництвом початку ХХ ст.

Завдання цієї студії, що може наразитися на закид у філологічній єретичності (за „кування” відсутнього у „Словнику літературознавчих термінів” заголовного термінологічного словосполучення) вбачаємо бодай у неповному окресленні рівнів європейської вишуканості митця. Розуміємо під нею оволодіння інтернаціональним культурним кодом рафінованої вмілості, інтелегентної високохудожності, новаторської досконалості. Коцюбинський, доглибний людинознавець і гуманіст, щасливо поєднав народну й інтелегентську „мораль з європейською естетикою” (А.Шамрай). Радісно ж хвилюючий при його віднайденні фактаж окремих „зустрічей” письменника, в тім числі „випереджаючих”, із європейською естетичною практикою, свідчить, можливо, не про абсолютну рацію компаративістів, а суголосність пошуків і зіставність знайдених митцями над кордонами і часом відповідей.

Європейська вишуканість художника слова не покривається, на нашу думку тим „найніжнішим відтінюванням, найдосконалішим виявом зміслового зворушення, настрою, що межує з хоробливою чутливістю” [Богацький, 2002: 79], яким П.Богацький іздефініював естетизм. Окрім нього, першими дослідницьку увагу до вишуканості краси, поєднаної Коцюбинським із етичними вартостями й чуттям громадянина, виявили його сучасники В.Леонтович (некролог „Естетизм М.М.Коцюбинського”), брати Грушевські, Л.Жигмайло, Л.Старицька-Черняхівська, М.Зеров, С.Козуб, П.Филипович, В.Коряк (він, до речі, підкреслив „програмову” зовнішню „європейськість” Коцюбинського, портрет якого в збірнику „Вік” у сурдуті й крохмальному комірці так дисонував із вишиванками й довгими вусами інших авторів).

Не забезпечувався цей європеїзм і самим перегуком із творами західної літератури. Його спостеріг С.Єфремов, при тім відзначивши – як результат „читацької вражливості” – генетичний зв'язок „Поєдинку” з Мопассаном і Золя, пізніших оповідань із творами Стриндберга і Гарборга, джек-лондонівські тему і стиль оповідання „Що записано в книгу життя”. Аналогії відзначили й інші дослідники: на думку В.Мировця, о.Василь із „Лялечки”

являє собою живу постать французького кюре. В творенні ж образу Раїси Левицької, як писав А.Лебідь, придалася мопассанівська Жанна („Історія одного життя”) вкупі з чеховською Марією Василівною („На підводі”).

Проте цей опосередковуюче-наслідувальний європеїзм не був визначальним для Коцюбинського, тим більше в пору зрілості. Він не знав, за всіх перегуків, скрайнього песимізму Мопассана (хоча має „знак” власної душевної кризи – „Intermezzo”). Український автор у багатьох відношеннях інакший, із неповторним творчим обличчям. Та й чи зміг би він у іншому разі виступити новатором, з творчістю якого Ол.Грушевський у пов'язав „поширення світогляду літератури”, глибший психологічний і соціальний аналіз, поповнення кола літературних тем? Значною є заслуга митця у розвитку „артистичної інтуїції” (М.Грушевський), подоланні українського герметизму, насадженого „згори”.

Цьому вимушеному ізоляціонізму, перебуванню культури „в облозі” Коцюбинський протиставив естетично рафіноване (далеко не тільки описово-побутописне) етологічне, психологічне культивування екзотичних для тогочасного наддніпрянського письменства тем із життя молдован, гуцулів, кримсько-татарського народу, сицилійців і капрійців, оригінальну інтерпретацію мотиву зустрічі Сходу з Заходом тощо. „Він глибоко відчуває відтінки чужої народної психології і різниці у впливах різних культур” [Грушевський, 1909:142], що ріднить українського автора з Р.Стівенсоном чи Дж.Конрадом. А замість „золотої ряски” (М.Рильський) народної і народницької стилістики він, занурений у духовно-психічну сферу, опосередкував думки і почуття української інтелігентної людини. „Цілковито відповідав концепції „індивідуалізації” західноєвропейської літератури” [Шумило, 2003:290], бо робив письменство суб'єктивним, одійшовши від реалістичної об'єктивації.

Рисами європейської вишуканості позначене оповідання „Для загального добра” (заголовок – еквівалент латинського афоризму „Pro bono publico”). Аристократичний культ діди зни Замфіра – плебей з імператорським найменням, обличчям і поставою, кларистична мелодійність барв авторського плеризму, психологічна „фреймовість” пейзажів, початки незрівнянного розуміння природи, глибокоартистична чутливість у нюансуванні й контрастуванні психологічних переживань широкого діапазону – все це мистецькі вектори саморуку творця.

Честі будь-якій більш розвинутій і „повній” літературі не уйняло б і „татарське” гроно оповідань Коцюбинського, пафосом якого є прогностична для східного світу історіософська ідея оновлення життя, визволення його від дисгармонійних впливів. Шедевр „На камені” дійсно має в собі щось ніжне „акварельне” в стилі Гаварні, Делакруа, Тернера чи Сергія Васильківського – масу повітря, що мінилося під сонцем, м'яку синяву тонів, у якій силуетки узгір'їв розпливалися в літню погоду днину. В естетично-емоційній гармонії з акварельними візуальними й плеризмом – інкантаційний шум хвиль.

Натомість таємничий світ чорних велетнів-гір і нічного моря, тремтливого під золотою дорогою місяця, „олітературено” в дещо іншому колористично-стильовому ключі (сказати б, А.Бекліна), поскільки цей пейзаж „заякорено” у житті серця Фатми. З вольного, широкого світу походить буйність жовто-синьо-червоних барв одягу Алі, улюблених В.ван Гогом. „Ясний тон”, „мальовничість”, живе і гостре спостереження дійсності” (К.Моклер) єднають Коцюбинського зі здобутками західноєвропейського імпресіонізму – тоді „репрезентативного мистецтва Європи” (В.Штаммлер). Дещо при тім і різнить – надмірна, як на імпресіонізм, емоційність реагування на катарсисну спроможність зеленого храму природи оклонити душу миром, екзистенційно-особистісна поліфонічність світосприймання.

„На камені” – характерний приклад не лише мистецької взаємодії людських змислів (зорового, слухового) чи самобутності опрацювання Коцюбинським людських драм. Це ще й початок, ... нашу думку, новаторського, суголосного тенденціям європейського авангарду емансипування від влади фабульності в епічному роді, від домінування описовості (недарма Л.Стафф підкреслював психологічність картин природи. Аналогічні міркування про відсутність зловживання „декораціями” капрійської природи висловив у листі від 11 грудня 1912 р. Є.Галдзевич із приводу новели „Сон” – чаруючої „орґії сонця, блиску і фарб”).

Проза Коцюбинського зіставна з творами європейського модернізму розлитим у ній непереможним ліризмом – тим „цементом, який з'єднує далекі один від одного образи, сцени, символи в єдину художню цілісність, надаючи їй однакового колориту і скеровуючи їхню силу впливу в одному напрямі” [Matuszewski, 1911:100], високими рисами ідеалу. Так, Незнайома зі „Сну” – рідна посестра інших ідеальних образів жінки в підсвідомості чоловіка – Єлени з „Фауста”, Андрогіне С.Пишибишевського, ліричної героїні С.Георге.

В новелі „Сміх” символіка вбивчого сміху піонерно й драматично розкрила два кола екзистенційного трагізму: безпорадності й посліпуватості інтелігенції за буряного поліття 1905–1907 рр. та спровокованої чорносотенною політикою царату ворожості українського селянського народу до власної демократичної інтелігенції. Поетикально „Сміх” випередив епічні наративи 20-х рр. В.Підмогильного, Г.Косинки, Ю.Яновського, В.Сосюри, І.Бабеля, мистецькі знахідки Ш.Андерсона („Темний сміх”), а його автор „відкрив вікна” новим естетичним надбанням.

Архистичну вишуканість творчості Коцюбинського визначально зумовлювала високомайстерна архітетоніка, незрідка інверсована, малої і повістєвої прози. У царині ж сюжетобудови, почавши від опускання ланок любовної історії „Фатма – Алі”, автор рухався до революційного долання фабульності („На острові”). Ці туристичні нотатки унікальні своїм „багатством виображень, засвоєних при допомозі різнородних аперцепцій” [Домбровський, 1924: 1], уяви. Поетика синекдох і символів прислужилася у творенні умовної автобіографії – малюнку своєї поранкової душі в образі квітучої агави, подолання смерті входженням у вічність: „Ave, mare, morituri te salutant!”...

Досконалість природи дала імпульс вияву в Коцюбинського, естета й сонцепоклонника, релігійного (в „Intermezzo” сливе релігійно-екстатичного чуття), унікального в ті часи панування матеріалізму й атеїзму. Коли молодий дєрвіш Абібула („Під мінаретами”) щиро прагнув єднання з Богом, то ліричному героєві симфонічної філософської новели вдалося пантеїстично злитися з ним посеред кононівського степу. В релігійно-екстатичному тоні ліричний герой симфонічної новели, як новітній Ісав, насолодившись на самоті красою Божого творіння, всією поновленою душею проспівав їй славень-псалом, молитовно побажав „In saeculo saeculorum” залишитися непорушеною. Таким зрушенням душі, літературним емоціоналізмом український автор відрізняється від К.Гамсуна, в творах якого строгіше репрезентована ідентична позиція „природне докільля – це вища грандіозна сутність, в яку треба занурюватись, як у первісне лоно” [Моклиця, 1999:58], сама „туга за спасінням душі людини” (М.Рафаель). Зближує українця й норвежця те, що джерелом релігійного почуття в них виступає трансцендентний досвід від спілкування з природою, почуття космічного зв'язку особи і всесвіту. Йдеться, властиво, про епіфанійне внутрішнє об'явлення – інтуїтивне відкриття Божої одуховненості об'єктів природного докільля, що відмежовує українського автора від агностичного емпіризму Мопассана чи Шніцлера.

„Європейськість” Коцюбинського – це і його результативний варіант синтезування можливостей суміжних мистецтв, синкретичного збагачення словесної творчості засобами насамперед малярства і музики. Хист живописання пензлем і словом відзначали ще знайомі письменника В.Чикаленко, С.Бутник, на міжродовій дифузії його поезії й прози наголосили І.Франко, А.Головко. А чех-перекладач Г.Бочковський інтуїтивно проникливо засоціював „Сон” із музикою Гріга – пісню Сольвейг і „Смертю Озе” – та роботами Бекліна „Святий гай” і „Острів мертвих”. „Сценічність”, панорамність, „монтажування” картин-„кадрів” („На острові”) і „напливи” письменницького „юпітера”, епічність і елопейність єднають епіка з мистецтвом кіно і роблять предтечею майстра кіноповісті О.Довженка.

Поетика латинимовних заголовків Коцюбинського – чергова посвідка інтелектуальності його прози – своєю внутрішньою сутністю обертається в „Persona grata” гуманістичним оскарженням тоталітарної системи. Позиція автора твору, нового культурного європейця, другого маркіза де Кюстіна (мова про автора травелогу про першу, не ліберальну, Російську імперію) – це становище опозиціонера-супротивника самодержавства й усіх новочасних тоталітарних режимів. Тих, для котрих ревний у виконанні службових обов'язків кат – бажана особа. Коли ж він перетворюється на воскреслого з домовини Лазаря, починає відчувати огиду

до ремесла вішателя – стає особою небажаною... Ця психологічна метаморфоза – художній виклик „підлим часам”, проти яких змагався чесний художник-громадянин і великий українець, подібно до Г.Честертон, С.Цвайга й багатьох інших. Власне, це змагання – частина привабливої етичної програми Коцюбинського: наближати прихід сподіваного щастя на землю.

Висока майстерність митця на рівні літературної техніки виявляє суголосну західноєвропейському модернізму філософсько-інтелектуальні увагу до підтексту, „другого плану”, різнопланової, часто колористичної деталі глибокого сенсу, своєрідного прийому „неназивання” („В дорозі”: портрет Усті, картина дощу), етико-естетичної площини розмислу, утвердження в генетично епічних жанрах постаті ліричного героя. Настанову на доглибне психоаналітичне вистудіювання межових ситуацій душі зродила в „Цвіті яблуні” самобутню постпозицію тієї фабульної ситуації, що свого часу була охрещена „неронізмом”. Маємо на увазі тему влади пам’яті як невідлучного секретаря свідомості в людей творчості – акторів, літераторів.

Коцюбинський потрактував тему загострено в порівнянні з мемуарами Тальма чи героїнею одного з романів братів Гонкурів. Акторка Жюльєтта Фавстен, стежачи за агонією коханця, нажахала його несвідомим наслідуванням корчів на його ж обличчі. З цієї ж причини Мопассан назвав письменників гідними не заздрощів, а жалю, сповідально відтворив владу мистецького покликання над індивідуальністю письменника в новелі „На воді” – „чудовій”, за оцінкою Коцюбинського. Так і його герой, батько Оленки, ненавидить себе за незнищенну підсвідомість літератора, але прокляття фаху сильніше від нього. Відомі й інші літературні прототипи мотиву тягара мистецького покликання – в романі „Творчість” Е.Золя, творах Г.Зудермана, О.Вайльда, А.Шніцлера, психологічних етюдах „Самота” О.Маковея, „Душа” Н.Кобринської, поезіях Ф.Платтена й І. Франка, „Чорній Пантері...” В.Винниченка, навіть у зачині оповідання „Карби” Марка Черемшини. Та закордонна лектура відіграла найбільше роль творчого фермента в розгортанні таких вражаючих випуклих і конкретних подробиць, що читачі сприйняли „Цвіт яблуні” за автобіографічний твір.

Вирішення цієї доволі богемної теми (для справжнього артиста навіть смерть коханої людини – мистецький матеріал, як було з художниками Л.Синьйореллі, Я.Тінторетто чи нашим М.Ге) в „Цвіті яблуні” вільне від декадентської некрофільії. Тож упроваджуваний Коцюбинським принцип погляду на дійсність „під іншим кутом зору”, – як і введена ним в українську літературу техніка „запису потоку свідомості” (запанувала на Заході в час Е.Гемінґвея і В.Вульф), розкриття влади колективного підсвідомого (погром у „Fata morgana”, сцена самосуду – психологічний предтеча „Збунтованої людини” А.Камю) є виявами європейської модернізації художньої форми.

Повість про хтонічну силу роду (гуцульського племені) „Тіні забутих предків” малює, подібно до творів К.Тетмаєра, В.Оркана, С.Вінценца, К.Гамсуна, А.Стриндберга не спотворених шапаруваннями цивілізації „природних” людей. Любовна історія гірських Ромео і Джульєтти (родова „la bella vendetta” теж становить паралелізм до Шекспіра), задемонструвала невідгаслий у XIX ст. інтерес до екзотики „гуцульської Атлантиди” (Г.Сбінден), міфосвіту Карпат із незрівнянно відтвореними повістю сяючою красою гір і високою поезією різдвяної й ін. обрядовості, досі незужиті письменством можливості верховинського діалекту. „Тіні забутих предків” – органічно „своє” явище в „каре вершинних” виявів новітнього європейського міфотворення, як і „Затоплений дзвін” Г.Гавптмана, „Пігмаліон” Б.Шова, „Кола Брюньон” Р.Роллана, „Вій, вітерець!” Я.Райніса, шедеври І.Франка, Лесі Українки, О.Кобилянської, Олександра Олеса й ін.

Існують підстави для розгляду повісті як вияву раннього сюрреалізму, в часі випереджаючого „Маніфест” Андре Бретона й естетику „Театру Жорстокості” Антонена Арто. В контексті цієї концепції драстичний для не гуцула обряд „посіжінє” з картиною божевільного танку (повість „Правда старовіку” С. Вінценца передала несхвальну реакцію на обрядодію італійця Маріо – див. про творчі „зустрічі” докладніше в: Погребенник В. Фольклоризм тетралогії С.Вінценца „На високій полонині” в контексті української прози про Гуцульщину // Українсько-польські літературні контексти / Зб. наук. праць. – К., 2003. – Т. IV. – С. 396-408)

може бути прочитаний як натуралістичний кафкіанський мотив святкування „тіньми забутих предків” перемоги над втраченим раєм міфосвіту.

Імпресіонізм „від Коцюбинського”, збагачений в образному синтезі супутніми компонентами неоромантизму, символізму, експресіонізму, нео- й сюрреалізму, „рідкісний навіть для європейської літератури за своїм викінченим естетизмом і глибиною психологічного аналізу” [Кузнецов, 1991: 225]. Завдяки Коцюбинському, який нагадує нам про належність української культури до загальноєвропейського цілого, стала явною потреба перейти „процес об’європейовання, опанування культури”, в тому числі у ХХІ ст., не „як учні, несвідомо провінціали, що помічають і копіюють зовнішнє”, а „як люди дозрілі й тямущі, що знають природу, дух і наслідки засвоєваних явищ і беруть їх зсередини, в їх культурному естетизмі” [Зеров, 1926: 112]. Коцюбинський цікавий Європі своїм українським поглядом на індивідуальний світ, утіленням у собі самому юнгіанського архетипу мудреця, котрий пробуджується в добірній духовій кризі. Його творчість, будучи глибоко національною, є водночас загальнолюдською. Вона знаменує і звістить прийдешню перемогу Духа Святого в людині над нівелюючими впливами дійсності.

РЕЗЮМЕ

Статтю присвячено проблемі оновлення „зрілим” М. Коцюбинським української літератури на засадах європейського вишуканого естетизму, краси й гуманізму.

The article is dedicated to the problem of renovation of Ukrainian literature by "ripe" M. Kotsubynsky on the principles of European refined aesthetism, cult and humanism.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зеров М. Пам’яті М. Коцюбинського // Зеров М. Українське письменство. – К., 2003. – С. 139-143.
2. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31. – С. 45-119.
3. Мала літературна енциклопедія / Склад П. Богацький. – Сідней, 2002. – 244 с.
4. Грушевський О. З сучасної української літератури. – К., 1909. – 237 с.
5. Шумилю Н. Під знаком національної самобутності. – К., 2003. – 354 с.
6. Matuszewski I. Slowacki i powa sztuka / Modernizm. – Т. 1. – Warszawa, 1911. – 609 с.
7. Домбровський Й. Українська поетика. – Перемишль, 1924. – 198 с.
8. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст. – Луцьк, 1999. – 153 с.
9. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К., 1991. – 258 с.
10. Зеров М. До джерел. – К., 1926. – 271 с.

Ірина Бурлакова (Харків)

ХАРАКТЕР ПЕЙЗАЖУ В НОВЕЛІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО “НА КАМЕНІ”

Феномен таланту Михайла Коцюбинського вкотре привертає увагу дослідників його творчості, що спрямовують свій науковий інтерес на такий важливий аспект, як специфіка індивідуального стилю. Адже стиль – це і смислові ландшафти, і пульсація слова, у якому ці ландшафти постають у своїй багатшаровості та повноті, і сам митець, котрий моделює реальність, що зветься літературним текстом.

Письмо М. Коцюбинського як об’єкт вивчення, здавалося б, вичерпав себе – настільки багато й плідно працювало вітчизняне літературознавство в царині студіювання творчості письменника. Корпус наукових розвідок, яким володіє сучасний дослідник творчості М. Коцюбинського, представлений працями П. Колесника, М. Моклиці, Ф. Приходька, Н. Калениченка, М. Костенка, Ю. Кузнецова, І. Іваньо, Д. Наливайка.

Переглядаючи роботи згаданих науковців, можна визначити тенденцію від цілковитого заперечення факту зацікавленості письменника імпресіонізмом до визнання за ним статусу одного з найпослідовніших утілювачів естетичної програми цієї стильової течії. Доказовість останнього, зокрема, стала одним із ключових моментів у монографічному дослідженні Ю.Кузнецова "Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики".

Існує й інша, навіть полемічна позиція, запропонована М.Моклицею. З точки зору дослідниці характеристика творчого методу М.Коцюбинського є парадоксальною, оскільки *"імпресіоністом називають митця, який послідовно, від початку й до кінця творчого шляху є соціально орієнтованим!"* [Моклиця, 1999: 52]. Хоча у той же час не зайвим видається й наступне зауваження, згідно з яким в українській літературі риси імпресіонізму *"багато в чому трансформовані соціальною тематикою"* [Нефьодов, 2001: 224-225].

Для естетики, притаманної імпресіонізму як модерному напрямку або стильового руху (М.Моклиця), є характерним прийом, представлений у монографії Ю.Кузнецова як *імпресіоністичний прийом*, що є насамперед локальним. Згідно з точкою зору дослідника, *"це, зокрема, передача вражень від предмета, явища, це певний кут зору, під яким, сказати б, переломлюється зображуване... Або актуальний хронотон, – тобто те, що бачить герой тут і зараз"* [Кузнецов, 1995: 82-83].

За стильовою характеристикою більшості дослідників, творчість М.Коцюбинського найбільше відповідає імпресіоністичному письму з активним культивуванням психологізму. Як зазначає В.Агеєва, саме на початку XX-го століття, у період активного розквіту імпресіонізму в українській літературі, *"помітно збагачуються засоби психологічного аналізу. Зокрема, урізноманітнюються форми внутрішнього монологу, спроби відтворення потоку свідомості героя. Важливою рисою імпресіоністичного психологізму було намагання відтворити взаємозв'язок різних сфер людського сприймання, передати одночасні зорові, слухові, дотикові враження як взаємозалежні"* [Агеєва, 1994: 31].

Характерними рисами імпресіонізму (на які, зокрема, вказує дослідниця) є акцентуація на *"первинності"* точки зору героя, заперечення *"всезнаючого"* автора, якому скоріше відводиться роль медіатора між світом навколо героя та світом самого героя, коли дистанціювання автора й ліричного героя майже відсутнє, натомість зростає зацікавленість письменника найпотаємнішими, найприхованішими аспектами внутрішнього життя людини, аж до занурення у підсвідоме (звідси як похідне – *"автоматичне письмо"*), ліризація пейзажу, психологізація портрета, коли все підпорядковано тенденції створення настрою (*"об'єднуючим началом часто стає настроєвість"* [Агеєва, 1994: 30]).

Архітектоніка імпресіоністичної прози так само має свої канони: послаблення сюжетного начала (основну сюжетобудівну функцію тут забезпечує не перебіг подій, а послідовність змін настроїв), розмитість фабули, ритмізація оповіді, римування деталей тощо.

Таким чином, імпресіоністичний твір – це мозаїка епізодів, що постають внаслідок очевидної відсутності авторської вибірконості.

Однак насамперед імпресіоністичний стиль – стиль окремого твору, низки творів, творчості в цілому – виявляється, на думку Ю.Кузнецова, *"в сталому використанні таких прийомів, які зумовлено особливим світобаченням, а відтак специфічним ставленням митця до природної та духовної "матерії". Імпресіоністична стильова тенденція складається на певному етапі розвитку літератури як схильність ряду письменників до зображення світу через враження. Імпресіоністична течія – це коло письменників з імпресіоністичним світобаченням, які виступають у літературі з близькими ідейними, естетичними настановами"* (підкреслення наше – І.Б.) [Кузнецов, 1995: 83]. І переоцінити роль М.Коцюбинського як послідовного сповідувача естетики імпресіонізму, а відтак і утвердження її в українській літературі, важко.

Однак дослідник імпресіоністичних тенденцій у творчості М.Коцюбинського зустрічається з рядом утруднюючих моментів. М.Моклиця вказує, зокрема, на те, що імпресіонізм *"гарний і доречний в літературі тоді, коли доповнює інший метод, визначний для*

філософії творчості: він увиразнює стиль робить його більш яскравим та індивідуальним" [Моклиця, 1999: 53]. "Проблема літературного імпресіонізму ускладнюється перш за все мінливістю, багатоаспектністю цього явища, зокрема зрощеністю імпресіоністичних та реалістичних, неоромантичних, експресіоністичних стильових тенденцій у творчості більшості провідних майстрів, які репрезентують імпресіонізм у різних національних літературах. Існує погляд на імпресіонізм як опертий на певний світогляд метод творчості (навіть "стиль життя")" (підкреслення наше – І.Б.) [Агеєва, 1994: 20].

Принцип контрасту у зображенні двох світів – світу, що постає "на камені", обмеженого, локального, того, що звучує життєвий простір героїв, і світу, що там, за горами, обіцяє можливість здійснення мрій – М.Коцюбинський використовує в іншій новелі ("У грішний світ").

Інший художній прийом, що набуває композиційної функції – це прийом обрамлення. Адже текст починається і закінчується мариністичним пейзажем: "В одчинені вікна й двері... перлась ясна блакить моря, в нескінченність продовжена блакитним небом. Навіть душене повітря літньої днини приймало м'які синяві тони, в яких танули й розпливались контури далеких прибережних гір" (підкреслення наше – І.Б.) [Коцюбинський, 1989: 250], де особливо виразно задекларована власне "акварельність" імпресіоністичного письма. І хоча наприкінці твору характер пейзажу змінюється на лагідний, заспокійливий, це лише посилює виразність трагічного, зафіксованого на сюжетно-подієвому рівні. Море, що віщувало трагедію, прийняло жертву, якої вимагало від цієї маленької цивілізації, побудованої на камені.

У Коцюбинського природа (море і камінь) диктують людині, як їй впорядковувати власне життя, стаючи самоправними свавільними архітекторами, що заперечують саму можливість впорядкування, геометризації форм, лінійності структури. Автор, подаючи образ татарського селища, вводить у химерний, хаотичний пейзаж: "По голому сірому виступу скелі ліпились татарські халупки, зложені з дикого каміння, з плоскими земляними покрівлями, одна на одній, як хатки з карт. Без тинів, без воріт, без вулиць. Криві стежки вились по каменистій спадині, щезали на покрівлях і з'являлись десь нижче просто од мурованих сходів. Чорно і голо" [Коцюбинський, 1989: 252] для того, щоб на його тлі показати згармонізованість неосвояного людиною світу природи: "Зате за селом у далекій перспективі, відкривався чарівний світ. В глибоких долинах, зелених од винограду і повних сизої імлі тіснили кам'яні громади, розжеві од вечірнього сонця або синіючі густим бором..."

При цій казковій панорамі татарське село здавалось грудю дикого каміння" [Коцюбинський, 1989: 253] (підкреслення наше – І.Б.).

Море зображено у М.Коцюбинського як невгамовна стихія, що може забрати в людини частину й до того малого простору: "тут тільки море, скрізь море... Од нього не втечеш, не сховаєшся... воно скрізь..."

"З одного боку дрімав тасмний світ чорних велетнів гір, з другого – лягло долі погідне море..." [Коцюбинський, 1989: 257].

Відтак море як стихія, що є більш агресивною навіть за гори (каміння) постає через світосприйняття головної героїні – Фатми. Гори були для неї рідними, тому відірваність від них за їх близькості була особливо трагічною: "Вона була з гір. З далекого гірського села, де жили інші люди, де були свої звичаї, де лишилися подруги. Там не було моря" [Коцюбинський, 1989: 257] (підкреслення наше – І.Б.).

Море стає для Фатми втіленням ворожої стихії, страшного агресивного світу, з якого немає виходу. Лінією, кордоном світоподілу між горами й морем є дорога. Але й цю лінію "контролює" море, розмиваючи або зовсім витираючи: "...берегова стежка була затоплена, і з боку моря село було одрізане від світу" [Коцюбинський, 1989: 253].

М.Коцюбинський у моделі "людина і світ", запропонованій у неоміфологічному дискурсі новели "На камені", подає людину як трагічну істоту, закинуту чиясь волею у ворожий світ, маркерами якого є море та гори (солоня вода, що вбиває життя, та камінь). Адже у творі є образ іншої води, що символізує колообіг буття, відродження – прісне джерело, через яке виникає війна кланів. Страх перед природою, приреченість, відірваність та ізолюваність примушують

людину чітко регламентувати життя, витворюючи закони, виконання яких стає вищим сенсом її життя. Це табу, порушення якого карається смертю. Так було вбито Алі, що посмів покохати Фатьму, яка належала своєму чоловікові.

Суворі природа загострює інстинкти, посилюючи власне бестіарність, яку покликана заперечувати цивілізація, якщо тільки вона не є такою "маленькою". Таким чином, міфосвіт М.Коцюбинського як автора новели "На камені", являє собою багаторівневу структуру, концептами якої є "людина в людині" та "тварина в людині", природа як ворожа сила, природа як безсторонній спостерігач та природа як суддя, що, виносячи вирок, водночас виконує його.

Парадоксальність мислення письменника проявляється тут у тому, що, завершивши суд над утікачами, природа (море та скелі) сама вбиває Фатьму, позбавивши ще одного гріха рід. Але в такому разі її милість є вибірковою. У новелі витворюється конфлікт, співзвучний з конфліктом первісної людини, що зіткнулася з дикою природою. М.Коцюбинський знову акцентує увагу на тому, що "світ людини – це завжди якоюсь мірою міфосвіт, але лише людина ХХ-го століття почала осягати цю істину. Треба було зрозуміти, наскільки за своєю природою, психологією і навіть інтелектом сучасна людина близька до первісної людини. Завжди у своєму власному внутрішньому світі можна відшукати реліктові форми світосприйняття" [Моклиця, 1999: 61].

"Там, на піску, аж білому од полудневого сонця, стояв похилений трохи чорний баркас, мов викинений в бурю дельфін з пробитим боком. Ніжна блакитна хвиля, чиста й тепла, як перса дівчини, кидала на берег мереживо піни. Море зливалось з сонцем в радісний усміх, що досягав аж ген далеко, через татарські оселі, через садки, чорні ліси – до сірих нагрітих громад яйли.

Все осміхалось" [Коцюбинський, 1089: 262-263], – так умиростворено-несподівано завершує трагічну історію загибелі закоханих автор новели, неначе натякаючи, що море й гори вимагали від гордих людей жертви й тепер, отримавши її, ненадовго заспокоїлись.

Характер пейзажу у новелі "На камені" – наскрізно антропоморфізований, змістифікований, де природа постає "первісно" возвеличеною над світом людини.

Ю.Шерех узагальнює свої спостереження над характером конфлікту цієї глибоко психологічної акварелі, побудованої на контрастах стихій – моря і гір, людини і природи, соціуму й індивіда, родових уявлень про порядок речей (честь) та прагнення щастя самотньою жінкою: "Глибина конфлікту, як її відчував Коцюбинський, була більша від побутово-історичних умотивувань. Ішлося про трагедію людини, а не про ілюстрацію до соціології. Тому вибрано свідомо умовне вмотивування: гори і море, дві стихії. Тому епізод кримінальної хроніки: ревнивий чоловік забиває коханця своєї жінки, – стає виявом чогось іншого і далеко глибшого" [Шерех, 1998: 394].

Як правило, з поняттям вічності, незмінності, непорушності асоціюється образ гір. Гірський пейзаж, пройнятий похмурою естетикою, весь час римується з морським романтизованим пейзажем.

Спостерігаючи над особливостями пейзажу в новелі "На камені", маємо можливість переконатися у тому, що автор творив свою неповторну естетику, засновану на озвученні емоційних рецептів, причому саме імпресіоністична антропоморфізованість природи, поєднана з позірним абстрагуванням, набувала конкретно-образного втілення. Каміння і море стають концептами характеру людей, що є сформовані різними геоантропологічними чинниками, які прийшли на цей відірваний від цивілізації шмат землі з різних світів. У той же час в образах гір та моря сфокусована виражальна функція, оскільки через них здійснюється реалізація мотивів самотності людини, безнадійності, відчаю тощо. "Адже для імпресіонізму характерні внутрішньовідчуттєві імпульси. Такі поняття, як сон, тривога, нудьга, самотність, туга, смуток, журба, в'їдай, зойк, рідше радість, для нього не елементи силогізмів, а конкретні психічні стани" [Салига, 1997: 31].

У новелі "На камені" через пейзаж здійснюється метафорика оповіді, виражається кульмінаційна напружена подія, навколо якої будується сюжет. У той же час завдяки пейзажу

локальна подія виходить далеко за межі долі окремих героїв, набуваючи образного узагальнення.

РЕЗЮМЕ

На основі розгляду пейзажу новели "На камені" в статті зроблено висновок про неповторність естетики М. Коцюбинського, заснованої на імпресіоністичній антропоморфізованості природи

On the basis of landscape analysis of the novel "On the stone", this article deals with M. Kotsiubynskyi aesthetic originality, which was based on the impressionistic anthropomorphic of the nature.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева В. Українська імпресіоністична проза. – К.: Віпол, 1994. – 154 с.
2. Коцюбинський М. Цвіт яблуні: Оповідання, новели, повісті. – К.: Радянська школа, 1989. – 560 с.
3. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
4. Моклиця М. Михайло Коцюбинський // Моклиця М. Модернізм у творчості письменників XX століття. Частина I. Українська література. – Луцьк: Вежа, 1999. – С. 52-66.
5. Нефьодов М. Імпресіонізм // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 223-225.
6. Салига Т. Імператив (Літературознавчі статті, критика, публіцистика). – Львів: Світ, 1997. – 352 с.
7. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1. – 607 с.

Галина Сохань (Івано-Франківськ)

ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ СМІХУ ЯК ОБРАЗУ-ЕМОЦІЇ У ПРОЗІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Творчий процес письменника не мислимий без емоційності, зрештою, як і будь-яке художнє сприйняття дійсності. Крім того, мистецтво загалом і словесне зокрема стосовно до реципієнта виконує емоційно-комунікативну функцію, а засобом такої комунікації виступають образи. Подекуди емоційні стани героїв, їх почуття й переживання можуть функціонувати в творі як окрема образна парадигма. Тому цілком логічно, що Василь Пахаренко серед образів-пейзажів, персонажів, речей, понять виділяє окремо ще й образи-емоції [див. Пахаренко, 2002: 10]. Отож спробуємо виявити художню специфіку окремих емоційних парадигм Михайла Коцюбинського.

Творчість Михайла Коцюбинського віддавна стала предметом наукового осмислення (пригадаймо праці Віри Агєєвої, Івана Денисюка, Сергія Сфремова, Петра Колесника, Михайлини Коцюбинської, Юрія Кузнецова, Олександри Черненко). Усе ж є окремі аспекти, зокрема й виділена нами проблема, які вимагають свого вивчення. Маємо намір детально зупинитися на художніх особливостях сміху як емоційного волевиявлення персонажів письменника. Теоретично-методологічною основою дослідження стали, зокрема, праці одеських науковців про сміх, його природу, роль і специфіку в літературі, культурі, філософії, що й зумовило появу двох наукових збірників [Докса, вип. 1, 2002: 1-140; Докса, вип. 2, 2003: 1-231].

Відразу зазначимо, що в творах Михайла Коцюбинського емоції як образні парадигми у чистому вигляді практично не існують, а акумулюються в інших художніх одиницях. Приміром, топоси стають еквівалентом суму і жалю ("жаль маю до землі, бо тіні, що вкривають її, пересунуться на інше місце, і, де було тьмяно і сумно, знов ляже золоте сонця" ("Утома")), радість і утіха в портретній деталі "маміні очі розпускали проміння" ("Лист"), а фотоапарат в

оповіданні "Посол від чорного царя" як образ-річ має лише негативну емоційно-оціночну семантику ("трохи чортову тринигову коробку", "сумний у жалобі позирав на мене з кутка мій колишній приятель") і т. ін. Свою художню специфіку має й образ-емоція сміх в прозі Михайла Коцюбинського.

У ранній казці "Хо" (1894) емоційно-художня одиниця "сміх" виступає "антиподом страху" [Турган, 1995: 53]. З наукового погляду страх як негативний емоційний стан особи виникає під час отримання інформації про загрозу її біологічного чи соціального становища, про реальну або уявну небезпеку, яка очікує на неї [див. Присяжкова, 2001: 197]. У творі Михайла Коцюбинського він є раптовою психологічною реакцією лісових звірів на появу на галявині казкового персонажа Хо. Натомість бородатий дідуган "висміює" таке ставлення до себе. У художньому творі це виражено емоційно – експресивними одиницями негативного плану:

"Тільки бородатий дідуган Хо, старечо хихикаючи в бороду, стоїть на галяві ...

– Хе – хе – хе! І чого жахаються, дурні?

... Хе – хе! І завжди так... і всі так...

... Хе – хе! Дурні, дурні..." [Коцюбинський, 1973: 167].

У ході сюжетного розвитку асоціативні поля образу розширюються за рахунок потоку слів емоційно-психологічного змісту: "А тим часом страх владно панує над землею, змагається з приязню, з чесними пориваннями, з обов'язком, ламле життя, безсилим чинить не то поодиноких людей, ба й цілі народи... Страх! Прищеплений дитині, виплеканий аномальними умовами суспільними, він стає чіпкою пошестю, робиться потугою, що тамує вічний поступ усього живучого..." [Коцюбинський, 1973: 168]. Як бачимо, образ страху має негативну семантику: він паралізує життєдайні сили та енергію. А згодом письменник надає цьому абстрактному образу, сказати б, матеріальну "оболонку", видиме уособлення: "Страх!.. Хо – страх! А який з його страх, коли він виразно відчуває себе порохом, немінною руїною, яку тільки полохливість людська жене з кінця в кінець світу, наперекір волі Хо робить його злим генієм людськості..." [Коцюбинський, 1973: 168]. Такі художні конструкції мають яскраве емоційне навантаження. А експресивні метафори виступають безпосередніми активними подразниками для реципієнта. Хо спостерігає вже не за страхом лісових звірів, а за аналогічним почуттям дитини, вчительки Ярини, Макара Івановича; він іронічно і саркастично сміється, адже розуміє, що уявний страх не має реальної загрози. Цей сміх як емоційна реакція персонажа виражений експресивами з негативним значенням, які із незначними граматичними видозмінами, майже тавтологічно, вплітаються у подієву канву казки: "– Хе – хе ! От ще перелякана людина! Хе – хе! Мені б нічого й стояти тут...", "– Ха – ха – ха! – регочеться старий, узявшись у боки. – Ха – ха – ха! Чи бачив хто кумеднішу фігуру?", "– Хе – хе – хе! за сміливість!.. – глузливо шепотить Хо. – Розійдемося проміннями ... розлінемося ріками... Хе – хе – хе!" [Коцюбинський, 1973: 187]. Вислів "глузливо шепотить Хо" вказує ще й на цинічність його сміху. Адже герой як цинічна особа "переконався на власному досвіді, що у світі і його долі верховенствує зовсім не розумна і не загальна воля, а воля вітуальна, темна, несвідома" [Богачев, Снежная, 2001: 60], тому й сміється тихо, щоб не видати себе.

Сміх, що виступає психологічним антиподом страху, зазнає художньої динаміки. Підтвердженням цього є психологічні деталі портрету Хо: "Біла борода Хо труситься від реготу, аж холодний вітер іде від неї...", "А про діда Хо забули? Не пам'ятаєте, яку чудодійну силу має його борода? Ге? А сього не хочете?.. – І Хо трясє бородою, сповняючи хату холодним вітром" [Коцюбинський, 1973: 186].

Аналогічні емоційно-художні одиниці знаходимо в інших творах Михайла Коцюбинського, правда, вже зрілого періоду.

Слідом, у новелі "Сміх" (1906), як видно із назви, емоційна парадигма є домінуючою і ключовою. А її антиподом, як і в казці "Хо", виступає страх. В асоціативній системі образу переважають експресивні одиниці, важлива значимість яких підкреслюється кількарізним повторенням.

Отож, об'єктом "сміху" є тимчасова ситуація, яка склалася в домі: Варвара, дізнавшись про побиття панів у селі, просто-таки вибухає перед оторопілим Валер'яном лавиною реготу впереміш із неприємними для нього словами: "– Ха – ха!.. Б'ють... І нехай б'ють... Ха – ха – ха!.. Бо годі панувати ... Ха – ха – ха!.. Слава ж тобі, Господи, дочекалися люди...", "Ха – ха – ха!.. всіх... викоренити... Ха – ха – ха!.. щоб і на насіння... всіх!.." [Коцюбинський, 1974: 244]. У цих художніх конструкціях емоційним центром стає істеричний сміх як психофізіологічна реакція героїні, а його асоціацією – страх Валер'яна. Увиразнюють образи динамічні портретні штрихи Варвари: "Лице в неї налялялось кров'ю, очі спалахнули, вона підперла боки червоними, голими по лікоть руками і хиталась од сміху, як п'яна, аж великі груди її скакали під заялуженим убранням" [Коцюбинський, 1974: 244]. Цим не лише уточнюються, збагачуються образи, а й підкреслюється "взаємопов'язаність" сміху і страху. Для більш експресивного ефекту абстрактний образ сміху зіставляється із предметно-чуттєвими атрибутами: "Той дикий регіт один скакав по хаті, і було од нього так болісно й лячно, як од шаленого танцю гострих ножів, блискучих і холодних. Немов дощ блискавок сипав той сміх, щось було убійче і смертельне в його переливах і наводило жак" [Коцюбинський, 1974: 244]. Підсилює емоційну виразність художніх образів спонтанна і раптова реакція Валер'яна: "Чубинський аж ухопився за стіл, щоб не впасти. Той сміх бив йому просто в лице. Що вона говорить? Щось неможливе, безглузде..." [Коцюбинський, 1974: 244]. Сміх, страх як ситуативне емоційно взаємопов'язане явище виступають факторами регуляції поведінки героїв, а водночас і є відповіддю на зовнішній соціальний подразник: побиття панів.

Аналізовані приклади підводять до думки, що Михайло Коцюбинський майстерно і принципово по-новому, використовуючи експресивні властивості художньої мови, підійшов до розкриття психологічного стану людини, її емоцій і почуттів.

У прозі Михайла Коцюбинського образ сміху крім "бінарної опозиційності" страху може мати й іншу семантику. Приміром, в етюді "Невідомий" (1907) виступає "уособленням любові, життя всупереч смерті" [Турган, 1995: 53]. Герой цього імпресіоністичного шедевр-мініатюри – особа без імені – вчинив злочин і перебуває в тюремній камері, очікуючи смертного вироку. Спершу образ-емоція сміх з'являється у потоці думок і вражень невідомого як психологічна реакція на заборону нотувати, "що бачив, що почував". Відповідно ця художня одиниця має експресивну форму вираження: "Гей, ви, тюремники! Не можна? Що? Людині, що має вмерти? Ха – ха!.. Ну, що ж! Може, се й краще" [Коцюбинський, 1974: 257]. Сміх – несподіване емоційне ставлення невідомого до ситуації. Уміння розсміятись в очі злу психологічно рятує героя. Адже "сміх як екзистенціальний феномен протистоїть не тільки зовнішньому брутальному насиллю, але і внутрішньому примусу, нудзі, душевній спустошеності" [Ярош, 2001: 58]. До всього ж сміх – єдиний засіб, який здатний вбити біль [див. Барковский, 2002: 23]. Це бачимо, зокрема, в тому фрагменті, де "подразником" думок та емоцій героя став образ мами: "Мамо!.. Та... тихо... я невідомий... Ха – ха! Чи ж хто почує той голос, що кричить в серці, глибоко в серці?.. Чи буде хто знати, що ти моя мама, а я твій син? Мамо, не плач..." [Коцюбинський, 1974: 261].

Сміх як художня парадигма у цьому випадку має здебільшого виражальне значення і викликає асоціації позитивного плану: допомагає героєві здолати життєві катаклізми. Тому цей почуттєво-емоційний стан є еквівалентом внутрішньої незгоди, духовної перемоги невідомого над очікуваною смертю: "Як? Гинути тут ... у сьому мішку ... Коли там воля ... робота ... товариші ... Де? Ха – ха!.. Вікно високо?". До того ж "сміх з давніх давен пов'язаний із ритуальним осміюванням зла, скажімо, смерті, вмирання" [Потяник, Лозинський, 1996: 211]. Тому така психологічна реакція героя не випадкова.

Як і в попередніх творах, в етюді "Невідомий" домінантною виражальною одиницею виступає експресив "Ха – ха!".

Натомість в оповіданні "Persona grata" (1907), що його сюжетну основу становлять несподівані емоції, мінливі почуття, вкрай суперечливі думки ката, сміх як вияв людської психіки має іншу природу: є реакцією тюремників на негативні емоції Лазаря, які, зі свого боку, приносять йому відпочинок і душевне задоволення: "Щоб одпочити, починав сварку,

грубу, сердиту, без всякого приводу, глушив себе й других цинічними лайками, од яких гнило повітря. Радів, що помічав у собі злість, і намагався її роздуть, збудити, роздратувати" [Коцюбинський, 1974: 268]. Михайло Коцюбинський як імпресіоніст тонко підбирає образні асоціації із негативним емоційним забарвленням: "Гей, ти! Один з другим! – кричав тонким баб'ячим голосом. – Сволоч, драбуги! Перевішать би вас на одній гіллячці, коли б така здорова знайшлася!.." [Коцюбинський, 1974: 268]. Лексеми із негативною експресією виконують своєрідну терапевтичну функцію: хвора душа Лазаря, як не дивно, відчуває полегшення. Емоційний стан героя впливає на ситуативне ставлення оточуючих до нього. Натомість Лазар стає об'єктом сміху як тюремників ("Сірі халати забавлялись тим криком, і сміх розходивсь по їх обличчях, як вогкість по стінах"), так і згодом Каленика, який під час розмови підло "розсипав легенький сміх", а потім "розтрисив сміх, як сніжок".

У творах письменника переважно соціальної тематики сміх має іншу специфіку. Насамперед зазначимо, що ця емоція не зазнає розгортання як художня одиниця, а виступає лише штрихом, подробицею, яка вказує на певну окрему рису персонажа.

Скажімо, в оповіданні "Як ми їздили до Криниці" (1908) власне через сміх персонажа фіксується його емоційно – оцінчне ставлення до героїнь: "Тут він починає хихикати стиха, гойдається з боку на бік, сміх його душить і не дає говорити. Нарешті видушує з себе: "Дів – ча – та... ха – ха! Навіть дівчата... проміж собою... про політику гомонять... Хі – хі – ха – ха!.." [Коцюбинський, 1974: 16]. Натомість в оповіданні "Подарунок на іменини" (1912) сміх Петра Карповича Зайчика і його дружини характеризує їх з негативного боку: почувши, що їх син Доря познушався з панича, "обоє довго осміхались до себе очима. – Хе – хе! – Хі – хі!" [Коцюбинський, 1974: 241]. У цьому "німому" діалозі сміх, будучи зовнішнім психофізіологічним проявом сімейного взаєморозуміння і підтримки, виконує комунікативну функцію. З іншого боку, сміх як несподіваний сплеск емоцій персонажа в оповіданні "Коні не винні" (1912) виступає фіксатором його психічного стану, а точніше – критичної самооцінки: "Але Аркадій Петрович уже сміявся над собою: – Ха – ха! Заговорила дворянська кров" [Коцюбинський, 1974: 266].

Сміх як емоційне волевиявлення людини має свої художні особливості також у повісті "Fata morgana" (1903, 1910). Михайло Коцюбинський уміло і тонко підбирає образні асоціації: "Хома сміявся і тонко сміявся". Адвербіальний епітет підкреслює саркастичний характер сміху, природу якого уточнює наступний емоційно – експресивний потік асоціацій: "– Стережете панське добро? Ха – ха? Пильнуйте, пильнуйте, щоб не пропало. Подякує пан, як поверне назад. Аякже ..." [Коцюбинський, 1974: 121].

Характер яскравої позитивної емоції має образ сміху в оповіданні "На острові", попри домінуючий тут образ відцвітаючої агави як асоціативний еквівалент смерті, передчуття її наближення. Михайло Коцюбинський добирає легкі і доступні асоціації, щоб через по – доброму наївні портретні штрихи дитини зафіксувати радість сміху: "Перехиляюсь за стіну і сміюсь до дитини. Воно кучеряве, з нечистим носом, золотить сонцем голі коліна і, ссучи помаранчу, сміється до мене" [Коцюбинський, 1974: 282]. Герой робить логічно-оптимістичний висновок: "Ах, як добре збирати усмішки і оддавать їх другим!..".

Отже, образи-емоції в творчості Михайла Коцюбинського мають свою мистецьку особливість. Ми обмежились розглядом лише образної парадигми "сміх", взявши до уваги твори письменника, що були написані в різні періоди. Аналізовані приклади підводять до думки, що сміх як виражальна емоція волевиявлення персонажів в асоціативному монтажі має формальне вираження елементарного штриха, який подекуди переростає в мікрообраз, а то й в макрообраз. Детальний розгляд семантики сміху як емоційної специфіки героїв подекуди виводить і на інші образи – емоції, точніше його асоціативні еквіваленти: радість, страх, злість і т. п. Власне образи-емоції – це фіксатори внутрішнього стану персонажа, його суперечливих почуттів і непередбачуваних психологічних реакцій, що так властиві новаторському стилю Михайла Коцюбинського. Зрештою, будь-яке мистецтво, а особливо вербальне, – "це не просто світ емоцій, це світ трансформованих емоцій, світ образів, а кожен художній образ народжується одним, єдино можливим способом: внаслідок усвідомлення пережитої емоції"

[Моклиця, 1998: 127]. Тому наступним кроком дослідження може бути проблема взаємозв'язку емоцій як художніх парадигм із іншими образними утвореннями, а точніше – яким чином ті ж емоції акумулюються в пейзажах, портретах, речах тощо.

РЕЗЮМЕ

У статті пропонується літературознавчий аналіз сміху як образу емоцій у прозі Михайла Коцюбинського. Зокрема розглядається мистецька специфіка сміху, викликані ним асоціації, а також аналізуються способи і засоби його побудови як художнього образу.

The article deals with literary analysis of laugh as the image of man's emotions in the prose of Mykhajlo Kotsubynskiy. Especially the artistic peculiarity of laugh and caused by it associations, devices and ways of the structure investigated in this article.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барковский П.В. Смех как произведение культуры // Докса: Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 2. Про природу сміху. – Одеса, 2002. – С. 123-126.
2. Богачёв А.Л., Снежная М.А. Циничный смех // Докса: Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 1. Людина у світі сміху. – Одеса, 2002. – С. 59-64.
3. Коцюбинський М.М. Збір. творів у 7-ми т. – К., 1973 – 1975.
4. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк, 1996. – 295 с.
5. Пахаренко В. Українська поетика. – Черкаси, 2002. – 319с.
6. Потяник Б., Лозинський М. Патогенний текст. – Львів, 1996. – 295 с.
7. Присякова П. Нестационарная психология. – К., 2001. – 255 с.
8. Турган О.Д. Українська література кін. ХІХ – поч. ХХ ст. і античність. – К., 1995. – 172с.
9. Ярош Л.А. Человек смеющийся // Докса: Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 2. Про природу сміху. – Одеса, 2002. – С. 54-59.

Олена Бондарсва (Київ)

МІФОПОЕТИКА В ІМПРЕСІОНІСТИЧНОМУ ДИСКУРСІ М. КОЦЮБІНСЬКОГО

Імпресіонізм в європейській художній літературі, зокрема, в українській, свого часу не закріпився як цілісний художній напрям, оформлення якого ми спостерігали в європейському живописі починаючи від антиакадемічної виставки "Салон відторгнених". Втім, численні елементи імпресіоністичної естетики, наявні у вітчизняній художній літературі межі 19-20 століть, дали підстави говорити про поширення цього поняття на літературу і про концепти та поетику імпресіонізму у творчих доробках українських письменників означеної доби. Однозначно кваліфікувати такі елементи і чітко встановити параметри імпресіоністичної естетики в художній літературі досить важко саме через те, що майже всі митці ранньомодерністської генерації перебували у динамічному, інколи незбалансованому стані безперервних шукань і постійно апелювали не лише до інших стильових парадигм та естетичних концептів (чим були суттєво розхитані стильові парадигми і що дало підстави говорити радше про полістилістику або стильовий синкретизм за доби раннього українського модернізму), а й до суміжних мистецтв – живопису, музики, театру, а подеколи навіть квазімистецьких явищ (що помітно відбилося на переструктуруванні жанрової системи художньої літератури). Втім, в індивідуальній авторській поетиці Михайла Коцюбинського потужний імпресіоністичний струмінь проявляється поза сумнівом, більш того – якщо у ранніх прозових творах він лише пунктирно, спорадично проглядає крізь словесне плетиво, то у подальші творчі періоди митець суттєво нарощує його потенціал аж до граничної психологізації, зрілою, вершинною своєю новелістикою навіть демонструючи тяжіння до

літератури "потоків свідомості" (тут цікаво принагідно апелювати до міркувань І.Денисюка, який порівнює площинність пейзажної замальовки гречаного поля, що біліє полотном, в оповіданні "Харитя" ["Межи зеленими килимами біліє гречка, наче хто розіслав великі шматки полотна біліти на сонці"] зі стереометричною картиною, сповненою інтенсивних барв, коли ліричного героя "Intermezzo" спиняє "біла піна гречок, запашна, легка, неначе збита крилами бджіл": "Ми бачимо її конфігурацію, пластику, рельєф, спостерігаємо вертикальний рух бджіл, – акцентує дослідник, – навіть відчуваємо вагу цієї білої піни, її запах і дзвін") [Денисюк, 1999: 174].

Звісна річ, намагання дослідити міфопоетичні плаї і структури в імпресіоністичному дискурсі на перший погляд може виявитися лише дразливою й алогічною даниною часові – адже самі поняття "міфопоетика" та "імпресіонізм", поєднані в одному мисленнєвому сегменті, здається, дискорелюють, виступають майже оксюморонними. Імпресіонізм, як відомо, вимагає відсутності чітко заданої форми, прагне передати річ або явище фрагментарно, врахувати при цьому здебільшого враження і встановити чіткий зв'язок не між явищами дійсності, а між спричиненими дійсністю порухами душі, а відтак – довести їхню органічність і приховану єдність. Міф, натомість, має статус "універсальної істини", сакральної константи (або ж, навпаки, сприймається як "вигадка" чи "недостеменна модель"), але у будь-якому випадку він виявляє свою відверту апсихологічність і декларативність. Та при заглибленні у тексти літературних творів, що більшою чи меншою мірою можуть бути покваліфіковані як імпресіоністичні, реально стикаємося з тим, що міфологія (звісна річ, не як "сукупність оповідей про богів, героїв та фантастичних істот", а як "система уявлень про світ, обумовлена певним світоглядом або складом мислення") [Лісюк, 2003: 5] не лише має місце в імпресіоністичному дискурсі, а й виявляється питомим джерелом опанування соціально-онтологічних маргінальних колізій при фрагментарній манері письма (і цим літературний імпресіонізм суттєво відрізняється від імпресіоністичної школи в живописі [Кузнецов, 2001: 182], де фактура повністю перебуває поза відомими або ймовірними міфопоетичними структурами, адже міфопоетика передбачає обов'язковий вісьовий зв'язок у часі). Спробуємо обґрунтувати логічність цього твердження на матеріалі прози Михайла Коцюбинського.

Г.Грабович у монографії "Поет як міфотворець" [Грабович, 1998: 64] виділив п'ять фундаментальних прикмет міфу як продукту міфологічного мислення, закорених на засадах структурно-антропологічного підходу К.Леві-Строса і Віктора Тернера і зrealізованих у поетичному світі Тараса Шевченка, а саме: 1) структура, що формується шляхом об'єднання гетерогенного ряду структурних одиниць ("мотивів") і зберігає базові відносини в різних варіантах; 2) бінарні опозиції, через які розвивається міф, та моделі зняття цих опозицій; 3) здатність передавати "універсальні істини, не випадковість світу, представленого в міфі"; 4) міфологічний світ виходить за межі часу; 5) він виходить за межі конкретного простору.

Саме діяння українського красного письменства за умов лише міфологічного існування України і відповідного статусу її мови і культури вимагало активізації певних міфологічних категорій. Але, попри позначки на карті, Україна як сподівання (футурологічна проекція "золотого віку") і як своєрідний сакральний міф, збережений з часів своєї давнини (презентивна проекція "золотого віку") існувала в свідомості творчої інтелігенції ще від козацької доби – як художнє спростування узвичаєного "міфу Малоросії" – маргінальної частини великої Росії (у

³ Ю.Кузнецов, наприклад, звертає увагу, що "в кожному з видів мистецтва імпресіоністичний ефект досягається специфічними засобами". У чому ж, виходячи з постулату, що сприйняття картини – це одномоментний акт, а читання – це тривалий процес, літературознавець вбачає принципову різницю між живописними та літературними імпресіоністичними творами? – Насамперед, у можливості передачі категорії часу в цих видах мистецтва: "...живопис існує у трьох вимірах, художня література – в чотирьох. І хоч як живопис намагається подолати свою обмеженість у передачі категорії часу, йому не вдається досягти тих ентропійних масштабів, які можливі в літературі. <...> Літературному імпресіоністичному творові, який складається з "миттєвих вражень", властива часова тривалість, часовий вимір і певний діапазон співвідношення теперішнього з минулим і майбутнім".

Коцюбинського цей міф на різних рівнях чудово обіграно у казці "Хо"). Міф України самі своїм побутуванням полемізував з офіційними уявленнями про центр і периферію, децентруючи імперську міфологію і натомість пропонуючи альтернативну картину світу "неофіційну" концепцію героя (у 19 столітті найчастіше – "характерника", що впливало на романтичного кодексу, або критично налаштованої особи, впевненої у силі пізнання, – типажу актуального для покоління Старої Громади), живлячи українське літературне народництво⁴ [Павличко, 1999: 29], значно пізніше, у XX столітті – формуючи дисидентство українських іштідесятників. Цей міф охоче апелював до фольклорного підґрунтя, надзвичайно потужного у масовій свідомості українського етносу, акцентуючи пантеїстичні, національно-патріархальні та національно-романтичні міфологеми.

Фольклорно-міфологічний струм, без сумніву, є одним із конститутивних елементів поетики прози М.Коцюбинського. Це стосується не лише "татарських" і "молдавських" оповідань, про які зазвичай міркують у цьому зв'язку. Майже весь прозовий доробок нашого класика є свідченням його глибокої обізнаності у народних звичаях і забобонах, у пережитках народної свідомості й найтонших нюансах української обрядовості. Досить згадати, як Настася заходилася порядкувати у Гнатовій хаті ("На віру"): *"Вона поздіймала зі стін образи, помила їх та заходилася мазати хату. Гнат метнувся помагати їй; він так хапався до всього, що мало не побив образів. Настя накричала на його, щоб він не встрявав у бабську роботу та йшов собі геть із хати. Гнат хотів її поцілувати, але вона жартівливо обмазала його білою глиною, ще й випхала в двері. Настя побілила стіни, підвела припічок червоною глиною, поцяцькувала синьою комин... повішала на стінах два ряди гарних образів від жердки аж до мисника, ще й позаквітчувала їх купчаками та кучерявою м'ятою. Під богами повішала гарні рушники, на жердці почепила здоровий рушник з розкішно вишиваними кінцями... В хаті було як у віночку... Ввечері зварила Настя вечерю й поставила перед Гнатом..."* Яку безліч народних уявлень втілено у цьому невеличкому фрагменті! Як лаконічно сказано і про дівочу вдачу, і про давні етнічні традиції сакрального ставлення до власної домівки, як витончено обіграно міфологеми родинного вогнища і жінки-берегині, до того ж згадано про хатні обереги (наприклад, рушники – один із найдавніших українських оберегів: "сама смуга полотна має насичене символічне значення – дороги, долі, захисту. А коли ця смуга ще й містить на собі виткані чи вишиті знаки-обереги – захисна сила її, відповідно, більшає") [Завадська, Музиченко, 2002: 399] про обряд "викурювання" чужого духу та "вимивання" з хати чужого бруду (очищення домівки) тощо... Відповідно, з хатою відбуваються майже міфічні метаморфози: *"Гнат дивився на свою хату і не пізнавав її. Хата наче покращала, побільшала, з бідної хатини стала багатою світлицею"*. Як бачимо, художнього ефекту тут досягнуто завдяки концентрації окремих етноміфологічних концептів, які діють у даному випадку так само, як звичайний міфологічний образ: міф як суспільно вагоме знання має бути загальновідомим, і навіть активізація його локального сегменту (такого, як образи, рушник, хатне вогнище у наведеному фрагменті) викликає цілу низку асоціацій, реставруючи замовчувані сегменти та їхні взаємозв'язки.

Обіграно Коцюбинським і фольклорно-міфологічну бінарну опозицію "доля – недоля". Так, в оповіданні "Помстився" заробітчанин Свирид розповідає, як намагався втекти від своєї

⁴ С.Павличко слушно наголошує, що українське літературне народництво мало ширші хронологічні рамки (майже все 19 століття), ніж народницька доба в політичній історії України (1840-1880), і вважає, що його також можна поділити на романтичний і позитивістичний періоди: *"За перші сто років свого існування, – продовжує міркувати дослідниця, – воно виробило систему стилів, хоча не створило єдиної естетичної формули, включаючи таких різних авторів, як Котляревський і Квітка-Основ'яненко, Шевченко і Куліш, Нечуй-Левицький і Панас Мирний, Франко і Стефаник... На час fin de siècle воно серйозно еволюціонувало, викристалізувавши в собі різні напрями – більш народне...і менш народне". – До першого напрямку С.Павличко відносить етнографічно-селянські твори Нечуя-Левицького, до другого – "тургенєвські повісті" Олени Пчілки або "молдавські" й "татарські" оповідання 90-х Михайла Коцюбинського.*

недолі: *"Чотири роки блукаю я по Бесарабії, гадаючи втекти од лиха, що залишив на Україні, а ніяк не можу... Я від неволі – а вона за мною. Піду тихіше – біда мене нажене; піду швидше – сам біду нажену..."*. Долю ж герой ототожнює з чарівною дівчиною: *"як тепер бачу я долю свою: стан гнучкий дівочий, очиці сині, аж чорні часом"*. Взагалі мало хто з українських поетів не звертався до долі як до живої істоти. *"Як родиться дитина на світ, – наголошує Володимир Гнатюк у "Нарисі української міфології", – перед Богом являються зараз ангели і питають, яку Долю дати новонародженому... Народна поезія згадує дуже часто про Долю... В народній мові уживається вираз доля у значенні щасливого призначення"* [Гнатюк, 2000: 161]. Василь Скуратівський теж акцентує на розповсюдженості й унікальності образу Долі: *"Вірування в Долю – своєрідного двійника людини – давні, як світ... У тяжкі хвилини людина нерідко звертається до своєї Долі"*. *"Для нашого народу, – розмірковує В.Скуратівський, – віддавна була характерною одвічна віра в існування Долі, котра асоціювалася зі щастям, і Недолі, що приносила біду"* [Скуратівський, 1996: 147]. На цьому ж наголошує В.Гнатюк: *"В народній мові уживається вираз доля у значенні щасливого призначення, а недоля – нещасливого... Доля й Недоля діляють по власній волі, не числячись зовсім із бажаннями та намірами чоловіка, до котрого належать"* [Гнатюк, 2000: 167]. Міфопоетика "долі" сусідить для персонажа оповідання *"Помстився"* з інтерпретацією Шеченкового *"міфу нації"* як *"жертви (а точніше – жертви жіночого роду)"* [Грабович, 1998: 64], покритки, яка плекає надію на краще, повноцінне життя для свого продовження у наступних поколіннях: адже Свиридову *"долю"*, що має символічне ім'я Марія, скривджено розбещеним паном, вона поневірялася з немовлям на руках, доки дитинка вмерла (як бачимо, тут перелицьовано народний богородичний культ), і тільки велика любов і людяність головного персонажа дають їй та Свиридові надію, що вони таки віднайдуть свою долю. Шлях до неволі, так само як і шлях до кращої долі, супроводжується для персонажів антитезними передвістями: коли Свирид залишає Марію і вперше подається в чужі краї на заробітки, його проводить *"поганий ранок"*: *"туман наліг на землю, гемзило, ноги грузли в підмитому водою снігу, брудна вода стікала в долину..."*; коли ж у фіналі Свирид та Марія разом вирушають в дорогу, ранок, що супроводжує їх, змальовано зовсім в іншій тональності: *"З плавнів знався білий туман, сивими хмарами покотився по тихому Дунаю, закриваючи блакитні гори, заступаючи світло сонця... Мрака ця віщувала, однак, чудову днину..."*. В імпресіоністичному творі зовнішню опозицію знято – герої разом вирушають у путь, і в серцях їхніх зоріс надія *"на щасну долю"*, але глибинна опозиція *"доля – недоля"* лишається актуальною: адже персонажі шукатимуть щастя не на рідній землі, вони крадькома обминають кордонну варту, йдучи на тяжкий хліб і безправне становище.

Ще одну міфопостичну опозицію, але вже трансміфологічного ґатунку, своєрідно обіграно в еподі *"Цвіт яблуні"*. Я маю на увазі традиційну вертикальну просторову опозицію *"верх – низ"* із притаманним їй узвичаєним спектром конотацій: *"верх"* – світло, божя сила, надія; *"низ"* – темрява, морок, безнадія. Пригадаймо, як у цьому найімпресіоністичнішому творі Михайла Коцюбинського *"перелицьовано"* цю опозицію: *"Моя лампа під широким картоновим абажуром ділить хату на два поверхи – вгорі темний, похмурий, важкий, під ним – залитий світлом, із ясними блисками і з сіткою тіней"*. Психологічне відчуття тривоги теж майже міфологізується: *"мені здається, що зараз станеться щось незвичайне: проникне крізь вікно якась істота з великими чорними крилами, хтось раптом скригне – й обірветься життя. Я прислухаюсь. Ні, дім не стить. У ньому живе щось велике, невідоме. Я чую, як воно дихає, зітхає, як неспокійно калотас його серце і б'ється живчик. Я знаю – то тривога. Вона держить в своїх обіймах навіть хатнє повітря, й так хочеться вибитись з-під її гніту, вийти з дому і скинути її з себе!..."*. Т.Гундорова наголошує, що *"естетико-словесний дискурс Коцюбинського творить новий світ"* [Гундорова, 1997: 68], вона ж звертає увагу, що у Коцюбинського виразними є міфологічні елементи, зокрема, у повісті *"Fata morgana"* соціальна утопія про землю зведена *"до міту про владу Землі-Матері і жертву людини"* [Гундорова, 1997: 288], що у повісті *"Тіні забутих предків"* посилено віталістичну й пантеїстичну культурфілософію, а з персонажами відбуваються метаморфози космогонічного характеру [Гундорова, 1997: 68].

Дослідниця також висловлює цікавий погляд на опозицію *"світло – темрява"* в імпресіоністичному дискурсі Коцюбинського: егоцентризм цього дискурсу вона співвідносить з

"чоловічим" типом дискурсії, виходячи з "сонцеклонництва" письменника, адже міфопоетика сонця пов'язується із творенням життя і подоланням мороку: "В такий спосіб модерністська мовна революція у творчості М.Коцюбинського проявляла психологічну, суб'єктивну, естетичну й гендерну смислотворчість модерного індивіда" [Гундорова, 1997: 68]. До речі, що опозицію зафіксовано у багатьох прозових творах нашого ювіляра, але особливу увагу їй приділено у казці "Хо". Із "темрявою" асоційовані тут "проваля, де на дні самому, скутий, як невільник" плазує дух людський, її уособлюють "забиті, залякані люди", що не наслідяться звести очі на Хо; "світло", навпаки, має зовсім інший конотаційний ряд: "високості, на які здійнялись може вільний дух людський", сила розбити кайдани, здатність нести "світло в темряву, потіху – смуткові, поміч – убожеству". Молоді люди, натхненні національною ідеєю, асоційовані у казці саме зі світлом і вогнем: "І не диво: всі вони грілися біля одного вогнища, кожен брав звідти світло й тепло. Огнище те – любов до своєї країни, до свого народу; світло – то ідея, що дала зміст життю, то свідомість своїх обов'язків; тепло – віра в перевагу добра над злом, правди над кривдою, світла над темрявою". Та й сам образ Хо дуже вже нагадує персонажів слов'янського язичництва і живлений півдню фольклорно-міфологічною традицією.

Н.Шумило переконана, що М.Коцюбинський, виводячи національну літературу на рівень світової, "поєднав народну мораль із європейською естетикою" [Шумило, 2004: 28], а ми додамо, що Коцюбинський виступив новатором і в тому, що зміг органічно поєднати міфологічне підґрунтя національної культурної традиції з досягненнями елітарної європейської культури.

РЕЗЮМЕ

У статті простежено фольклорно-міфологічний струмінь як один із конститивних елементів поетики творів письменника.

The article deals with the folklore-mythological elements of the writer's poetical works.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гнатюк В. Нарис української міфології. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000.
2. Грабович Г. Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. – К.: Критика, 1998.
3. Гундорова Т. Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997.
4. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів: Академічний експрес, 1999.
5. Завадська В., Музиченко Я., Таланчук О., Шалак О. 100 найвідоміших образів української міфології. – К.: Орфей, 2002.
6. Кузнецов Ю. Естетика літературного імпресіонізму // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – № 3.
7. Лисюк Н.А. Сутність міфу та його функції: Матеріали до курсу "Міфологія у світлі міждисциплінарних підходів". – К.: Фітосоціоцентр, 2003.
8. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999.
9. Скуратівський В.Т. Русалії. – К.: Довіра, 1996.
10. Шумило Н.М. Українська проза кінця XIX – початку XX ст. Проблема національної іманентності: Автореф. дис... доктора філологічних наук. – К., 2004.

СЕМАНТИКА КАМІННОГО У ПРОЗІ М. КОЦЮБІНСЬКОГО: НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ З КРИМСЬКОТАТАРСЬКОГО ЖИТТЯ

Творчий стиль письменника складається з багатьох складових, важливе місце серед яких займає художня деталь – мікрообраз, який через свою значущість досить суттєво впливає на прочитання твору, виокремлюючи в ньому ті чи інші акценти, розкриваючи нові парадигми літературознавчої рецепції. Нерідко саме ключові слова у мові письменника допомагають осмислити приховані у підтексті нюанси твору, „вихопити з-поміж безлічі речей чи явищ таке, що у сконцентрованому, спресованому вигляді економно і з великою експресивністю дає змогу виразити авторську ідею твору” [Літературознавчий словник-довідник, 1997: 731].

Роль художньої деталі у мові М.Коцюбинського неодноразово привертала увагу літературної критики (Л.Калениченко, М.Костенко, Ю.Кузнєцов, Н.Жук, С.Форманова), при чому здебільшого розглядалося значення слів „сонце”, „земля”, „хмари”, „вітер”, „море” та ін. у його творчості, підкреслювалось, що „внутрішня індивідуально-авторська форма цих та інших ключових слів нерідко обумовлюється системно-образними відносинами не лише в художньо-смысловій структурі конкретного твору, а й у творчості. В результаті вони стають суттєвими елементами структурно-семантичної організації як окремих творів, так і всієї творчості письменника” [Форманова, 1997: 193]. У праці Л.Паламарчук „Лексична синоніміка художніх творів М.М.Коцюбинського” проаналізовано багату синоніміку, смислові відтінки та експресивну силу окремих слів у мові письменника, однак навіть таке характерне для його творчості слово, як „сонце”, не згадано, хоча його варто було б розглянути з погляду контекстуальної синонімії, наприклад: сонце – світло, тепло... Семантика ж *камінного* взагалі не розглядається, тому нас зацікавила функціональна роль цього художнього означення в творах письменника. Звернемось до семантики *камінного* в новелах М.Коцюбинського, де ця деталь зустрічається найчастіше, щоб простежити її підтекстову насиченість в ідейно-художній структурі твору, відчуті емоційно-підсвідомі акценти, які з’являються при прочитанні символу, що займає тут помітну змістову наповненість. Твори письменника „На камені”, „В путях шайтана” та „Під мінаретами”, взяті до уваги, неодноразово слугували об’єктом літературної критики, проте семантичні нюанси вжитого М.Коцюбинським безумовно лейтмотивного образу *камінного* досі окремо також не розглядалися, тому в запропонованій статті робимо спробу дослідити його художньо-смыслову навантаження, простежити використання автором ключових слів з погляду орієнтації на художній синтез та повноту ідейно-мистецької довершеності твору.

С.Форманова, приділяючи велику увагу ключовим словам у художній літературі, вважає, що М.Коцюбинський „уважно ставиться до використовуваних мовних знаків на всіх рівнях твору” [Форманова, 1997: 192]. Як відомо, письменник, роздумуючи над перспективами української літератури, неодноразово висловлював думку про її єдність з європейською, виступав за інтеграцію української культури в полікультурне середовище, окрім того, велику увагу у власній творчості приділяв культурам інших народів, що помітно в його оповіданнях з молдавського, кримського, італійського життя, де засуджено культурну маргінальність, провінційність, самоізоляцію, які, на думку автора, стояли на перешкоді людському культурному розвитку. Саме ці ідеї певним чином відбилися в аналізованих нами новелах, а засіб *камінного*, як видається, став тією повнозначною художньою деталлю, котра у сконцентрованому вигляді експресивно відтворила пошуки й міркування письменника у згаданому напрямку, виявивши специфіку його творчого мислення. Як пише про кримські новели Р.Чопик: „Замкненість тут огортає усі рівні – від „мікро”: жінка у „фередже”, до „макро”: мусульманський світ не має права на жодну дифузю зі світом „гявурів” [Чопик, 1998: 127]. М.Коцюбинський веде мову про негативи камінної ізоляції, і це стосується загалом таких понять, як свобода людської душі, її внутрішнього вибору, культурних цінностей.

Вжите письменником художнє означення *камінний* має свою постійну пізнавану символіку, виражаючи догматичні, традиційні, застигли форми буття, сталість, непорушність, відбиваючи як духовний стан окремої людини, так і явища ширшого плану. Семантика *камінного* у М.Коцюбинського формує складне естетичне утворення, при ближчому знайомстві з яким розкриваються нові парадигми інтерпретаційного плану. Камінь як наскрізний образ виокремлюється в усіх аналізованих новелах: стає як окремою художньою деталлю, що розкривається в тексті, так і самодостатнім знаком, котрий через додаткове семантичне звучання набирає ознак символу і виноситься в заголовок твору. Так, зокрема, у новелі „На камені” шляхом авторського акценту навколо нього організовується вся будова твору, формуються стійкі асоціативні зв'язки наскрізного характеру. Він вживається автором як одинична деталь і як наскрізна – через повторення впродовж всього твору, загалом же функціонуючи як єдина концептуальна система, де камінь – і окремий штрих, і символ, і художня ідея, а в новелі „На камені” – і розгорнута метафора, що виражає авторську концепцію згубності *камінного* в людській культурі та ідею боротьби з камінними устоями буття. У письменника це характеризує прихованим підтекстом означення, яке намагаємось прочитати, не просто одиничний знак, а часто повторюваний в обох творах. Завдяки цим повторам художня деталь починає звучати самостійно, набирає наскрізного образного значення, створює семантичне поле, в якому переростає у символ.

В осмисленні семантики *камінного* М.Коцюбинський звертається до притаманного його стильовій манері засобу художнього контрасту, протиставляючи дві ідейно-естетичні площини: камінне (штучне) і природне (життєве, іманентне). У такому контрасті змальовано сірі мури, за якими минає молодість Емене, руйнується доля Фатьми, гинуть сподівання Рустема, та яскраву розкішну природу, на тлі якої розігруються драми людських долі. Контраст простежується і через ракурс бачення: суша, оточена каменем, ізольована в своєму замкнутому бутті, і простір, відкритий до моря, розімкнутої площини – там воля, відкритий світ, звідти приплив Алі. „На камені” – своєрідно замкнений пейзаж природи. Камінь втілює мертву, статичну площину, в той час як море живе, рухоме, вільне у своїй непокореній стихії. Коли воно наділене авторськими епітетами „безкрає”, „невинне і чисте”, „ясне”, „блакитне”, а також „бурхливе”, що відповідає розбурханим людським почуттям, то камінь отримує в художній мові негативні ознаки – „гострий”, „дикий”, „сірий”, „голий”... Контраст помітний і в ракурсі протиставлення долини, де пригнічений людський дух гине за камінними мурами, та гір, куди він здіймається, подолавши пута *камінного* (саме ввись, в гори, пориваються, вирвавшись поза межі гнітючих камінних стін, щасливі Фатьма та Алі, в горах відчувається вільнішим скований буденною одноманітністю Абібула). Так художній контраст збагачує інтерпретаційну парадигму тексту, виступаючи суголосним авторській ідеї.

Цьому ж допомагають своєрідні семантичні відповідники *камінного*: в новелах вони стосуються таких слів, як горби, хребти, шпилі, дорога, подвір'я, вулиці, стіни, мури, стежка, спадина, сходи, оселі, пустеля, загалом передаючи замкнутий у своєму ізольованому мікросвіті простір. Привертають увагу й розгорненіші художні деталі: „сіре каміння”, „сірі кам'яні громади яйли”, „дике каміння”, „сірі маси каміння”, „груда дикого каміння”, „голі сірі виступи скелі”, „обвіяні вітром, сумні, мертві й безлюдні” та ін. Художня ознака *камінного* семантично співвідноситься з поняттями пута, мури, тиша, спокій, тягар, дно, самотність, пригніченість, меланхолія, одноманітність, звичай, що прочитуються відповідно авторському задуму.

Кожну з різнооб'ємних мовних одиниць, що перебувають в асоціативно-смысловому зв'язку, можна розглянути на прикладі тексту. Так, в оповіданні „Під мінаретами” письменник змальовує мусульманське житло як обнесене мурами замкнуту від світу кам'яницю („Доми стояли, немов надгробки”), вулички порівнюючи з коридорами, повними каміння та пилу, „вузьку, покручену вулицю, глибоку й каменисту” – з дном висохлої річки. В описі привертають увагу виразні деталі: „З обох боків здіймалися брудні високі стіни, з щільно замкненими хвіртками, з домами, які дивились на нього глухими стінами або чорними вікнами, з ґратами, як у темниці” [Коцюбинський, 1973-1975: II, 194]. Поруч поставлені мертве камінне кладовище та живе місто: „Збита маса домів, кам'яних стін, черепиці, тополь і мінаретів. Той

самий хаос, та ж густина, те ж кладовище. Сумне, сіро-жовте поле смерті зливалось із морем дахів..." [Коцюбинський, 1973-1975: II, 193-194]. Цю камінну замкнутість підкреслює Р.Чопик, вважаючи, що таке ж локалізоване у просторі оточене скелями село – відірваний клаптик землі – "стає одрізаним від навколишнього світу плацдармом „На камені” [Чопик, 1998: 127]. У творі М.Коцюбинського виділено: „село було відрізане від світу” [Коцюбинський, 1973-1975: II, 148], „...татарське село здавалось грудю дикого каміння, і тільки рядок струнких дівчат, що вертали од „чішме” з високими кухлями на плечах, оживляв кам’яну пустелю” [Коцюбинський, 1973-1975: II, 147]. Привертає увагу глуха атмосфера „невеличкого закинутого села”, де єдиною розвагою залишалася кав’ярня, що „була серцем села, куди збігались усі інтереси людності, все те, чим жили люди на камені” [Коцюбинський, 1973-1975: II, 148]. Таким чином, зовнішній вигляд „диких, ялових, голих скель”, поданий переважно в експозиції творів, надалі переноситься на кам’яну пустелю людської душі, на внутрішній світ персонажів і загалом – на весь світ цієї ізольованої в рамках суворих камінних обмежень культури, стверджуючи думку про згубність такої ізоляції. Не випадково запам’ятовується штрих: село було наче відтате від навколишнього світу похмурою яйлою, що „грізно здіймає догори кам’яні хребти, одділяючи аллахів край од сторони невірних” [Коцюбинський, 1973-1975: II, 40]. Символ камінного у письменника підкреслює небажання бути всього лише людьми на камені, пробуджує протест, потяг до ширшого, необмеженого простору, свободи. Душа Емене, „замкнена в тісних межах свого подвір’я, в заграбованій, щільно стереженій від мужеського ока жіночій половині” [Коцюбинський, 1973-1975: II, 43], як і душа Фатми, поривається у вільний світ. Рустем подумки занурюється в „розлоге поле життя, з його тернами, камінням та будяками” [Коцюбинський, 1973-1975: II, 228]. Звичай сприймаються як той камінний тягар, що пригнічує, перетинає шлях до справжнього життя, волі, щастя. Тому Емене з такою тугою дивиться зі своєї камінної пастки „туди, вниз, на білі оселі серед розкішних гаїв” [Коцюбинський, 1973-1975: II, 43]. Тому Рустем розбиває „камінь об серце, щоб викресати іскру” [Коцюбинський, 1973-1975: II, 230]. Так М.Коцюбинський завдяки піднесеній до символу деталі конденсовано малює драму душі, яка каменеє від духовної замкнутості й ізоляції, яка хоче вирватися з цього обмеженого світу. „Замкненість” душі у письменника є уже наслідком тієї ізоляції, „камінні устої” – причиною, основою, умовами, що породжують її. Так розвивається авторська концепція камінного простору, приреченого на відчуженість, відокремленість, відірваність від оточення, на самотність, самотність у власному мікросвіті – і особистому, і, поглянувши ширше, культурному. Письменник, змальовуючи протистояння старого й нового „на камені”, передає закономірну потребу подолання камінного світу, доводячи, що „єдиний вихід з цієї мертвотності і зашкарублості у нищенні національної замкнутості” [Калениченко, 1967: 72], у поступовій розімкненості до відкритого простору: там, де душа Емене ще не може наважитися на рішучий спротив камінному, лиш мріючи про „ширший, вільніший світ, ніж заграбована жіноча половина в батьковій оселі” [Коцюбинський, 1973-1975: II, 46], Фатма та Алі, а потім і Рустем зі своїм оточенням поривають його пута. Проте камінне досить консервативне і жорстоке, воно тяжіє над людською свідомістю, і здолати його у письменника можна лише ціною власного життя. Та вагому художню роль відіграє штрих: квіти на мертвому камені, які є знаками всеперемагаючого життя, що руйнує непорушний камінь. Письменник змальовує розкішну рослинність, що покриває каменисті скелі, відвойовуючи собі крок за кроком місце. У капрійській записній книжці М.Коцюбинський писав: „Голий камінь, незрозуміло для людської тям, давав притулок і страву кушам, квіткам і травам. Живе покривало мертві бездушні скелі, і вічно точилась, тиха й велична, перемога живого над мертвим, мудрого і різнобарвного над диким, одноманітним” [Коцюбинський, 1973-1975: II, 286]. У творах письменника камінне зображено як таке, котре, за законами світобуття, неминуче має відійти, поступившись живому, але той „...лінійний тягар позначений важкими особистими і культурними драмами.

Вважаємо, що дослідження ключових слів у мові М.Коцюбинського, зокрема і семантики камінного, сприяє кращому художньо-смысловому розумінню як окремих оповідань та новел, так і загалом усієї творчості письменника, допомагає зрозуміти функціональну

насиченість деталі в його художній мові – ознаки, подекуди піднесеної до багатозначного символічного трактування.

РЕЗЮМЕ

У статті Василюк Л.Є. "Семантика камінного у прозі М.Коцюбинського: на матеріалі творів з кримськотатарського життя" досліджується роль художнього означення камінний у творах письменника, простежуються його асоціативно-семантичні нюанси аж до осмислення на рівні символу.

Lyubov Vasylyk's article "The Semantics of Stone in Mykhailo Kotsiubynskyi's Prose Based on His Works on the Life of Crimean Tartars" studies the role of artistic modifier stony in the works of the writer. The associative and semantic shades of meaning as well as comprehension on the level of symbol are traced in the article.

ЛІТЕРАТУРА

1. Калениченко Н.Л. Великий сонцепоклошник: життя і творчість Михайла Коцюбинського. – К.: „Дніпро”, 1967. – 250 с.
2. Коцюбинський М. Твори: У 7 т. – К.: Наук. думка, 1973-1975. – Т. 1-7.
3. Літературознавчий словник-довідник/ Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ „Академія”, 1997. – 752 с.
4. Паламарчук Л.С. Лексична синоніміка художніх творів М.М.Коцюбинського. – К., 1957. – 92 с.
5. Чопик Р. Переступний вік: (Українське письменство на зламі XIX – XX ст.). – Львів, Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 196 с.
6. Форманова С. Ключові слова в художній мові М.Коцюбинського як елементи народної творчості// Матеріали Другої всеукраїнської наук.-практ. конференції молодих науковців. – Чернівці, 1997. – С. 191-193.

РОЗДІЛ 4

МЕТОДИКА ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Наталя Білоус (Вінниця)

ЗАВОРОЖЕНИЙ СВІТ ГУЦУЛЬЩИНИ (Сторінки історії та етнографії під час вивчення повісті М. Коцюбинського "Тіні забутих предків" у школі)

У сучасних умовах розвитку національної освіти в Україні постала нагальна потреба відродити нашу культуру та історичну пам'ять народу, повернути націю до материзми – прадавніх звичаїв, обрядів, свят, життя за народним календарем.

Художня література – важливе джерело пізнання життя і разом з тим могутній засіб національного, естетичного виховання учнів, формування їхнього світогляду. Звернення в процесі вивчення літературного твору до фрагментів історії, якщо для цього є підстави, збагачує уяву учнів про події, змальовані в ньому.

Можна цілком погодитися з думкою Є. Пасічника, що "історико-генетичний аспект, під кутом зору якого аналізуються художні твори, повинен бути доповнений історико-функціональним, мета якого – показати, як "вписується" твір чи творчість письменника в нові епохи" [Пасічник, 2000: 58].

У повісті "Тіні забутих предків" Михайло Коцюбинський яскраво змалював життя українських горян. Під пером автора ожила Гуцульщина і її природа, духовний світ її людей, їхні звичаї та обряди.

Для того, щоб полегшити цілісне сприймання твору, доцільно ознайомити старшокласників з історією Карпат, з тими сторонами побуту гуцулів, які для читачів інших регіонів України незвичні й не завжди зрозумілі. Адже на Гуцульщині найповніше збереглися стародавні звичаї, обряди, вірування, традиції, зумовлені як природно-географічним фактором, так і особливостями історичного розвитку регіону. Архітектура, ремесла, побут, одяг гуцулів – усе носить відбиток давньоукраїнського світогляду, світосприймання дохристиянських часів.

Учитель подає коротку історичну довідку: Гуцульщина – це історико-географічна частина України, що охоплює гірські райони сучасних Івано-Франківської, Закарпатської та Чернівецької областей. Ця споконвічна українська земля входила колись до складу Київської Русі. Етнографічна група українців, які населяють її терени, протягом століть зазнавала гніту угорських, австрійських, польських, чеських, румунських панів.

Особливості історичної долі та природних умов, культурно-побутові й етнічні взаємини з сусідніми народами зумовили деякі відмінності в господарстві, побуті, мові й культурі Гуцульщини. Основне заняття місцевого населення – скотарство (на полонинах), лісові промисли. Рільництво мало другорядне значення. Гуцули відомі як майстри художніх виробів з дерева і металу, творів інших видів народного мистецтва.

Варто звернути увагу учнів на походження назви "гуцул". Деякі історики, етнографи та лінгвісти виводять це слово від слова "кочул", що означає пастух. На думку інших учених, назва "гуцул" походить від молдавського слова "гоп", "гуц", тобто "розбійник", "опришок" і пов'язана з повстанським рухом опришків у XVII – XVIII століттях. Ще інші дослідники доводять, що назва "гуцул" походить від прізвища, а територія, ними заселена, дістала назву Гуцульщина як історико-етнографічна область. Адже згадки про гуцулів зустрічаємо в історичних документах тільки з середини XVIII ст., а заселення східних Карпат відбувалось у XV – XVII ст.

Для кращого розуміння повісті "Тіні забутих предків" бажано познайомити старшокласників з історією написання твору та його джерелами. Кільком учням можна

запропонувати підготувати повідомлення на теми: "М. Коцюбинський і Західна Україна", "Гуцульщина в житті М. Коцюбинського", „Джерела написання повісті “Тіні забутих предків”.

Виголошені доповіді сприятимуть кращому уявленню дев'ятикласниками життя Західної України, зокрема Гуцульщини.

Інші учні зачитують фрагменти з листів М. Коцюбинського до В. Гнатюка про роботу письменника над твором:

“Я, у свій час, з головою пірнув у Гуцульщину, яка мене захопила. Який оригінальний край, який незвичайний казковий нарід! Але книжка книжкою, треба мати живі враження, щоб щось зробити – і хочеться швидше дочекатися літа” [Коцюбинський, 1943: 76].

“...хочеться мені побачити Вас, а при нагоді Карпати й гуцулів. Своїми словами: “Ви мусите щось написати про гуцулів” забили Ви мені клин у голову, вони не дають мені спокою, тільки що я зробить годин за 10 днів? Тільки оскому наб’ю” [Коцюбинський, 1943: 67-68].

“...живу згадками про милих людей і милі гори. Упорядковую свої враження і збираюся писати” [Коцюбинський, 1943: 84].

“Весь час, як повернув з Криворівні, працюю щодня, більш-менш правильно. Пишу оповідання на основі своїх вражень з Карпат. Боюсь, хвилююсь, але пишу” [Коцюбинський, 1943: 86].

Для висвітлення зв'язків повісті "Тіні забутих предків" з історією та етнографією, учні інформують про заздалегідь виконану дослідницьку роботу з таких питань:

1. Доба прадавніх вірувань у творі.

М. Коцюбинський надзвичайно глибоко відтворив добу і характер прадавніх вірувань, з'ясував роль синтезу язичництва і християнства на досягнення логічної сутності того, що відбувається навколо неї. Тут ми долучаємося до потаємної сфери духовного світу українського селянина XIX ст., що має глибоке історичне коріння.

Гуцули у своїй свідомості не відділялись від природи, вважаючи себе її органічною складовою частиною. Все життя проводять вони у боротьбі зі злими духами, які населяють гори, ліси, води. Тому не випадково в повісті живуть і волохатий лісовий чоловік Чутайстир, і мавки (нявки), і мольфар та градівник Юра: “Се був веселий чутайстир, добрий лісовий дух, ще боронить людей од нявок”, “Він був як Бог, знаючий і сильний, той градівник і мольфар. В своїх дужих руках тримав сили небесні й земні, смерть і життя...” [Коцюбинський, 1996: 35]. Міфологія у творі – це не тільки залишки минулого, а і справжнє світосприймання гуцула – сучасника Коцюбинського.

Міфічна свідомість, однак, зумовлена досить слабкими знаннями про світ і людську сутність, а всезростаюча потреба краще пізнати те й інше привела до віри в надприродні таємні сили, які начебто керують усім на землі.

Поклоніння їм, складний набір вірувань та обрядовість – це те, що, на думку прадавньої людини, допомагає якоюсь мірою нейтралізувати лихі наміри потойбічних сил або випросити в них прихильність.

Язичництво, звичайно, не було застиглою формою свідомості. Набуття практичного досвіду, трудових навичок, розвиток культури господарювання, знарядь праці, уміння передбачати стихійні лиха поступово зміцнювали віру у власну здатність протистояти їй руйнівній силі. Але це відбувалося повільно, особливо на території Карпат, де природнокліматичні умови виявилися значно несприятливішими для трудової діяльності, ніж в інших регіонах України. Тому сліди стародавніх вірувань простежуються і в буденному житті гуцулів XIX ст., яке залежало від дотримання численних вимог, пересторог, обрядів, що вказує на високий ступінь залежності людей від обставин їх існування.

2. Історичний період, в який жили герої повісті “Тіні забутих предків”.

Михайло Коцюбинський поставив за мету відобразити особливості прадавніх часів. У творі не окреслені певні хронологічні рамки. На те, що події відбуваються в кінці XIX – на початку XX століття вказують лише три предмети, які згадано в тексті: цукерка, рушниця пістоль. Особливо слід звернути увагу на цукерку, тому що кондитерська промисловість Україні виникла саме в цей період.

Часова сфера відображена в генеалогічному переломленні: предки – сучасне покоління – нащадки. У такий спосіб письменник розкриває основний конфлікт культури і цивілізації: зіткнення різних типів свідомості. Іван – представник нинішнього покоління, він є ланкою, що зв'язує минуле з майбутнім. Про це свідчить його ім'я, стиль його життя.

Герої повісті за своїм світоглядом є дітьми язичницької епохи. Хоча давній світ не відступав, та все ж історична доба кінця XIX – початку XX ст. вносить певні корективи у соціально-економічні процеси, визначає характер та зміст господарської діяльності персонажів. Неприятливі умови для розвитку хліборобства і тваринництва у тих розмірах, які необхідні були для забезпечення прожитку сім'ї, спричинялися до того, що гуцули часто змушені шукати додаткових заробітків поза межами рідного села та околиць. Так, Іванові довелося йти в найми на полонину: "Газдівство його руйнувалось, вже не було коло чого усім робити і треба було йти в найми" [Коцюбинський, 1996: 14].

Відхід на заробітки посилював самостійність і незалежність, особливо молоді, збагачував знання, розширював світогляд, вносив у побут патріархального села нові риси.

Час і життєві обставини змінюють і внутрішній світ героїв. Іван одружується з Палагною, бо треба було господарювати: "Ще з рік так походив, а відтак оженився. Треба ж було газдувати.

Коли замовкли стріли пістолів і одспівали весілля, а жінка пригнала до загороди вівці й корови, Іван був задоволений навіть" [Коцюбинський, 1996: 34]. Процес становлення індустріального суспільства призводить до духовного занепаду, тоді як матеріальний бік життя виходить на перше місце. Але Іван та Марічка, головні герої твору, – тіні забутих предків, які жили в далекому минулому, і водночас предки для тих поколінь, які житимуть у далекому майбутньому.

Запропонована робота подобається старшокласникам. Вони відчують себе справжніми дослідниками. І навіть учні із низьким рівнем розвитку добре справляються із завданням.

Словесник має звернути увагу учнів і на заключну частину повісті, яка змальована в дусі народної творчості. Щоб активізувати роботу дітей варто дати завдання відшукати у творі уривок, у якому Коцюбинський описує гуцульський похоронний обряд, який є виявленням світогляду цього етносу. Адже гра "Млин", яку змалював письменник, – складова частина похоронного обряду і відома в усіх місцевостях Гуцульщини і Бойківщини. Забава полягає у відтворенні процесу мелення борошна, зображення якого було спільним для багатьох її варіантів. Навколо "млина" розігравалися побутові сцени, досить різноманітні за своїм сюжетом і ступенем складності.

Для осмислення учнями філософського змісту заключної частини твору доцільною буде проблемна бесіда, яку можна провести за технологією "Мікрофон", що дає можливість її учасникам висловити свою думку чи позицію. Учителю пропонує дев'ятикласникам якийсь предмет (ручку чи олівець), який виконуватиме роль уявного мікрофона. Діти передають його один одному, по черзі беручи слово.

Запитання для учнів:

1. Чи сумували гуцули, коли вмирав хтось із близьких?

(Старшокласники читають уривок з тексту: "Сумно повістувала трембіта горам про смерть.

Бо смерть тут має свій голос, яким промовляє до самотніх кучер... Драглили вола багатих газдинь, тихо сяли старечі очі перед повагою смерті... Трембіти плакали під вікном" [Коцюбинський, 1996: 57]).

2. В усіх народів ще від давніх часів смерть була однією із найстрашніших трагедій, то чому ж гуцули влаштовують біля померлого різноманітні ігри, забави, танці?

(Гуцули не воліють довго оплакувати мерця, цим визначається віра в нерозривний зв'язок земного й потойбічного існування, у тріумф життя над смертю).

Учитель зауважує, що гуцульські похоронні забави беруть початок у прадавніх обрядах спілкування наших пращурів з померлими й генетично пов'язані з культом предків.

Частина карпатського похоронного обряду була пов'язана з нічним сидінням при померлому (народні вірування в необхідність "стерегти мерця" від злих духів, які можуть зашкодити йому). Цей звичай саме в карпатському регіоні в кінці XIX – на початку XX ст. набуває характерних рис, що визначили певну його особливість і відмінність.

Специфічність карпатського "сидіння при померлому" полягала у звичаї влаштовувати під час такого сидіння похоронні забави та ігри, які походять від давньої загальнослов'янської похоронної обрядовості у вигляді громадських зборищ коло померлого, що супроводжувалися хмільним питтям і мали оргійний характер. Було заведено веселитися біля померлого: грати на сопілках, трембітах, розповідати анекдоти, казки, грати в карти, розігрувати фантастичні дії.

Цей складний комплекс обрядів був спрямований на протидію згубній смертоносній силі і разом з тим на забезпечення допомоги померлого живим.

Михайло Коцюбинський подав чимало правдивих картин і образів з життя Гуцульщини. Ознайомившись з історією, побутом, звичаями та обрядами наших горян, учні зможуть краще зрозуміти повість "Тіні забутих предків", психологію та світогляд її героїв. Старшокласники, проникаючи в поетичну тканину твору, повинні збагнути неповторний колорит і чарівність Гуцульщини – дивовижного куточка України; утвердитися в необхідності духовної єдності людини з рідною землею.

РЕЗЮМЕ

У статті йдеться про ідейно-естетичну роль історичного та фольклорно-етнографічного матеріалу у повісті "Тіні забутих предків" М. Коцюбинського та про методику його вивчення на уроках української літератури в середній школі.

The article deals with the high-minded aesthetic role of the historic and folklore-ethnic material of the novel "The shades of forgotten forefathers", written by M. Kotsubynskiy. It is also about the methods of its studying at the ukrainian literature lessons in the secondary school.

ЛІТЕРАТУРА

1. Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Чикаго – Львів: Логос, 1995. – 501 с.
2. Коцюбинський М. Тіні забутих предків: Повість, оповідання. – Одеса: Два слони, 1996. – 80 с.
3. Коцюбинський Х. Коцюбинський М. і Західна Україна. – Уфа: Вид-во АН УРСР, 1943. – 172 с.
4. Панченко В. Кілька статей з методичного посібника // Дивослово. – 1997. – №1. – С. 13-16.
5. Пасічник Є. Методика викладання української літератури. – К.: Ленвіт, 2000. – 244 с.
6. Логвиненко Н. Фольклорно-етнографічні джерела повісті "Тіні забутих предків" // Дивослово. – 1997. – №1. – С. 57-60.
7. Неживий О. Живий вогонь пам'яті // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях і колегіумах. – 2002. – №2. – С. 97-104.

РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ УЯВИ ЧИТАЧІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ІМПРЕСІОНІСТИЧНОЇ ПРОЗИ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО В 10 КЛАСІ

Загальновідомо, що уява забезпечує образне мислення особистості. Це універсальна здатність людини, що полягає в побудові нових цілісних образів дійсності шляхом переробки змісту вже набутого практичного, чуттєвого, інтелектуального та емоційно-сміслового досвіду. Уява входить до складу будь-якого творчого акту, зокрема, художньої творчості письменника. Відтак вона відіграє важливу роль і в діяльності читача, який має якнайповніше сприйняти, відтворити у власній свідомості й декодувати образи, створені майстром слова. Без заглибленого прочитання літературного твору, заснованого на рецепції та творчій уяві, неможливе адекватне сприйняття авторської концепції, усвідомлення творчої індивідуальності митця.

Проблема творчої уяви знайшла відображення у працях зарубіжних і вітчизняних психологів М.Беркінблїт, Т.Валентінера, Л.Виготського, А.Дудецького, Л.Коршунової, В.Роменця, Т.Рібо, Л.Шрагіної та ін. Механізми формування творчої уяви в дітей різного віку вивчали Р.Журбіянова, С.Гавріна, О.Дяченко, А.Нестеренко та ін. Роль уяви у творчості письменника та читача досліджували лінгвісти та літературознавці І.Франко, О.Потебня, М.Бахтін, О.Білецький, М.Наєнко та ін.

Учені визнають значну роль творчої уяви в процесі розвитку людини. Е.Торранс, Ф.Вульф, Ф.Рейсман, Л.Виготський, В.Роменець сходяться на думці, що уява виступає необхідним елементом усякої творчої діяльності. Л.Виготський, наприклад, наголошував, що "формування творчої особистості, спрямованої в майбутнє, готується творчою уявою, втіленою в сьогоденні" [Виготський, 1991: 78]. За словами В.Рибалки, творча особистість із розвинутою уявою повинна володіти здатністю легко генерувати образи, цілісні уявлення на основі словесного опису та абстрактних понять.

На жаль, у сучасній педагогіці та методиці вивчення літератури бракує методичних рекомендацій щодо систематичного та цілеспрямованого розвитку в учнів творчої уяви в процесі читання художніх творів. Таку ситуацію можна пояснити, по-перше, теоретичним станом досліджуваної проблеми, тим, що в різних психолого-педагогічних концепціях існує розмаїтість визначень уяви, суперечливість її трактування, неоднакове розуміння її природи й сутності. По-друге, у практиці сучасної школи проблема творчої уяви є також не до кінця вирішеною, більшість учнів не мають необхідного рівня сформованості уяви, унаслідок чого не можуть повноцінно сприймати образи художніх творів. А така здатність читачів до творчого уявлення зображуваного письменником особливо важлива при сприйнятті й осмисленні модерністської й, зокрема, імпресіоністичної літератури, що потребує високого рівня емоційності, емпатії, ейдетичної пам'яті, натхнення в процесі творчого уявлення. Відсутність цих якостей унеможливорює повне й адекватне усвідомлення ідейно-художньої позиції письменника-імпресіоніста.

Відтак завданням нашого дослідження є висвітлення ролі творчої уяви у сприйнятті й осмисленні художньої спадщини одного з визначних майстрів європейського імпресіонізму Михайла Коцюбинського, а також у розробці форм і прийомів розвитку творчої уяви учнів 10 класу на матеріалі імпресіоністичної прози Великого Сонцепоклонника.

Наша стаття ґрунтується на засадничих положеннях психолога Л.Виготського, який довів, що в юнацькому віці відбувається глибоке перетворення уяви: у побудові її образів дедалі більше враховуються умови й закони об'єктивної дійсності. На його думку, важливе значення в розвитку юнацької уяви належить літературній творчості, яка "дає змогу дитині здійснити той крутий перелом у розвитку творчої уяви, який дає нове спрямування її фантазії, що залишається на все життя" [Виготський, 1991: 64].

На особливу увагу заслуговує фундаментальна студія українського психолога В.Роменця, в якій розкрито тісний зв'язок уяви з іншими психічними процесами. В юнацькому віці характерною рисою уяви є творча переробка буденних вражень. Вона має різні форми – від примітивних і фантастичних до цілком реалістичних. "Як буденне для юнацтва виступає все те, що вже не справляє яскравого враження на розум, який жадає пізнання та діяльності, те, що не дає стимулів для уявлювання" [Роменець, 2001: 83]. Причому психолог зауважує, що поняття буденності в юнацькій інтерпретації може стосуватися як негативних, так і позитивних явищ дійсності.

Вивчення літератури загалом і прози М.Коцюбинського, зокрема, має ґрунтуватися на врахуванні психологічних особливостей учнів раннього юнацького віку, їхнього прагнення до нових вражень, захоплення всім незвичайним, яскравим, небуденним. За чинними шкільними програмами, у 10 класі для текстуального вивчення рекомендовано новели "На камені", "Intermezzo" та повість "Тіні забутих предків", які насичені розповідями про надзвичайних людей, зображенням почуттів виняткової сили та багатобарвними, поліфонічними пейзажами.

Головним принципом формування в учнів творчої уяви є їхнє включення у спеціально організовану навчально-пізнавальну діяльність, що націлює на пошук, дослідження, вирішення творчих завдань, активну участь у спільній діалоговій роботі, мобілізацію особистістю власних сил, прагнення до усвідомлення авторської позиції письменника.

Глибоке осмислення творів М.Коцюбинського, що є перлинами світової класики, неможливе без *історико-мистецького коментаря* про імпресіонізм (від фр. *impression* – "враження") – напрям у світовому мистецтві кінця XIX – початку XX ст., заснований на принципі безпосередньої фіксації вражень, спостережень, співпереживань. Варто наголосити на специфіці цього художнього явища, для якого характерні такі риси:

- передача феноменів почуттєвої сфери людини, а не епічна інформативність;
- зображення не самого предмета, а найточніша фіксація миттєвих вражень сенсорного апарату;
- витончене відтворення "пейзажу душі" (вислів Л.Андрєєва), мікродинаміки внутрішнього духовного світу особистості через розмаїття кольорів та звуків природи;
- увага до несвідомого у внутрішньому світі індивіда;
- сугестивний вплив на читача (глядача, слухача), намагання автора породити в нього настрій, подібний до власного;
- ліричне світобачення, посилена емоційність;
- складні асоціації, оригінальні метафори, недововленість, уривчастість оповіді;
- створення не готової картини дійсності, а нарису, ескізу, що має активно домислюватися, домальовуватися реципієнтом.

Естетична специфіка імпресіонізму буде сприйнята учнями наочніше за умов використання *прийому співставлення творів різних видів мистецтва* – музики, живопису, скульптури. Демонстрування репродукцій з альбомів художників К.Моне, Е.Мане, О.Ренуара, К.Піссаро, Е.Дега, скульптора О.Родена, заслуховування аудіозаписів фрагментів музичних творів композиторів К.Дебюссі, М.Равеля, О.Скрябіна, І.Стравинського дадуть змогу старшокласникам розширити свій загальнокультурний тезаурус, а також за допомогою творчої уяви сприйняти, відчути й пережити неповторні образи, створені імпресіоністами.

Актуалізуючи знання учнів із зарубіжної літератури, словесник нагадує, що наприкінці XIX ст. імпресіоністичний стиль поширився і в мистецтві слова, його риси притаманні творчості П.Верлена, С.Малларме, братів Гонкурів, пізнього Г. де Мопассана, О.Уальда, Дж.Конрада, К.Гамсуна, А.Чехова, І.Буніна, К.Бальмонта, В.Стефаника, М.Черемшини і частково О.Кобилянської. Тісний зв'язок з імпресіоністичним живописом можна спостерігати у творах М.Коцюбинського, де є "тонка фіксація вражень, лаконічність вислову, глибокий ліризм, ритмічність та плавність мови, майстерність описів природи та глибинний психологічний аналіз". На думку Є.Федоренка, "письменникова імпресіоністична вишуканість виявляється в такій тонкості психологічного прозирання в усі душевні порухи та все те, що творить силу осяйності барв самого зображення" [Українське слово, 1994: I, 99].

При вивченні кожного із програмових творів М.Коцюбинського доцільно використовувати *інтерактивні форми навчальної діяльності*, оскільки вони, а не традиційні "суб'єкт-об'єктні" форми передачі готових знань дають змогу якнайповніше задіяти творчу уяву кожного учня, організувати діалог "письменник – словесник – читачі", забезпечать створення на уроці атмосфери співпошуку, співпереживання, співтворчості. Відтак урок за новелою "На камені" пропонуємо провести як *літературознавче дослідження*, у центрі якого питання: "Чому автор назвав твір про трагічне кохання аквареллю?"

Діяльність 10-класників може спрямовуватися запитаннями та завданнями пошукового та дослідницького характеру:

- Використовуючи довідникові джерела, співставте визначення жанру акварелі в живописі та літературі.

- Доведіть, що в новелі "На камені" домінують зорові пейзажні деталі. Як вони допомагають уявити місце та учасників зображуваних подій?

- Прокоментуйте почуття, які викликають у вас персонажі новели.

- Зверніть увагу на колористичну палітру портретів Алі та Фатьми.

- Чи можна назвати їхнє почуття коханням? Аргументуйте свою думку текстом.

- Чому новела має назву "На камені"? Розкрийте смисл антитези "камінь" (до речі, ця деталь повторюється в новелі 27 разів) – "гори", що проходить лейтмотивом через увесь твір.

- Розгляньте ілюстрацію до новели художника Є.Євдокименка. Чи вдалося йому передати авторський задум?

- Як ви розумієте фінал твору? Що він символізує?

- Чи може називатися акварельним, світлим твір із трагічним фіналом?

У ході дослідження учні з'ясовують, що в малярстві акварель (від лат. – вода) – це живопис клейовими фарбами, що розводяться водою. Основна прикмета такого малярства – це прозорість фарб, крізь які просвічується тон і фактура основи (частіше – паперу), а також чистота кольору. У літературі акварелями називають короткі фрагментовані твори (шкіц, образок, етюд), в яких безпосереднє враження передається в тонких пластично-зорових образах. Цей жанр дає змогу М.Коцюбинському чітко й виразно відобразити два світи – з одного боку, приземлене животіння "на камені" мешканців татарського села, котрі, охоплені "духом цих диких, ялових скель", "боронили право на життя своїй цибулі", і, з другого боку, світ вільних, високих устремлінь та почуттів: кохання, мужності, самопожертви кримських Ромео та Джульєтти. Спостереження над текстом дають підстави твердити, що колористичне вирішення новели – протиставлення сірим скелям та голому каменю райдужної фієсти портретів Алі та Фатьми – поліфункціональне: відображає конфлікт закоханих із патріархальними традиціями шариату, поглиблює психологічні характеристики персонажів, слугує увиразненню авторської концепції, яка звучить життєствердним гімном любові. 10-класники переконуються, що у творі Коцюбинського глибокого художнього наповнення набувають деталі, кольори, звуки та інші елементи поезики.

Практика показує, що новела "Intermezzo", побудована на безфабульному сюжеті, важка для сприйняття учнів молодшого юнацького віку. Утруднює ситуацію ще й те, що життєвий досвід 15-16-літніх школярів, на щастя, не багатий власними уявленнями про пережиті депресії, втрачені ідеали та "вселенську" втому. Відтак перед сприйняттям "Intermezzo" вчителю необхідно відтворити драматичну атмосферу, в якій була написана ця новела. Здійснити це можна за допомогою *гри-інсценізації* уривків оповідання сучасного дослідника творчості Коцюбинського, письменника Ю.Кузнецова, в якому відбито соціальні й особисті умови появи такого глибинного психологічного твору [Кузнецов, 2002]. Варто, на нашу думку, наголосити на його екзистенціальній проблематиці – пошуку відповіді на одвічне філософське питання взаємин особистості та загалу, ролі інтелігенції в суспільстві, права зробити власний вибір, здатність протистояти світу несправедливості та зла.

Аналіз "Intermezzo" доцільно провести у формі *семінару-психологічного дослідження* "Портрет відродженої душі". Словесник пропонує учням спостереження за тим, які

психологічні зміни і під впливом чого відбулися з оповідачем новели. Підготовка до семінару проходить за пам'яткою, що включає такі запитання:

- Як ви розумієте назву твору? Чим спричинений такий психічний стан головного героя "Intermezzo"?

- Які настрої та почуття ліричного "я" уособлюються в образах "залізної руки города", "людського горя", "нив у червні", "зозулі", "жайворонка", "трех вівчарок"?

- Чи не є ліричний герой мізантропом і відступником від своїх ідеалів? Чи не видаються вам цинічними його відверті зізнання про свою байдужість до долі повішених і розстріляних?

- Як ремарки новели увиразнюють думку, що ліричний герой навіть на відлюдді не залишається самотнім? Як характеризують його діалогізовані монологи?

- Чи знаєте ви, що серед незавершених задумів видатного режисера Сергія Параджанова екранізація "Intermezzo"? Використовуючи текст новели, напишіть сценарій окремих епізодів та картин цієї стрічки.

- Доведіть близькість опису кононівських полів до музики й живопису.

- Оцініть вплив образів природи на душу ліричного героя. Чи вважаєте ви вірогідним і психологічно вмотивованим таке перетворення?

- Чи згодні ви з дослідниками, котрі кульмінацією новели вважали зустріч ліричного героя із селянином? Аргументуйте свою думку.

- На які сюжетно-композиційні частини поділяється "Intermezzo"? Як у них відображена динаміка преображення людської душі?

- Намалюйте "портрет відродженої душі" ліричного героя. Яким вам бачиться його майбутнє?

Спостереження за змінами настроїв та почуттів ліричного героя "Intermezzo" дають змогу побачити й пережити разом з ним різні душевні стани: утома – розчарування – дисгармонія із зовнішнім світом – усамітнення – хворобливий стан тривоги, галюцинації – спілкування з природою – поступове зцілення, набуття гармонії внутрішнього світу з навколишнім середовищем – відродження до подальшого повнокровного життя – занурення в біди простої людини – повернення до активного життя та письменницької праці. Усе це можливе завдяки дії творчої уяви, що на основі ейдетичної пам'яті репродукує в читачській свідомості окремі зорові, слухові, дотикові образи природи і, комбінуючи їх, поєднує у складну цілісну картину. Процес уявлення прочитаного може стимулюватися демонструванням ілюстрацій до новели роботи М.Жука, І.Філонова та малярських полотен, суголосних з її темою, зокрема, К.Моне цикл "Стіжок сіна", І.Шишкіна "Жито", С.Виноградова "Садба", І.Грабаря "Неприбраний стіл" тощо.

Вивчення повісті "Тіні забутих предків" також неможливе без попереднього історико-красназавчого коментаря про гуцульський край, його неповторні традиції, звичаї, мальовничу природу. Учителю може використати матеріали праці етнографа В.Гнатюка "Знадоби до української демонології" [Львів, 1912], а також ілюстрації до твору художників О.Кульчицької, І.Філонова, Г.Якутовича, що дасть змогу молоді третього тисячоліття уявити давнє життя гуцульського етносу, пізнати його міфологічні вірування.

Цікавою формою може стати порівняння літературного твору та його екранізації, здійсненої С.Параджановим. Особлива увага звертається на колористичне вирішення картини, що має новелістичну будову, причому в кожній домінує кілька тонів: "Полонина" – зелено-голуба барва, "Іван та Марічка" – жовто-червона, "Самотність" – сіро-зелена, "Корчма" – чорно-біла, "Смерть Івана" – червоно-чорна. У формі імітаційно-рольової гри "Засідання художньої ради" 10-класники оцінюють фільм, з'ясовуючи, наскільки його авторам вдалося втілити письменницький задум, і порівнюючи власні враження з думкою видатного критика І.Дзюби, який сказав, що екранізація "Тіней забутих предків" переконливо довела: твори української класики годяться для того, щоб на їх основі знімати світові шедеври, а не маскарадні профанації.

Отже, імпресіоністична проза М.Коцюбинського потребує особливої підготовки читачів до її сприймання та осмислення, активної роботи творчої уяви, що заснована на попередньому

сенсорному досвіді старшокласників, ейдетичній пам'яті про різноманітні зорові, слухові, смакові, запахові й дотикові враження, емпатії, умінні вживатися в літературний образ. Успішне формування творчої уяви можливе за умови врахування психолого-вікових особливостей раннього юнацького віку та включення учнів у спеціально організовану навчально-пізнавальну діяльність, що ґрунтується на принципах творчого і розвивального навчання.

РЕЗЮМЕ

У статті досліджується актуальна проблема креативної педагогіки. Розроблено методи, прийоми і форми навчальної діяльності, що найбільш ефективно сприяють розвитку творчої уяви учнів при вивченні художніх творів імпресіоністичного напрямку. Ключові слова: педагогічна творчість, творча уява читача, методи, прийоми і форми активізації навчання.

The article "The Development of Students Creative Imagination in the Process of Study of M.Kotsubinskyi's Impressionist Prose in the 10 Form" written by O. Kutsevol, studies the actual problem of creative pedagogics. The effective methods, ways and forms of teaching activity that help to develop students' creative imagination in the process of studying of fiction works of impressionists trend have been worked out in the article. Key-words: pedagogical creativity, creative imagination of a reader, methods, ways and forms of the activization of teaching.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева В. Українська імпресіоністична проза. – К.: Б.в., 1994. – 160 с.
2. Выготский Л. Воображение и творчество в детском возрасте: Психологический очерк. – М.: Просвещение, 1991. – 93 с.
3. Кузнецов Ю. "Intermezzo" // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях, колегіумах. – 2002. – № 2. – С.168-171.
5. Роменець В. Психологія творчості: Навч. посібник. 2-ге вид., доп. – К.: Либідь, 2001. – 288 с.
6. Федоренко Є. Пошуки Михайла Коцюбинського // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4-х кн. – К.: Вид-во "Рось". – Кн.1. – С.83-99.

Анатолій Подолинний (Вінниця)

З ІСТОРІЇ ВШАНУВАННЯ ПАМ'ЯТІ М.М. КОЦЮБИНСЬКОГО НА ВІННИЧЧИНІ

Історія спорудження пам'ятника М.М. Коцюбинському у Вінниці виходить за межі літературно-мистецької події. Перешкоди, які чинила радянська влада появі пам'ятника видатному українському письменнику в місті, де він народився, виразно свідчили про її небажання ширше популяризувати це ім'я і в такий спосіб будити національну свідомість українців. З одного боку, твори М.М. Коцюбинського видавали, вони входили до програми середньої школи, літературознавці досліджували життєвий і творчий шлях письменника, з іншого – було відчутно, що офіційне ставлення до нього має чітку межу і, скажімо, в сфері так званої радянської монументальної пропаганди місця «другові Максима Горького», по суті, не передбачалося.

У 1926 році, готуючись до 65-річчя від дня народження М. Коцюбинського, Вінниця зробила перший крок до його вшанування. Було створено спеціальну комісію при кабінеті вивчення Поділля, яку очолив голова окривконкому Воробйов. 16 травня в міському театрі відбулася «прилюдна вечірка», присвячена пам'яті письменника. Після врочистої вступної промови Воробйова капела імені Леонтовича в супроводі симфонічного оркестру виконала два твори М. Лисенка – «Заповіт» і «Вмер наш батько». Доповідь про життя і творчість М. Коцюбинського виголосив професор Київського інституту народної освіти, письменник М. Зеров. Зі спогадами виступив художник М. Жук.

Завершуючи вечірку, Воробйов повідомив присутніх, що є ухвала місцевої влади назвати одну з вулиць міста іменем Коцюбинського, закласти також сквер його імені, збудувати пам'ятник письменникові. Надіслано клопотання до ВУЦВКу про дозвіл збирати кошти на пам'ятник. Учні Вінницької школи імені М. Коцюбинського першими зібрали сто карбованців.

Вшанування пам'яті письменника розпочалося відкриттям у 1927 році меморіального музею на Замості. Столична харківська преса повідомляла про цінні придбання музею: твори і речі М. Коцюбинського, фісгармонія композитора П. Ніщинського, метрика С. Руданського.

Незабаром при Наркомосі республіки почала діяти Центральна Комісія для увічнення пам'яті М. Коцюбинського. Комісія опублікувала лист-звернення за підписами голови комісії, наркома освіти України М.О. Скрипника і ряду діячів партії, держави, науковців, письменників. Ось уривок з цього листа: «Всеукраїнська Центральна Комісія для увічнення пам'яті Коцюбинського постановила (...) поставити у Вінниці 1929 р. пам'ятник письменникові. За постановою Раднаркому УРСР Центральна Комісія вже оголосила збір пожертв на збудування цього пам'ятника й звертається найперше до всіх громадян УРСР і до всіх державних, громадських, наукових, літературних і культурно-освітніх установ з проханням вносити свої пожертви на цей пам'ятник...». У 1928 році преса повідомляла, що Чернігівський окрвиконком асигнував на пам'ятник 6 тисяч, Одеський – 2 тисячі, м. Першотравенськ – 250 карбованців. Добровільні пожертви надсилалися на поточний рахунок Центральної Комісії № 1615 в Харківській філії Держбанку СРСР.

Подібну Комісію для увічнення пам'яті М. Коцюбинського було створено при Наркомосі РРФСР. Очолив її нарком А. В. Луначарський.

На Україні випустили ювілейні марки з портретом М. Коцюбинського. Виручені за продаж марок гроші також йшли на пам'ятник письменникові.

Через деякий час бюро Центральної Комісії заслухало доповідь професора Таранушенка, який їздив до Вінниці, про стан справ з будівництвом пам'ятника. Бюро ухвалило рекомендувати вінницькому окрвиконкомові конкретно визначити місце для пам'ятника. Це міг бути якийсь просторий майдан, де можна розбити сквер, а посередині «поставити пам'ятник у вигляді монумента».

Бюро зазначило, що є й інший варіант побудови пам'ятника, а саме: «у вигляді будинку-пам'ятника», – і що цей варіант теж непоганий. Бажано тільки, щоб будинок-пам'ятник став центральною міською книгозбірнею імені М. Коцюбинського у Вінниці.

В останньому грудневому номері журналу «Червоний шлях» за 1928 рік з'явилося повідомлення, що на пам'ятник М. Коцюбинському вже зібрано близько десяти тисяч карбованців. Наступного ювілейного 1929 року Державне видавництво України випустило нові видання творів письменника, прибуток від яких надходив у фонд збудування пам'ятника.

Нарешті, у цьому ж році відбулися закладини пам'ятника у Вінниці. Проте він так і не з'явився. Розпочалася насильницька колективізація на селі, потім – голодомор і репресії тридцятих років. Трагічною була доля багатьох ентузіастів спорудження пам'ятника М.М. Коцюбинському, зокрема директора Вінницької зразкової школи № 1 ім. М. Коцюбинського В.І. Замураєнка. Ще в квітні 1913 р. в губернській газеті він опублікував віршований відгук на смерть письменника-земляка. А в 20-і роки збирав спогади про нього, збирав також кошти на пам'ятник, підтримував зв'язок з Юрієм Коцюбинським. Тікаючи від репресій, опинився в Росії. Та 19 лютого 1938 р. просто в школі м. Кунцева Московської області, де він учителював, був заарештований. Помер 23 серпня 1944 р. в Тайшетському таборі.

У 30-і роки з Вінниці до Ленінграда було відправлено дві тонни бронзи для пам'ятника. Скульптор І. Нерода виготовував його робочу модель, заготував гранітні плити. І знову якась невидима рука все зупинила. Навіть Юрій Коцюбинський зібрані на пам'ятник в Канаді і США кошти перерахував у місцевий бюджет... на благоустрій міста.

У 1934 році з нагоди 70-річчя з дня народження М. Коцюбинського у Вінниці відбулося врочисте відкриття Будинку літератури і мистецтв імені М. Коцюбинського. Отже, начебто здійснився другий варіант увічнення пам'яті письменника, пропонувавший свого часу членам бюро Центральної Комісії. Проте приміщення будинку не було новим, спеціально зведеним для цієї мети, та й проіснував він недовго.

У 1956 р. пам'ятник мав уже з'явитися, але через якісь суперечки, навмисні чи ні, нині важко сказати, між республіканським і союзним міністерствами культури у цій історії настала нова, здавалося, нескінченна перерва.

У 70-і роки Вінницьке обласне товариство охорони пам'яток історії і культури зверталося з цим питанням до керівників уряду і комуністичної партії і отримало мало зрозумілу відповідь такого приблизно змісту: «Для пам'ятника Коцюбинському в городе Виннице ещё не подошло подходящее время».

Лише в умовах нового національного відродження в Україні в грудні 1989 р. пам'ятник М.М. Коцюбинському було відкрито. Встановлений він на просторому майдані напроти будинку, де народився письменник.

Автори проекту пам'ятника – лауреат Державної премії ім. Т.Г. Шевченка скульптор, народний художник УРСР М.К. Вронський та заслужений архітектор УРСР В.Г. Гнезділов.

Услід за цією знаменною подією розташований поруч педагогічний інститут (нині університет) дістав ім'я М. Коцюбинського, а на його території 2003 року було встановлено бронзове погруддя письменника (скульптор В. Смаровоз, архітектурна розробка В. Щура). Кошти на погруддя зібрали викладачі, співробітники та студенти університету.

Отже, історія пам'ятника М.М. Коцюбинському у Вінниці нараховує 63 роки, майже стільки, скільки тривала радянська влада в Україні. Цей факт є промовистим свідченням цілеспрямованого національного гніту в Україні в XX ст., здійснюваного комуністичною партією і радянською владою.

РЕЗЮМЕ

У статті розглядається історія спорудження пам'ятника письменнику у м.Вінниці, яка нараховує більше шести десятиріч. Майже протягом усього свого існування радянська влада перешкоджала відкриттю пам'ятника, здійснюючи політику культурного геноциду в Україні.

The article deals with the history of the monument erection to the writer in the Vinnitsa, which goes back to more than six decades ago. Soviet power had been objecting to the erection of the monument for really all the period of its existence, thus making the policy of cultural genocide in Ukraine.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вінницькому літературно-меморіальному музею М.М. Коцюбинського – 70. – Вінниця, 1996.
2. Литвиненко Г., Хоменко Б. Музей М.М. Коцюбинського у Вінниці. – Одеса, 1989.
3. Михайло Коцюбинський. Життя і творчість у портретах, ілюстраціях, документах. – Київ, 1970.
4. Рабечук В. Народом вписаний в безсмерття // Вінницька правда. – 1989. – 17 грудня.

Людмила Загоруйко (Вінниця)

М. КОЦЮБІНСЬКИЙ ПРО ВЧИТЕЛЬСТВО

Важливість розгляду цієї теми в художніх творах і в публіцистичних статтях письменника вбачаємо, по-перше, в тому, що художні образи вчителів (наприклад, Раїси з повісті "Лялечка"; Ярини, іншого сільського вчителя з повісті "Хо" тощо) дозволяють скласти уявлення про той історичний відрізок часу, коли жив М.Коцюбинський. Письменник змальовує внутрішній світ тодішнього сільського вчителства, його переживання, роздуми, сумніви, загальнокультурний, освітній і загальнонародський рівень, місце у тогочасному суспільстві. По-друге, проблема учительства, роль і місце вчителя як особистості в житті українського народу актуальна й дотепер. Це особливо стосується освіченості, професійності вчителя, його духовної культури, моральних якостей і, що найголовніше, його готовності до виконання складних і різнобічних завдань, навчально-освітніх і виховних зобов'язань.

М. Коцюбинський у своїх статтях, вміщених, зокрема, в газеті "Волинь", записках і художніх творах, торкається питань педагогіки, зокрема, вчительської діяльності. Наприкінці 80-х рр. XIX ст. молодий М.Коцюбинський після смерті батька змушений був узяти на себе утримання сім'ї. В ті роки він написав оповідання: "Андрій Соловійко або Вченіє..." та "Дядько і тітка", які за життя письменника не друкувалися. Написані вони в типовій народницько-оповідній манері, з хронологічним викладом подій і їхнім щасливим кінцем. Це особливо стосується першого розлогого твору, який позначений дидактичністю, містить ознаки художнього стилю майстра: мальовничості, психологізму, довершеності мовлення. Ще яскравіше ці риси проявляються в наступних трьох творах ("Харитя", "Ялинка", "Маленький грішник").

Справді, названі твори позначені творчою манерою зрілого митця. Особливо виразно письменник розкрив психологічний стан дитячої душі своїх персонажів. Доля обдарувала Михайла Коцюбинського нев'яучим талантом тонкого, довершеного художника-прозаїка. Художнє мовлення творів письменника вражає реальністю зображуваних подій, активізує сприймання їх читачем. Уже названі твори – тематично різноманітні, спричинені життєво-творчою долею письменника, який багато мандрував, різнобічно пізнавав усе навколишнє, в якому опинявся.

Крізь зовнішні описи природи, людей, подій проступають світогляд, моральні поняття, його оцінне ставлення до всього, на що він повсюдно натрапляв.

М.М.Коцюбинський не раз писав про те, що виховання дитини починається в родині, в сім'ї. Це виховання передовсім поваги до батьків, любові до людей, слухняності, працелюбності, старанності, сумлінного ставлення до виконання будь-якої справи. Ознаки такого виховання бачимо в образах героїв оповідань Михайла Коцюбинського "Харитя", "Ціпов'яз". У своїй неповторній художній манері автор через тонке розкриття психологічного стану людської душі створював виразну картину традиційно-споконвічного селянського сімейного виховання, позначеного сумлінною працею, моральним і трудовим вихованням. Харитя – восьмирічна дівчинка – вже має деяке уявлення про найголовніше в стосунках між людьми, про рідну сім'ю, рідну матір. Харитя починає працювати, виявляючи послух, любов, відповідальність. Семен, на відміну від свого брата Романа, неосвічений (ледве вмів читати), але поступово ставав щирою, порядною людиною, яка не здатна на підлість, на підступ, любив своїх батьків, дослухався до їхніх порад, сумлінно виконував щоденну сільську працю, любив землю, дбайливо ставився до інших. Потрапивши до школи, ця дитина намагається знайти у вчителів хороших порадиноків, доброзичливців, тих, хто може допомогти їй. Обов'язок учителя, за М.Коцюбинським, – підтримати позитивне у вихованні, збагатити корисними знаннями. Йшлося передовсім про "корисні знання" Позитивним явищем письменник вважає наявність в Україні професійних училищ. У статті М.Коцюбинського "Свет и тени русской жизни", яку вміщено в газеті "Волинь" (1898. – № 17. – 22 січня), йдеться про те, що, *...главные занятия училища следующие: живопись, ваяние, скульптура, гончарное искусство в особенности, резьба на дереве и т.п. Тем из учеников или учениц, которые не имеют аттестата об окончании курсов по программе уездных училищ, преподают и общеобразовательные предметы по программе уездных училищ. Сколько мы уже видели прекрасных и положительно художественных вещей, вышедших из рук простого мальчика или девушки. С какою любовью погонщик волон показывает свое первое произведение преподавателю, и с какою гордостью он любит на свою удачно сделанную вещь.* (1; 56).

Письменник аналізував, зокрема, ті ситуації, за яких дитина, "зіпсована" сім'єю, особливо потребує допомоги. Герой оповідання "Ученіє свет, а невченіє тьма" Семен, за умов, так званого домашнього "виховання", ставав відлюдкуватим, вдавався або ж мав нахил до злочинства: *"Ріс парубок – росла і нехороша слава про нього. Люде звали його злодієм".* До чинників, які впливають на формування особистості головного героя автор відносить навколишнє середовище. Зміни в характері хлопця стаються під впливом розумних і вихованих учителів, у процесі набуття освіти. Юнак спілкується із гуманними людьми, які стали для нього позитивним прикладом і суттєво вплинули на його подальшу долю: *Зберуться, бувало до*

Семена гості, такі ж студенти, як і він, що на докторів вчать, на вчителів... З Андрієм вони обходяться як з рівною, не вважаючи, що він мужик. Як почнуть вони розмовляти, то розум Андрія наче яким світлом освітить: бачить він ясно те, о чім перше і не знав, о чім і не гадав, не мав: бачить, яким він перше був нехорошим і яким треба бути... (2; 493). Андрій, отримавши добру освіту, сам стає вчителем, повертається працювати в село. Письменник акцентує увагу на думці, що освіта, набуття професії, ставало неабияким життєвим успіхом для селянських дітей.

У своїй промові на зборах перед людьми М.Коцюбинський устами Семена виголошує "оду" освіті, науці і учителям.: *Я той самий, котрого ви років п'ять тому назад боялися, як злодія, мало не розбійника... котрого ви ненавиділи, називали непутящим... Я той самий. Тепер я приїхав до вас вчителем. Здивувались люди? Не дивуйте, брати мої! Ви знаєте, нам'ятасте, певно, як я ріс? Я був сирота... мене не любили, мене били, надо мною знущались... Ні від кого я не бачив ласки, не чув щирого слова, слова правди... знайшлися добрі люди, показали мені совість, освітили розумом мою голову – тепер я не такий! З пропащего чоловіка вона (наука) зробила мене чесним, годним на добро, чоловіком.* "Розум, вченіє, грамота – велика сила (2; 246). Слова головного героя у творі не залишаються нереалізованими. Автор у своєму унікальному художньому стилі показує читачеві наслідки внутрішніх змін персонажа: *Через дві неділі, як Андрій відкрив школу, – вона була повнісінька. Дітвора з охотою бігла до доброго вчителя і добре, прихильно вчилася. Деякі і батьки приходили до Андрія вчитись розуму. За розум, добре серце, чесність, щирю пораду і поміч всі люди з Босівки і інших сіл казали, що не знали і не знають луччого чоловіка, як Андрій Соловійко.* (2; 246)

Письменник пише про можливості доброї освіти, позитивного виховання. Набувши їх, Андрій Соловійко, головний герой оповідання, спроможний позитивно впливати на інших. Ідею, висловлену в оповіданні, дещо ідеалізовано, проте суть її така: освіта і позитивне виховання – важливий чинник у формуванні особистості.

Образ учительства в творах митця загалом позитивний. Герої його окремих творів, – учителі – люди з великим запалом енергії, активні, несуть світло просвіти в темряву неучтва і забобонів", люди-гуманісти, які борються з собою і зовнішніми життєвими обставинами, з негараздами. Вчитель в уявленні письменника – це передовсім патріот і активна особистість. Страх в образі старенького дідуся Хо у повісті «Хо» мандрує світом, спостерігаючи за поведінкою інших з метою вплинути на них. В одному із сіл він заглядає у віконце колишньої корчми: *Але що за диво? Корчму хтось обгородив, прибив нову табличку над дверима та повиганяв звідти, мабуть, усіх п'яниць, бо якось там так дивно тихо, мов у церкві. Хо наблизився, глянув на табличку й прочитав: "Школа". Тут порядкує молодий учитель. Старий присувається до вікна, зазира всередину й бачить: у хаті, за столом, сидять гості – учитель та селяни. Усі вони міркують. У курку двоє дітей граються, декламуючи байку Глібова "Вовк та ягня". Говорять "чистою, неламаною мовою..." (2; 176). Як бачимо, вчитель – це і організатор, і порадник, і просвітитель. М.Коцюбинський акцентує на тому, що соціальний стан освіти, умови життя вчителя спонукали його до потреби в просвітительській діяльності.*

Учитель, на думку М.Коцюбинського, повинен мати тісний душевний зв'язок з рідним народом, бути рішучим, твердим і впевненим у своїх вчинках, готовим до самопожертви, до того, щоб, коли треба, поступитися своїми інтересами задля обставин. Це також і це знайшло своє образне втілення у постаті іншої героїні повісті М.Коцюбинського "Хо" – Ярини. *Колись вона була щасливою дитиною, коханою одиначкою багатого діди́ча. Одягнена в оксамит і шовк, пересвідчена, що найдрібніші забаганки її будуть заспокоєні... Незабуття пора! Минали роки, збільшуючи той мур, що стояв між двором та селом. З одного боку були пани, з другого – "бидло". Тим часом дозвілля (а сього добра в панни Ярини було чимало) вкупі з допитливим розумом чаприли дівчину на книжки. Пожираючи без ладу сотні томів, Ярина вміла, однак, зібратись в голові проміння мислі, розкидані там, відгукнутися серцем на чесні й високі поривання. Природна щирість стала тут у пригоді. Правда кожна нова думка, що не згоджувалася з її дотеперішнім світоглядом, викликала цілу бурю в молодій, незміцнілій ще душі, але мур, що відділяв її від села, валився й відкривав не бидло, а справжніх людей, з*

людськими інтересами, болями й радощами. Дівчина запалилася до праці, до діяльності, поклала присвятити життя своє для тих, що досі працювали на неї. Так справедливо каже. Вона буде вчителькою, вона понесе світло в темряву, потіху – смуткові, поміч – убожеству. А що вдома на неї чекає буря, так що ж, хіба вона не винесла вже бурі сама в собі, коли нові думки, нові почування стрілися з її первісним світоглядом... (2; 161).

Як бачимо, в героїні є все для того, щоб зреалізувати свій ідеал – стати народною вчителькою: благородство душі, ерудованість, співпереживання зі своїм народом і бажання працювати, принести користь громаді. Однак намагання героїні нездійсненні, її розумово-почуттєвий потенціал залишають нереалізованим. Для цього потрібно було мати неабияку силу волі, сміливість та рішучість, наполегливість у досягненні своєї мети.

Актуальною для письменника була й доля жінки-вчительки у тогочасному суспільстві. Щоб стати нею за тих часів, на раз доводилось зрікатись багато чого особистісного – навіть любові, сімейного затишку. Однак усіх учителів об'єднує відчайдушне змагання задля себе, за свою гідність. Заради цього вони, юні жінки з далеких національних околиць безбережної Російської імперії готові перенести моральні й фізичні випробування, навіть пожертвувати своїм життям.

Учитель – це активна особа, яка дбає про власне право на щастя, на гідне життя. Вона безмежно симпатична М.Коцюбинському, який співчуває їй, співпереживає з нею, проникає в її духовний світ, тонко й пластично змальовує його.

У новелі "Лялечка" письменник вдається до прийомів іронії й самоіронії (внутрішні монологи героїні-вчительки Раїси Левицької), до художніх деталей, мікрообразу, який подекуди сягає рівня символу.

Спочатку Раїса свято вірить у те, що в сільській школі вона служитиме високій справі освіти, самопізнання народом самого себе. Проте з часом ця ілюзія, навіяна народними ідеями, зникає, розвіюється: поступово ця ілюзія, навіяна народними ідеями, зникає, розвіюється: *Ся теорія з кожним роком блідла, половіла і з часом зовсім загинула. Власне кажучи, перевірка життям почалася відразу після того, як батько забрав її з інституту на село. Там не було того улюбленого страдника – народу, він був десь далеко, в Росії, на селі були самі мужики, яких Раїса добре знала і не дуже любила* (2; 302). Психологічно тонко і переконливо досліджує письменник еволюцію такого екзальтованого характеру, який прямує від ілюзії до ілюзії.

Найважливіше в педагогічній діяльності, за переконаннями М.Коцюбинського – це любов і повага до дітей. Учитель неодмінно має бути людиною культурною у повному розумінні цього слова, гуманною. В статтях "Записки из русской жизни..." письменник описує негативні випадки грубого поводження вчителів з учнями, відсутність у деяких учителів елементарних понять культури, тактовності, терпіння, толерантності тощо: *Почти одновременно в газетах появились сообщения о двух фактах, которые вновь и с большою убедительностью говорят за то, что воспитательная часть в наших учебных заведениях далеко не всегда поставлена удовлетворительно. Так, директор народных училищ Кубанской области в своем циркуляре, опубликованном в местных "областных ведомостях", заявляет, что в последнее время к нему начали поступать "жалобы на грубое с детьми обращение учителей некоторых училищ. Непозволительные воспитательные приемы вызвали решительный протест со стороны директора народных училищ, который заявил, что "учителя, не знающие самых элементарных правил воспитания, не умеющие владеть собою и позволяющие себе грубое с детьми обращение, не только будут устранены от службы, но, смотря по вине, будут представлены к лишению их учительского звания, с воспрещением педагогической деятельности.* (1; 155).

Безперечно, такі "педагогічні ідеали" – були неприйнятними. Автор статті звинувачує у цьому не тільки тогочасне вчителство, а передовсім суспільні умови: відсутність правильної, різнобічної, повної педагогічної освіти вчителів, відсутність необхідних умов для їхньої самоосвіти: *Но позволительно спросить... одни ли учителя виноваты в том, что они оказываются такими необразованными людьми? Не правильнее ли будет данное явление рассматривать как неизбежный результат тех условий, в которые поставлены у нас учителя,*

относительно приобретения знаний, как общих, так и специально педагогических? Возьмем для примера хотя бы книжный состав учительских библиотек начальных народных училищ. Достаточно сказать, что в них отсутствуют такие авторы, как Пирогов, Ушинский, Стоюнин (1; 156).

Учитель повинен бути високоосвіченим, крокувати "у ногу з часом". Для цього йому належить постійно займатися самоосвітою, поводитись у вимірах сучасних йому подій. Письменник особливо наголошує на важливості оздоровлення учительського середовища.

У статті "Шкільна справа" М.Коцюбинський, торкнувся проблеми, яка залипилася актуальною й дотепер. Це проблема підготовки вчителя, його самовдосконалення, самоосвіти.

Необхідною рисою вчителя, на думку письменника, має бути стійкий інтерес до педагогічної професії, бажання займатись нею, природні нахили до неї. У "Записках..." М. Коцюбинського натрапляємо на такий цікавий факт: вчителька, дружина священика, яка навчала дітей переслідувалась. Часто траплялось, що коли вчителька мала нахили і бажання працювати з дітьми, користувалась авторитетом та довірою батьків. Усе ж за відсутності диплому чи певного дозволу її педагогічна робота була незаконною, недозволеною, забороненою. Цитуємо рядки із статті: *По делу Тибелляровой было произведено следствие, из которого выяснилось, что она обучала малолетних мальчиков и дочерей абзуге и часослову, а также и заповедям Господним, поелику родители сих малолетних детей ни под каким видом не соглашались вручать, а особенно дочерей своих, для обучения приуготовительного училища учителю Рязанцеву для того, дабы оне... расстроены не были. Дело Тибелляровой в конце концов решилось не в ее пользу. В пояснение этой истории нужно заметить, что полиция и училищное начальство в своих действиях основывались на вышедшем около того времени указе, воспрещавшем частным лицам заниматься преподавательской деятельностью в ущерб интересам патентованных педагогов (1; 157).*

Отже, М.Коцюбинський вбачав джерело педагогічної майстерності вчительства у таких реаліях: український народ має свою віками сформовану систему етнічних цінностей, ментальність, особливості національної свідомості, що виявляються у звичаях, традиціях, - невраховування яких у вихованні молоді неприпустимо; вкрай важливим, на думку письменника, є наявність бібліотек для самоосвіти і самовдосконалення вчителів, використання творів відомих і прогресивних педагогів; важливі і неабиякі особистісні якості вчителя, духовність, мужність у виборі свого професійного шляху, стійкий інтерес до педагогічної професії, природні нахили, почуття моральної відповідальності за власні вчинки і вчинки вихованців, соціально-активна життєва позиція, яскраво виражене педагогічне покликання, любов і повага до дітей, щонайтриваліша професійність.

Учителі, які володіють такими рисами, на думку письменника, тільки й можуть слугувати зразком для інших, особливо учнів, позитивно впливати на становлення світогляду молоді, соціально позитивної поведінки.

РЕЗЮМЕ

У статті розглядаються твори М.Коцюбинського, які стосуються вчительства, важливі епізоди з життя вчителів сучасної письменникові епохи. Автор змальовує яскравий внутрішній світ почуттів учителя, його переживань, роздумів, сумнівів, розповідає про загальнокультурний і освітній рівень, роль учительства в тогочасному суспільстві. Основні риси, якими наділяє М.Коцюбинський своїх героїв-вчителів, – це рішучість, твердість і впевненість у своєму професійному виборі, відповідальність, духовна культура, моральні якості, здатність поступатися своїми інтересами перед інтересами інших. Напрямок дослідження – просвітницький, суспільно-гуманітарний

This article deals with M. Kotsubynskyi's works? Which are about the teachers. They also include the commentaries on the general pedagogical process which was developed in the period, contemporary to the writer. The main features of Kotsubynsky's characters are resolution, firmness and confidence in their professional choice, responsibility, spiritual culture, moral features, ability to

sacrifice individual interests for common circumstances. The direction of their work is educational and social-humanitarian.

АНАЛІЗОВАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Коцюбинський М. Твори в 4-х т. – К.: Вид-во Академії Наук Української РСР, 1961.
2. Коцюбинський М. Твори у 2-х т. Повісті та оповідання. – К.: Наук. думка, 1988. – Т. 1.

ЛІТЕРАТУРА

1. Болтівець С. Михайло Коцюбинський про оздоровлення педагогічного середовища // Освіта. – 1998. – № 7. – С.11.

РОЗДІЛ 5

ЛЕКСИКА І ФРАЗЕОЛОГІЯ

Максим Дудик (Київ)

АКТИВНА Й ПАСИВНА ЛЕКСИКА В НАРИСІ "З ГЛИБИНИ" М.КОЦЮБИНСЬКОГО

Виклад теми цієї статті, мабуть, доцільно розпочати хоча б щонайбільш стислою характеристикою таких мовних і мовленнєвих явищ, реалій, понять, як *лексика активна* й *лексика пасивна*.

Активна лексика – це лексика історично найдавніша, загальноживана, використовувана майже кожним з мовців – незалежно від його освіченості, професійності. Бо хто, зокрема, може обійтись без таких лексем, як *земля, вода, сонце, небо, ліс, вітер, дерево, повітря, обличчя я, ти, він, ми, ви, вони, білий, чорний, жити, працювати, їсти, весело, сумно, від, до і, або і т. ін.*

Активна лексика кількісно обмежена в мові (кілька тисяч лексем, слів), але функціонально розгалужена, наявна в будь-якому розгорнутому мовленні, реченні. Активна лексика, становлячи основу-основ словникового складу мови, повсякчас обростає *лексикою пасивною* – словами, сполученнями слів, які рідковживані в живому повсякденному спілкуванні, в мовленні офіційно-діловому, в інших стилях мови.

Пасивна лексика – це переважно слова суфіксальні, префіксальні, суфіксально-префіксальні, більшість складних слів і неактивно використовуваних спеціальних термінів, усі архаїзми (власне-архаїзми, історизми), як правило, всі неологізми, майже всі жаргонізми, сленгізми, всі арготизми тощо.

Якою ж мірою обидва шари лексики – активної й пасивної – використав М.Коцюбинський в новелі "З глибини"? Певна річ, в обмеженій за обсягом статті об'єкт цього дослідження буде висвітлено тільки в основному.

Нарис (умовна спільна назва) "З глибини" складається з таких чотирьох етюдів, як "Хмари", "Утома", "Самотній", "Сон". Одне із значень лексеми *етюд* (франц. *etude*, від лат. *studium* – старанність, заняття) – це невеликий, навіть украй стислий літературно-художній твір, присвячений якому-небудь окремому питанню, події, почуттєвій сфері людини. Як синоніми до терміна *етюд* нерідко використовуються й інші лексеми – *студія, образок, шкід (ескіз)*. Кожним із цих найменувань акцентується увага на тому, що художній текст ніби незавершений: у ньому мовиться тільки про дещо, і це дещо сприймається компактно, як певне змістове ціле. Всі чотири етюди – це загалом півсторінкові за обсягом витвори художнього слова, тексту.

Вдамося до статистики, а з цією метою і до таблиці, якою наочно демонструється кількісний частиномовний вияв усіх слів у кожному з чотирьох етюдів; повнозначні слова фіксуються в усіх тих формах, у яких вони використовуються:

Етюди	Іменників	Дієслів	Прикметників	Числівників	Займенників	Прислівників	Прийменників	Сполучників	Часток	Вигуків	Всього слів
"Хмари"	48	34	29	1	24	22	18	21	5	-	202
"Утома"	40	28	20	-	22	14	13	20	9	-	166
"Самотній"	47	27	20	1	24	14	15	28	11	-	187
"Сон"	35	40	13	1	28	17	13	27	3	-	177
Усього слів:	170	129	82	3	98	67	59	96	28	-	732

Отже, кількісно переважають іменники (170 форм), яких узагалі найбільше в кожній мові; після іменників найбільше дієслів (129 форм), чим досягається досить очевидна динаміка художнього мовлення; лише 3 числівники, бо йдеться про внутрішній стан оповідача, якому майже нічого підраховувати; зовсім немає вигуків, бо мислення-мовлення суто особистісне, розважливе, але не екстремічне, таке, яке позбавлене крайніх поглядів, дій, почуттєвих виявів.

Усі етюди, які об'єднані спільною назвою "З глибини", зовсім несюжетні, без фабули, суто настроєвого характеру, не становлять ланцюга змінюваних подій; їхня несюжетність глибоко психологічна, почуттєва, бо відтворює душевні порухи автора з такою глибокою мовленнєво-художньою досконалістю, етичністю й естетичністю, що текст усіх етюдів сприймається читачем зацікавлено, не байдуже – навіть за умови, що в жодному тексті немає дій зовнішніх, наявний тільки згусток досить активних душевних переживань. І вони, переживання, неперспективні, не зорієнтовані на позитивне майбутнє, сконцентровані тільки на теперішність, на те, що саме в цей момент переповнює розум і душу письменника.

Щоб якнайповніше, найбільш зримо скласти уявлення й дійти певних висновків про лексичний склад розглядуваних етюдів, вдаємося до громіздкої, але потрібної, з нашого погляду, ілюстрації лексем, з яких створено, зокрема, етюд "Хмари" (повнозначні слова подаються в текстовій формі і в повному кількісному вияві). Отже, **іменники**: хмари, діти, землі, сонця, шляхом, душу, поета, розкоші, успіхом, устах, бажанням, пісні, туги, сліз, скорботами, світу, жалю, землі, хвилями, грудьми, лице, сонця, сльозами, вогнем, гнівом, небу, землю, небу, різкою, мільйон, повітрі, питанням, крила, землею, сонця, тінях, земля, суму, поете, хмари, заздрістю, хмаркою, пустелі; **дієслова**: дивлюсь, знявшись, мандрують, здається, бачу, впізнаю, бачу, клубочиться, дихає, ховає, плаче, стане, знаю, мчить, підганяє, гукає, почули, спав, перекинулись, розумію, спустила, було, потопали, сіє, дивуюсь, любиш, співчуваю, стежиш, тоне, розливається, гине; **дієприкметники**: спрагла, переповненими (грудьми) тремтяча, насичена (вогнем), невилпаканих (сліз), палаюча, невдоволена, шукаюча; **прикметники**: блакитним, чиста і біла, неземних, прозора і легка, золотим, рожевих, велика і важка, повна (туги), вагітна (скорботами), темна, нещасної, чорними, теплими (сльозами), легше, неспокійна, великим і праведним (гнівом), ліниву, золотою, сірі, дрібну, тужливою (заздрістю), блакитній; **прислівники**: вище і вище, важко гірко, легше, шалено, вперед, вперед, швидше, разом, вічно, вічно, видно (не вдаємося до прикладів займенників, числівників (тільки один), службових слів, які зовсім "звичайні" – як і в усіх інших нехудожніх стилях мови).

З наведених прикладів лексем, які належать до повнозначних частин мови, випливає, що майже всі вони якнайзвичайніші в мові, активно вживані, що тільки окремі з них менш частотні і тільки за цією ознакою можуть бути віднесені до пасивної лексики. Це той випадок, такі мовленнєві реалії, які засвідчують: у справді талановитого письменника навіть, здавалося б, найпростіші слова спроможні виконувати художньо неперевершену, досконалу стилістичну функцію, стають елементами справжнього мистецтва, образного змалювання будь-яких явищ життя, людських дій і почувань.

У розглядуваних художніх текстах М.Коцюбинський ні разу не вдався до фразеологічних одиниць (прислів'їв, приказок тощо): і без них усе сказане письменником високо художнє, образне, вражає своєю індивідуальною неповторністю.

Кожен з етюдів написано в імпресіоністично-стильовій манері, зорієнтованості; вони мовленнєво витончені; цим досягається своєрідна глибинність у відтворенні особистісних почувань, вражень, які сповнювали автора в час створення ним етюдів; всі чотири прозові уривки пройняті суб'єктивним ліризмом, який значною мірою створюється витонченістю метафори та інших зображувальних мовнохудожніх засобів; душевний стан автора загострений, виразно емоційний; мовлення позначене винятково своєрідною красою, зовнішнім блиском, вкрай зримо відображає підвищену почуттєвість письменника.

Лексика етюдів типово українська. Використано лише такі іншомовні слова: *поет, поете, мільйон, сфінкс* (у давньогрецькій міфології крилате чудовисько з головою жінки й тулубом лева; загадкова істота).

Усі етюди щонайбільшою мірою семантично й лексично метафоричні, епітетні; в цьому винятково оригінальна образність текстів, їхня художність, наприклад: *...Хмари, ті діти землі сонця, ...мандрують блакитним шляхом, ...спрагла [хмара] неземних розкошів, ...з золотим усміхом на рожевих устах, тремтячи бажанням пісні...* ("Хмари"); *Тоді як я... Тоді як попів надій моїх нерухомою хмарою завис наді мною, тоді як сонце щастя не зжене з душі тіней...* ("Утома"); *...снує срібну нитку розум, ...хвиля життя виходить з берегів, шумить і грає...* ("Самотній"); *Снилось мені ... що в грудях у мене лиш половина серця. – "Де друга?" – мучився я. – А та, що лишилась, билась тривожно у грудях, і в мужнім тріпотінні чув я жадний і владний голос: – "Шукай" ("Сон").*

Неабиякого ефекту, налаштованості мислення й мовлення, оригінальності прозового слова М.Коцюбинський також досягає мистецьким, водночас і своєрідно індивідуальним використанням фігури порівняння, яка справді художньо неповторна, сповнена особливої сили краси, таких людських якостей, які сприймаються на рівні мовленнєвої розкоші, позитивної винятковості; для досягнення такої мети письменник вдається як до повних повторів, так і до неповних; винятково виразного звучання художнє письменникове мовлення набуває тоді, коли повтором – повним і неповним – розпочинається абзац: *Я впізнаю її [душу поета]. ...Я бачу її. ...Я знаю її. ...Я розумію її...* ("Хмари"); *Я маю жаль до неба...; Жаль маю до землі...; З жалем дивлюсь на воду...; І маю жаль я до осінньої рослини...* ("Утома"); *– А ти самотній; – Самотній!.. самотній!..; – А ти самотній! – А я ... самотній!...* ("Самотній"); *І я шукав; І радісно розкривались свіжі краї серця...; І так було довго...; І тоді – ви розумієте?... ("Сон").*

У таких же почуттєво-емоційних вимірах сприймається й кожен частковий повтор: *І ніщо не заглушить – я це знаю – ніщо не заглушить тихого співу: крізь стогін хуги, крізь сміх весни, крізь регіт грому і плюскіт зливи я все вчуваю...* ("Самотній").

У розглядуваних етюдах промовляє душа М.Коцюбинського: ця душа – щонайглибшиніше почування письменника, така ж сутність і вияв його почуттєвої сфери; в центрі прозових, а насправді ніби напівпоетичних рядків у кожному етюді превалює такий обшпир і глибинність, вишуканість слова, яким – за умови вдумливого прочитання тексту – читач щонайбільше проймається, навіть захоплюється художньо-мовленнєвою досконалістю написаного М.Коцюбинським.

"З глибини" М.Коцюбинського – винятково оригінальний витвір мовленнєво-художнього мистецтва; він захоплює витонченістю, майстерністю зображення природи і людини в ній, її психічного стану; твір сповнений винятково індивідуальним письменниковим ліризмом, подекуди тонкою іронією; такі якості тексту немалою мірою створюються свіжістю метафори, порівняння, епітетів, мелодійністю мовлення, щонайдосконалішим використанням як лексики активної, так і пасивної.

РЕЗЮМЕ

У статті викладено загалом усталене в мовознавстві розуміння активної й пасивної лексики, їх взаємодію і вияв в одному з прозових творів М.Коцюбинського.

The article deals with the concepts of active and passive lexical units in the terms of linguistics. It also covers the problems of the above-mentioned units' interaction and actualization in the works by M. Kotsiubynsky.

ЛІТЕРАТУРА

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови. – Київ. Ірпінь. – 1991-2001.
2. Словник української мови (в 11-томах). – К.: Наукова думка. – 1970-1980.
3. Сучасна українська літературна мова // За ред. А.П.Грищенка. – Вид. 3-є. К.: "Вища школа". – 2002.
4. Українська мова. Енциклопедія. – К.: Вид-во "Українська енциклопедія" ім. М.П.Бажана". – 2000.
5. Шевельов Юрій. Українська мова в першій половині ХХ століття (1900-1941). – Чернівці. – Вид-во "Рута". – 1998.

ПЕДАГОГІЧНЕ СЛОВО МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Гуманізація й гуманітаризація освіти в усіх її ланках, актуалізована нині як нагальна потреба, необхідність адекватних змін в освітянській галузі, звісно ж, має в Україні свої традиції. Тож художня творчість великого гуманіста-Сонцепоклонника, письменника-класика і вихователя, учителя Михайла Коцюбинського сприймається як важлива ланка цієї традиційності.

Зауважимо, що сакраментальне для багатьох літераторів питання стосовно освіти в Україні, віддзеркалене, певна річ, у лінгвальних особливостях художніх творів, має набуток й у мовознавчих дослідженнях, зокрема, і в тих, які присвячені творчості Михайла Коцюбинського [Гончаренко, 1997; Дацюк, 1989; Масальський, 1965; Литовченко, 1989; Тростогон, 1989 та ін.].

У цих працях дотично до інших мовних особливостей творчості письменника аналізуються й педагогічні лексеми як тематично зумовлений ілюстративний матеріал. Напе дослідження присвячене аналізу суто педагогічних слів і словосполук у творчості Михайла Коцюбинського.

Об'єктом спостережень виступають прозові художні твори «Андрій Соловійко або вченіє світ, а невченіє тьма», «Дядько та тітка», статті з газети «Волинь» – «Свет и тени русской жизни» (I, III. IX – «Школьное дело», X, XII) і стаття «Организация общественных развлечений»).

За мету ж узятю виявлення педагогічних термінів, лексем у художніх і публіцистичних текстах письменника, семантико-стилістичний аналіз педагогічного словника М. Коцюбинського, його структурні характеристики.

Педагогічний вокабуляр художніх і публіцистичних творів М. Коцюбинського, які стали об'єктом нашого дослідження, сягає близько трьохсот одиниць – термінів, номенів, педагогічних лексем, серед них і діалектних та просторічних. Ними послуговується автор також із стилістичною метою. Подаємо для прикладу частину таких словникових матеріалів, а саме: *адміністрація школи, азбука, атестат про закінчення курсу навчання, бібліотека-читальня, викладач, вихователь, виховна частина, гімназія, Гоголівське училище, головні заняття училища, гоститувати (виховувати), директор народних училищ, домашнє читання, думати, духовні училища, інспектор гімназії, інспектор навчального округу, заняття, знання, клас, комісія з улаштування народних читань, лектор, методика, міністерство народної освіти, навчальний заклад, наука, педагог, педагогічна діяльність, підручник, прогімназія, програми, сімейна педагогіка, спільноєвропейська цивілізація, церковно-приходська школа, читання, Чернігівське товариство «Просвіта», школа та ін. (понад 200 одиниць).*

Дефініція термінів, семний склад педагогічних лексем слугують доказом того, що педагогічне слово Михайла Коцюбинського сприймається як репрезентант гуманізму літературної творчості письменника, розлого охоплює усі ланки тогочасної освіти в Україні, також і в усій царській Росії (окрім історизмів, переважно номенклатурних назв типу *Гоголівське училище, Чернігівське товариство «Просвіта»* тощо) та просторічних висловів, як-от: *гоститувати* – звучить цілком по-сучасному. Це слово педагога-науковця, добре зорієнтованого а) у структуралізації освітніх закладів (*гімназія, нижча школа, педагогічні курси, початкові народні училища, прогімназія, середньо-навчальні заклади, сільські школи та ін.*) б) особливостях навчальних програм (*міра виконання програм, головні заняття училища, програма училища* тощо), чинниках і наслідках недостатньої підготовки вчителів (*неспроможність викладацького персоналу, недозволені виховні прийоми, грубе поводження з дітьми позбавлення вчительського звання, заборона педагогічної діяльності, грубість педагогічних прийомів, умови навчання невмілість учителів, псевдоінтелігенція* тощо). М. Коцюбинський прагне наблизити шкільну практику до плодів *спільноєвропейської цивілізації*, що, безумовно, й дотепер на часі в галузі освіти. Архітектонік одиниць авторського педагогічного вокабуляра традиційна, тому й збіжна – порівняно із структурними особливостями «Українського педагогічного словника» Гончаренка С.У. [Гончаренко, 1997] – 3000 статей. Тому в творах Михайла Коцюбинського, як і в сучасній українській мові, кількісн

переважають педагогізми бінарної побудови – у масиві педагогічного слова Михайла Коцюбинського їх 71 % від загальної кількості. Квантитативний вияв однослівних педагогізмів менший – 40 %, а трикомпонентних – 34 %, далі ж, як і в сучасних словникових матеріалах, відсоток знижується відповідно до збільшення кількості компонентів словникової одиниці: чотирикомпонентних – 7 %, п'ятислівних – 6 %, шестикомпонентних – 1 %. Як і в часи Михайла Коцюбинського, так і в наш час натрапляємо й на семи- та восьмикомпонентні педагогізми.

І дотепер незмінними лишилися й основні, найбільш частотні моделі аналітичних лексичних побудов. Наприклад, для бінарних педагогізмів це модель «прикметник + іменник у називному відмінку» – *викладацький персонал, навчальний заклад, навчальний округ, народні читання, нижча школа, педагогічна підготовка, педагогічна література, педагогічний персонал, сільські школи, шкільна робота, учительські бібліотеки та ін.* (тут і далі наводимо приклади педагогізмів, дібрані з творів М. Коцюбинського); модель «іменник + іменник у родовому відмінку» – *знання учнів, інспектор гімназії, інтереси учнів, невмілість учителів, умови навчання тощо.* Кількісно дещо переважають структури першого типу, тобто прикметниково-іменникові сполуки. Такі атрибутивно-субстантивні педагогічні конструкції позначені й більшою частотністю, цілком очевидною семантичною стійкістю; їм властивий статично-номінативний характер.

Деякі з прикметників, особливо продуктивні прикметники, утворюють з різнотипними іменниками низку терміносполучень. У М. Коцюбинського це здебільшого прикметники *педагогічний, виховний, шкільний, учительський*, напр.: *педагогічна діяльність, педагогічні курси, педагогічна література, педагогічна неспроможність, педагогічне середовище, педагогічний персонал, педагогічні прийоми; виховна частина, виховний режим, виховні прийоми; шкільна педагогіка, шкільна практика, шкільна справа; учительська бібліотека, учительське звання.*

Окрему семантико-граматичну групу аналітичних педагогізмів становлять найменування з абстрактним іменником у ситахсичному центрі. Абстрактні іменники типу *навчання, виховання* і т. ін. відрізняються від однокоренових дієслів тим, що виражають дію в дещо іншому ракурсі, ніж дієслова *навчати, виховувати*: вони позначають дію як щось самостійно існуюче, як деяке «предметне» буття, носій ознаки, своєрідна субстанція, наприклад: *систематичне навчання; навчання дітей грамоти; навчання азбуки, часослова, заповідей Господніх; правила виховання; читання в нічліжному домі; домашнє читання; оздоровлення педагогічного середовища; покращення технічної і ремісничої освіти та ін.*

Вочевидь, педагогічна лексика своїм семним складом маніфестує ідеї добра, людяності, гуманізму. У контексті ж творів М. Коцюбинського педагогічні лексеми часто збагачені конотативними семами, які зумовлені змістом контексту, постають його органічною, невід'ємною частиною, особливістю. Так, педагогічна лексема *вчитись грамоти* означає не тільки набуття умінь читати й писати – це й можливість *сліпому світ побачити*, тобто зрозуміти життєві обставини, уміти їх аналізувати. Слово ж *розум* виступає в тексті синонімом до слова *освіченість*: *Він тепер веселий, розумний, грамотний чоловік* [Коцюбинський, 1973-1975:300].

Лексема *темний* означає не тільки неграмотний, але й *недобрий*, або жорстокий, грубий.

Педагогічні терміни *навчання, виховання* сприймаються в художньому тексті як дефінітивно зближені: *навчання* – це разом з тим і *виховання*, а *виховання* також завбачає як свою складову процес *навчання*: *Бачте, люде, що зробила з мене наука* (тобто *навчання* – примітка наша)? *З пропащою, нечесною вона зробила мене чесним, годним на добро чоловіком* [Коцюбинський, 1973-1975: 303].

Процес сімейного виховання в селянській родині увиразнюється антитезою трагічних реалій, за яких засоби виховання номінуються дієсловами *бити, проклинати, лупити, голомувати, зоставляти синці на маленькому тілі, і сподівань на силу тихого, ласкавого слова, слова правди, слова любові, науки від якого стане соромно і совість прокинеться*. Тоді батько й мати уже не *голомашитимуть* своїх дітей, будуть їх *жалувати, доглядати, лащити*, прагнутимуть *освітити розумом голову дитини, яка повірить, що й вона годна на добро, чесна.*

Письменник-педагог подає в художньому творі чіткий алгоритм виховного впливу (учительського, батьківського і материнського, пливу оточення) на дитину, наповнює кожен крок алгоритму зовсім протилежним змістом, добираючи для увиразнення логічної схеми необхідні педагогічні терміни та їх ситуативні замітники, корегуючи антонімічні й синонімічні відношення між ними. Алгоритмічна схема складає три основні кроки:

- 1) засіб впливу;
- 2) відповідь на нього;
- 3) наслідок виховного впливу.

Перший крок алгоритму реалізує думка, виражена протилежними за змістом синонімічними рядами: *бити, дупити, голомушити, zostавляти синці на маленькому тілі і жалувати, лащити, доглядати, госпитувати, вибачати, любити* тощо. Другий крок реалізується в першому випадку як *злість, ненависть*; у другому ж – *соромно, совість прокинулася*. Третій крок формування людської особистості: *пропащий, нечесний, недобрый і годний на добро, чесний*.

Найвищу міру осуду антигуманізму у вихованні фіксує синонімічний ряд номінантів об'єкта виховання – дитини: *шибеник, сміття, нікчемне, проклятий, стерво, стерво собаче, сучий син, бахур, гаспід, дідько, чорт*. Зрівноважують же емоційну напругу лайливих слів лексеми: *любити, вибачати*: *Перше я тільки вмів ненавидіти людей – тепер навчився їх любити, навчився вибачати їх вину темнотою їх* [Коцюбинський, 1973-1975: 303]. Тож, вочевидь, в алгоритмічній схемі, що маніфестує гуманізм процесу виховання, логічний акцент падає на педагогізми *любити* й *вибачати*. Саме їх виділяє автор як центральні в обшарах педагогічного слова.

Таким чином, педагогічний словник творів Михайла Коцюбинського репрезентує гуманістичні ідеї автора і, незважаючи на архаїчність частини термінів, лексем, постає одним з чинників актуальності творчості письменника-педагога.

РЕЗЮМЕ

Бевз Т.О. Педагогічне слово Михайла Коцюбинського.

Стаття присвячена аналізу педагогічних слів і словосполук у творчості Михайла Коцюбинського – близько трьохсот одиниць. Здійснений стилістичний аналіз педагогізмів, подані їх структурні характеристики, зокрема найбільше частотні моделі кількаслівних побудов. Проведене дослідження увиразнює авторський алгоритм виховного впливу на дитину і репрезентує гуманістичні ідеї письменника.

Bevz T.O. Pedagogical word of Mihaylo Kotzubinskiy.

The article is devoted to analysis of pedagogical words and word combinations in creation of Mihaylo Kotzubinskiy – about three hundred ones. The stylistic analysis of pedagogisms, their structure characteristics and the most frequent few word formation models were given. The exploration, that was done, shows author's algorithm of educational influence on child and represents the humanistic writer's ideas.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дашук І.І. Вивчення стилістичного колориту гумору в повісті «Fata morgana» в 9 класі. В кн.: Тези доповідей науково-методичної конференції. – Вінниця, 1989. – С. 47-49.
2. Гончареко С.У. Український педагогічний словник. – К.: Либідь, 1997. – 376 с.
3. Литовченко В.М. Форми мовного етикету в листах М. Коцюбинського. В кн.: Тези доповідей науково-методичної конференції. – Вінниця, 1989. – С. 55-57.
4. Коцюбинський М.М. Твори в семи томах. Т. I, IV – К.: Наук. думка, 1973-1975.
5. Масальський В.І. Мова і стиль творів М. Коцюбинського. – К.: Рад. шк., 1965. – 124 с.
6. Тростогон М.А. Стилістичні функції іншомовних запозичень у творах М. Коцюбинського. – В кн.: Тези доповідей науково-методичної конференції. – Вінниця, 1989. – С. 57-58.

НЕПРЯМІ НОМІНАЦІЇ У ТВОРАХ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Людські думки і мрії, тривоги і радощі, навколишній світ із його багатством форм і проявів, усе, що є змістом життя, знаходить свій вияв у мові. Слово живе в контексті, має в ньому те чи інше значення, адже більшість слів української мови полісемічні. У художньому творі вони можуть набувати певного емоційного забарвлення, вживатися з метою створення художнього образу. І чим талановитіший майстер слова, тим глибше, багатозначніше використовує він усі мовні багатства.

Багатобарвність, соковитість, художня виразність мови художнього твору досягаються значною мірою завдяки використанню непрямих номінацій осіб звертального характеру, що постали об'єктом наших зацікавлень. За матеріал дослідження правлять твори класика української літератури Михайла Коцюбинського, що містять чималу кількість непрямих найменувань-звертань, різноманітних за семантикою, структурою і стилістичним забарвленням. І хоч у цілому мова творів письменника досліджувалася багатьма лінгвістами, зокрема, І. Бабій, М. Богдан, С. Єрмаковою, В. Коптіловим, Л. Мацько та ін., проте специфіка функціонування непрямих номінацій у мовотворчості Михайла Коцюбинського донині не вивчалася.

Метою статті є проведення структурно-семантичного аналізу непрямих номінацій осіб у художньому контексті, встановлення закономірностей актуалізації ознак внутрішньої форми, а також стилістичних особливостей функціонування у художньому мовленні М.М. Коцюбинського.

Номінація пов'язує світ дійсності зі світом мови, вбирає в себе всю глибину проблем взаємодії мови і мислення, мови і світу людських емоцій. Така всебічність спричиняє виділення двох аспектів вивчення номінативного процесу: перший передбачає інтерес до номінації як до "конкретного співвіднесення з даним референтом" [Ахманова, 1969: 270], другий концентрує увагу на "матеріалізації, закріпленні у звуковій оболонці ідеального змісту, типового для ідеального змісту лексичних одиниць" [Торопцев, 1980: 3], тобто на створенні нових найменувань. Кожний із цих аспектів пропонує своє бачення можливості взаємодії мови і позначуваної реальності. Настійною потребою першого неперервного процесу є вибір необхідних мовних одиниць з уже наявного арсеналу, другий же процес виявляється тільки тоді, коли наявного арсеналу стає недостатньо і він негайно потребує поповнення новою назвою. В обох випадках може мати місце непряма номінація, що завжди «мотивовано-опосередкована попереднім значенням слова, ті чи інші ознаки якого відіграють роль внутрішньої форми, переходячи у новий смисловий зміст" [Телія, 1977: 129].

Залежно від ознаки, актуалізованої у ситуації спілкування, вибір якої обумовлюється настановами письменника-номінатора, непрямі номінації осіб звертального характеру в художніх творах М.М. Коцюбинського можна поділити на 5 лексико-семантичних груп.

Надзвичайно активними у творах митця є номінації осіб за ставленням мовця до адресата мовлення. Звертання, будучи тісно пов'язаними з інтерперсональним аспектом комунікації, належать до релятивних номінацій, тобто таких, що позначають різноманітні відношення або стосунки – родинні, соціальні, емоційні тощо. Проте досить часто звертання може вказувати не на обопільне, а на одностороннє ставлення, саме на ставлення мовця до адресата. У цьому випадку переважають номінації емоційного, зменшено-пестливого й позитивно оцінного ряду, пор.: *Любчику! Чи будемо в парі усе?* [ІІ: 144]; *Не кажи так, Марічко, не кажи, любко...* [ІІ: 175]; *Що чуєш, душко?* [ІІ: 144]; *Ой, ах!.. милий, єдиний... боюся... он хтось іде!* [ІІ: 105]; *Боюсь... мій милий, я боюся... – шептала вона з жахом в очах...* [ІІ: 105]; *Мої милі, мої дорогі.. ви ще живі?* [ІІ: 178].

У творах Михайла Коцюбинського трапляються й непрямі номінації, що передають позитивне співчутливе ставлення мовця до адресата звертання, пор.: *Що ти задумав, нещасний?* – налякалась Маріора [І: 218]; *Ех ви, заморені, захарчовані! Куди вам заступитися за громаду, коли у вас в жилах юшка з картоплі* [І: 303]. Водночас позиція звертання широко

відкрита й для оцінних номінацій негативного плану, де вони вживаються з метою розкриття нікчемних характеристик персонажів, пор.: *Де ти віялася, негодяща?* [ПІ: 211]; *І де ти бродиш, заволоко?* [І: 137]; *Бодай би ви крові власної напилися, людоджери!* – скрикнула і з тими словами вискочила з виноградника [І: 222]; *Ходи, невдячний, і подивися!*.. [ПІ: 187]; *Що ти наробиш, клятий?* *Пропали ми тепер на віки вічні* [І: 307]; *Що, панський приплічнику, найняв ямищан?* [ПІ: 57]. Такі непрямі найменування автор вкладає в уста знайомих, рідше – незнайомих людей, які конфліктують. В обох випадках вони передають виразне пейоративне ставлення адресанта, є образливими, неетичними.

У ролі непрямих звертань нерідко виступають абстрактні імена, що характеризують адресата за його роллю в житті мовця і представляють його як джерело тих чи інших станів суб'єкта номінації, напр.: *То я, то я, серце моє...* – обзивається він до неї і чує, як вона зводить його, бере на руки, як малу дитину, і вони летять обоє у високості, ген-ген до зоряного неба [ПІ: 65]; *Падку мій, смутку мій!* [І: 165] і под. Такі звертання, – зауважує Н.Д. Арутюнова, – "здійснюють перехід від ідентифікуючої, об'єктивної семантики до семантики суб'єктивного типу, яка відповідає номінаціям, ужитим у позиції предиката" [Арутюнова, 1977: 344].

За структурою непрямі номінації, що передають ставлення мовця до адресата мовлення, різноманітні. Серед них: 1) однослівні звертання, виражені непохідними субстантивованими прикметниками (*милий, єдиний, клятий*); 2) субстантивовані префіксальні прикметники, утворені від прикметникових основ за допомогою префікса *не-* (*невдячний*); 3) субстантивовані префіксально-суфіксальні прикметники та дієприкметники, утворені додаванням префіксів *не-, за-* і суфіксів *-н-, -яц-, -ен-, -ан-* (*нещасна, негодяща, заморені, захарчовані*); 4) іменники, утворені від іменникових основ за допомогою зменшено-емоційного суфікса *-к-* (*душко*) та від прикметникових основ за допомогою суфіксів *-к-, -чик-* (*любко, любчику*); 5) композит *людоджери*, мотивований дієслівним словосполученням; 6) субстантивні бінарні словосполучення, утворені на зразок: а) "іменник + прикметник" (*панський приплічнику*); б) "іменник + присвійний займенник" (*падку мій, смутку мій, серце моє*); в) "субстантивованій прикметник + займенник" (*мій милий, мої дорогі*).

Найважливішими компонентами комунікативної ситуації, що впливають на вибір звертальної форми, є стосунки між комунікантами. Нерідко ці стосунки набувають родинного характеру: *мамо, матусю, тату, татусю, сину, синку, доню, сестро, свате, небоже, жінко* та ін., напр.: *Не журіться, мамо! Не плачте* [І: 23]; *Матусю!.. Матусю!.. Гостя маємо...* [ПІ: 18]; *Ви, тату, краще не втручайтеся в це діло, бо нічого з цього не вийде!* [І: 41]; *Татусю!.. Татусю!.. не виганяй пана Вана* [ПІ: 102]; *Лагодь, сину, сани, відвезеш ялинку* [І: 87]; *Здоров, синку!* [І: 40]; *Що ти робиш, доню?* – поспитала мати [І: 22]; *Ідіть, сестро, до Семена, йдіть, люблю!* [І: 52]; *Як вас бог милує, свате?* [І: 96]; *Ну, то бувай здоров, небоже!* [І: 306]; *Жінко, давай, що там насмажила...* [І: 303].

Звертання за родинними стосунками подекуди вживаються для уточнення значення займенника, тобто мають прикладкове забарвлення, яке нашаровується на основне кличне значення. Напр.: *Чого ви, матінко? Може, водиці холодної? Що у вас болить?* – ластівкою припадала вона коло недужої [І: 23]; *Бідна ж ти, дитино, бідна!* [І: 27].

Деякі звертання у художньому мовленні Михайла Коцюбинського, маючи виразне меліоративне забарвлення (доброту, симпатію, пошану), стають засобами характеристики персонажів і виконують при цьому особливу експресивну роль. Пор.: *Ох, дитино моя люба! Все в мене болить: руки болять, ноги болять, голови не зведу* [І: 23]; *Мужу мій солоденький, на біду-сь мя лишив...* – жалілась Палагна [ПІ: 181].

Структура звертань до людей, пов'язаних родинними стосунками, двотипна. До першого структурного типу належать іменники із назв рідні: непохідні (*мамо, тату, сину, доню, свате, сестро*) і похідні відіменникові іменники, утворені за допомогою суфіксів *-к-, -інк-, -ус-, -ин-* (*синку, жінко, матінко, матусю, татусю, дитино*) та префікса *не-* (*небоже*). Другий структурний тип представляють складені звертання типу *дитино моя люба, мужу мій солоденький*, у яких стрижневий іменник позначає субстанційну характеристику особи, її інтегральну ознаку, залежний прикметник та присвійний займенник – належність цієї ознаки цьому адресатові і суб'єктивно-позитивну позицію автора.

Пейоративно забарвленими у художніх творах Михайла Коцюбинського є звертання за вдачею, натурою, поведінкою, характером, інтелектуальними здібностями, напр.: *соромітнице, кашук, сатано, голови нерозумні, чортове зілля, невірні, навіжений* тощо. Названі людські ознаки надзвичайно індивідуалізовані, є внутрішніми й актуалізуються лише в ситуаціях спілкування між добре знайомими людьми. Пор.: *Йди мені зараз, соромітнице, до твого батька й скажи йому, що завтра я, Костаси, приїду від Йона старостів* [I: 255]; *Ах ти, кашук! Як ти смієш дратуватись з свого начальства* [II: 204]; *Тьфу, сатано!..* [I: 97]; *І що ви робите, і що ви чините, голови нерозумні?* [I: 208]; *Не віриш, чортове зілля...* [II: 32]; *Гей, ви, невірні!* – гукав Абібула [I: 161]; *І-гій, навіжений!* – скривилась Гашица наперекір сяючим очам [I: 239].

3-поміж них виокремлюються звертання, що характеризуються певним ступенем образності, як-от: *Де ти гроші подів, ледащо, кажи, де?* [I: 307]; *Де ти, шельмо, була?* – нагнувся до неї Аркадій Петрович [II: 211]; *Анцихристи! Бач, самі п'ють вино, їм воно нічого не вадить, а людям рубають виноградники...* [I: 203]. Такі непрямі звертальні форми здебільшого оцінні, емоційно-експресивні, спрямовані на висміювання негативної поведінки, рис характеру людини – персонажа художнього твору, її владаного розуму, особливостей вдачі тощо.

Непрямі найменування осіб цієї лексико-семантичної групи мають досить строкагу структуру. Названа група поділяється на структурні типи: 1) непохідні іменники (*сатано, ледащо, шельмо*); 2) іменникові суфіксальні деривати, утворені: а) від іменникових основ за допомогою суфіксів *-ук-* (*кашук*); б) від прикметникових основ за допомогою суфікса *-иц-* (*соромітнице*); 3) іменникові префіксальні деривати, утворені від іменникових основ за допомогою префікса *анти-* /*анци-* (*анцихристи*); 4) субстантивовані префіксальні прикметники, утворені за допомогою префікса *не-* (*невірні*), і префіксально-суфіксальні, що утворилися за допомогою префікса *на-* і суфікса *-ен-* (*навіжений*); 5) бінарні субстантивні словосполучення, залежний компонент яких виражений прикметником (*голови нерозумні, чортове зілля*).

У художньому мовленні Михайла Коцюбинського активними є найменування адресатів звертання за ознакою віку. Високочастотне використання цієї ознаки спричинене тим, що вона є легкопомітною, специфічною особливістю людини похилого віку, молодшої особи чи дитини, і тому закономірно зазнає актуалізації. Функцій експресивного засобу набувають, зокрема, такі непрямі номінації: *бабо, дідусю, старий, тітко, молодице, дівко, хлопче* і под. Пор.: *Добре вам, бабо?* [II: 106]; *Ні, дідусю, то мене москаль встрілив, як я кордон переходив* [I: 63]; *Ей, старий, тильнуй своєї бороди, коли присвятив її, – погрозив він хаджі і, круто обернувшись, відійшов, насвистуючи до танцю* [I: 299]; *Тітко!.. не плаче, тітко... ось хліб* [I: 105]; *Чи ти знавісніла, молодице, чи тебе нині жарт узявся?* [II: 40]; *Що тобі, дівко, сьогодні: мало борщу не перекинула* [II: 10]; *Бо тобі, хлопче, не треба вертатись до нас, ятрить своє серце* [II: 278]. У поданих реченнях виразно простежується стилістичне забарвлення кожної номінації: позитивне – *дідусю, хлопче*; негативне – *бабо, старий, дівко*; стилістично нейтральне – *тітко, молодице*.

Непрямі звертання за віковою ознакою поділяються на 4 структурні типи: 1) непохідні іменникові структури (*бабо*); 2) субстантивовані непохідні прикметники (*старий*); 3) відіменникові суфіксальні утворення (*тітко, дівко, дідусю, хлопче*), що постали за допомогою суфіксів *-к-, -ус-, -ч- /-ец-/*;

4) відприкметникові суфіксальні утворення (*молодице*) зі словотворчим суфіксом *-иц-*.

Як неекспресивні, стилістично нейтральні у досліджуваному художньому контексті постають звертання за професією та соціальною належністю. Напр.: *Ми прийшли до вас, домнуле* (молд. "пане" – І.З.) *писар, дізнатися, чи правда тому, буцімто прийшла бумага про докт... а, що псують виноградники?* [I: 198]; *Нянько, там щось дивиться в вікно...* [I: 158]; *Я, батюшко, нікого не обікрав, нікого не зарівав, – озвався Гнат* [I: 63]; *Матушко, чи не можна б нам самовара?* – *переймають богомольці якусь черничку* [II: 127]; *Як хочете, старшино, я з нею не буду жити!* – сказав Гнат [I: 45]; *Слухайте, бояри, як князь бреше* [I: 165]; *Ні, ваше*

благородіє, не помічали... [І: 132]; Що купусте, паниченьку любий? [ІІ: 190]; Паничу, телятина свіжа? [ІІ: 190]; Ви не лякайтесь, пані...може, нічого й не буде [ІІ: 177]; То були часе, пане добродзею! – казав він уголос до себе і гладив білого вуса [ІІ: 6]. Такі звертання слугують одним із засобів відтворення колориту епохи, у якій жив і творив Михайло Коцюбинський.

Непрямі звертання за професією та соціальною належністю різнотипні за структурою. До першого типу належать непохідні іменники (*пані, бояри*). Другий тип представляють суфіксальні деривати: а) відіменникові, утворені за допомогою суфіксів *-к-* (*нянько*), *-ушк-* (*матушко, батюшко*), *-ич-* (*паничу*),

-еньк- (*паниченьку*); б) відприкметникові, утворені за допомогою суфікса *-ин-* (*старшино*). До третього структурного типу належать бінарні субстантивні словосполучення, утворені за моделями: а) "іменник + поважна іменникова форма *пане*" (*домнуле тисар, пане добродзею*); б) "іменник + займенник" (*ваше благородіє*).

Отже, у художньому мовленні Михайла Коцюбинського широко вживаються непрямі номінації-звертання, що характеризуються різними видами внутрішньої форми. Проте кількісно переважають звертання за ставленням мовця до адресата мовлення, родинними стосунками та вдачею, натурою, поведінкою, інтелектуальними здібностями. Дещо поступаються у кількісному плані непрямі найменування за професією та соціальною належністю, віком.

Аналіз структурних типів найменувань за цими актуалізованими ознаками показує, що їх утворення відбувається у межах закономірностей властивих українському словотвору. Субстантивовані афіксальні утворення домінують над непохідними іменниками та субстантивованими непохідними прикметниками. Серед двослівних структур найчастотнішими є субстантивні словосполучення з залежним прикметниковим чи займенниковим компонентом.

Вибір письменником ознаки, що зазнає актуалізації, структурний тип номінації, її емоційність, образність, позитивна чи негативна стилістична маркованість детермінуються суб'єктивним фактором номінатора-письменника й багатьма екстралінгвістичними чинниками (тематика, жанр твору, суспільно-історичні процеси, ступінь знайомства співрозмовників, комунікативна доцільність заміни прямої назви непрямою тощо).

РЕЗЮМЕ

У статті проаналізовано непрямі номінації осіб звертального характеру, що вживаються у творах Михайла Коцюбинського: класифіковано їх за семантикою, визначено основні структурні типи, описано специфіку використання у художньому контексті з урахуванням стилістичних конотацій.

The article deals with indirect nominations of addressing people that are used in the works of Mykhailo Kotsyubynskiy: they are classified according to the semantics, defined the main structural types, described the peculiarities of the usage in the fiction context taking into account stylistic connotations.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н.Д. Номинация и текст // Языковая номинация (Виды наименований). – М.: Наука, 1977. – С. 304-357.
2. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Сов. энциклопедия, 1969. – 608 с.
3. Телия В.Н. Вторичная номинация и ее виды // Языковая номинация (Виды наименований). – М.: Наука, 1977. – С. 129-221.
4. Торопцев И.С. Словопроизводственная модель. – Воронеж: Изд-во Воронеж ун-та, 1980. – 241 с.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Коцюбинський М.М. Твори в трьох томах. Том перший. – К.: Дніпро, 1979. – 317 с.
2. Коцюбинський М.М. Твори в трьох томах. Том другий. – К.: Дніпро, 1979. – 288 с.
3. Коцюбинський М.М. Твори в трьох томах. Том третій. – К.: Дніпро, 1979. – 375 с.

ЕМОЦІЙНО – ОЦІННІ ДІЄСЛОВА ПОЗИТИВНОЇ ТА НЕГАТИВНОЇ СЕМАНТИКИ У МОВІ ТВОРІВ М.М.КОЦЮБИНСЬКОГО

Українська мова багата на засоби емоційного вираження, що зумовлено, в першу чергу, особливостями українського менталітету, адже мова – невіддільна риса культури народу. Українці не просто називають предмети та явища навколишнього світу, а й оцінюють їх. Це засвідчують численні яскраво виражені оцінні лексеми, утворені від різних частин мови на означення реалій, які оточують людину в повсякденному житті. Дослідження функціонально-стилістичних різновидів літературної мови, в тому числі розмовного стилю, дослідження мови художньої літератури засвідчили, що мова збагачена емоційно-оцінними (конотативними) словами. Саме М.М. Коцюбинський ще в кінці XIX століття, коли постало питання про необхідність новаторства у мистецтві, почав використовувати нові художні засоби та нові методи зображення дійсності. Сонцеклонник один із перших почав вживати у своїх творах конотативну лексику, яка допомагала створювати реальні, іноді насичені запахами, барвами, символами, часом пронизані сонцем, часом застигли, холодні, часом нервово-трепетні, сумні картини дійсності.

Метою дослідження є лінгвістичний аналіз оцінно-емоційних (конотативних) дієслів у творах М. М. Коцюбинського.

На сучасному етапі розвитку української мови конотація вже стала предметом зацікавлення деяких дослідників, які з'ясовували окремі питання історичного, порівняльно-історичного, діалектологічного характеру. Та незважаючи на те, що з часу появи терміна „конотація” пройшло більше 100 років, досі не існує однозначного трактування явища конотації в сучасній лінгвістиці. Дехто з дослідників під конотацією розуміє стилістичне співзначення, тобто ті змістові елементи, які супроводжують лексичне значення (Ш. Баллі). Одні під конотацією розуміють і експресивне, і стилістичне значення (семи) [Уфимцева, 1974: 27], інші – тільки стилістичне [Кодухов, 1974: 158-160], одні оцінно-емоційні, експресивні відтінки, але не змістові, інші – змістові або і стилістичні, і змістові [Ахманова, 1966: 203-204], одні вважають конотацію явищем тільки мовленнєвим, інші – і мовленнєвим, і мовним [Кодухов, 1966: 158 – 160].

На нашу думку, конотація – це компонент семантики мовної одиниці, за допомогою якого виражається емоційний стан мовця та обумовлене ним ставлення до адресата, об'єкта і предмета мовлення.

Дослідження конотативної лексики ще не має чітко визначеної методики. Емоційно-оцінна лексика, що використовується у літературних художніх творах, складна для спостереження, тому що іноді задум письменника може сприйматися читачами інакше, ніж письменником, і саме тому потребує системного підходу. Досліджуваний матеріал – мова творів М.М.Коцюбинського.

М.М.Коцюбинський започаткував на ґрунті модерністичних літературних тенденцій цілком оригінальний стиль. За своїми головними ознаками: часово-просторовою концепцією, концепцією кольору, концепцією людини, її психодуховності, кутом зору оповідача – цей стиль співвідноситься з європейським психологічним імпресіонізмом... [Шевчук, 2002: 20].

Рух творчості письменника йшов від етнографічно-реалістичного письма І. Нечуя-Левицького до письма метафоричного, імпресіоністичного і психологічного. Отже, творчий метод М. Коцюбинського ввібрав у себе досягнення імпресіонізму, експресіонізму та інших напрямів у кінці XIX – на початку XX століття.

Вражає двоїстість М. М. Коцюбинського. Він не міг не бачити світу бридкої дійсності, а водночас – світу ясних мрій, світу краси, чистого й гарного життя, повнокровного. З одного боку, він народник, який сповідує ідеологічність літератури, а з іншого – вишуканий естет і жрець краси. Прихильний до глибини нутра і відданий „мужицькій”, як каже,

українській літературі, а водночас рветься до найвищих досягнень європейського мистецтва... Він – типова людина своєї доби, водночас намагається бути неповторним [Ахманова, 1966: 7].

Панас Мирний відзначав у творчості М.М. Коцюбинського людяність, віру в краще, уміння побачити в житті світле і радісне, а не тільки нужду й горе: „Та так тільки справжній художник зможе писати” [Мирний, 1971: 431].

Його творам притаманні художній лаконізм, мальовничість, зображення руху, експресивність. Експресивність – широке поняття, яке включає такі компоненти, як інтенсивність, емоційність, оцінність, образність: а) інтенсивність – підсилення позначеного словом поняття. Інтенсивність може перебільшувати чи зменшувати оцінку, наприклад, їсть – **жере**: *Семена жерла гарячка, він був сливе недужий* (4: 127); сіли ближче – **присунулись**: *Закусивши салом, присунулись гості до миски й почали носити страву з миски до рота, підкладаючи під ложку хліб...* (4: 62); б) лінгвістичний аспект категорії емоційності представляють емотивні конотації. Вони є кодованим вираженням складних психофізіологічних процесів, пов'язаних з моральним станом людини, відношенням до адресата, предмета мовлення та ситуації спілкування, наприклад: **Йон видудлив** *решту вина з куди* (4: 240), **видудлив** – випив, негативна оцінка; **прийшов** – **дочовгався**: *Йон напомацьки дочовгався до Гашиці і пригорнувся до неї* (4: 241); **хрюпнув** – кинув (з негативним забарвленням): *Он учора Петраки, теж сильний флакев (парубок), намігсь боротись з ним, то він, Йон, як хрюпнув ним об землю, то мало з парубка душа не текла...* (4: 239); в) оцінні конотації, тісно пов'язані з емоційними, можуть бути виділені окремо, оскільки оцінка є соціально детермінованою категорією, що відображає кваліфікативну функцію людської свідомості [Хінкель, 1981: 15], наприклад, **дзюрити** – текти (негативна оцінка): *Семен перекинув чарку і цідив горілку поволі, немов прислухаючись, як вона струмочком дзюрить з чарки в живіт* (4: 61); **змикитити** – додуматись (позитивна);...*уже б він повинен змикитити...* (4: 134); **розкошувала** – насолоджувалася (позитивна): *Гашиця, спершись на бочку, не спускала ока зі свого милого, немов розкошувала його присмирністю* (4: 239); г) образна експресивність відображає уявлення дійсності посередництвом словесних образів. Така експресивність ґрунтується на семантичній транспозиції, коли образ формується на базі асоціативних зв'язків позначуваного словом предмета з властивостями іншого предмета за відмінністю чи подібністю, наприклад: **Йон звівся** *навшпиньки, подався тулубом наперед і тихо, мов кіт, посунув до призьби* (4: 238). Слово **посунав** асоціюється із поняттям іти тихо, крадучись (позитивно-негативна оцінка);...*Та це я... вона... - белькотав парубок, але батько не дав йому скінчити, потяг його в сінні й причинив двері* (4: 247); **белькотати** – сказати щось тихо, нерозбірливо (негативна оцінка); *Поки Солонина вештався по хаті, лагодячи до гаю, я уважно придивлявся до нього* (4: 251), **вештався** – ходив повільно (негативна).

Образні вторинні найменування бувають емоційними та оцінними. Поняття емоційності й оцінності тісно взаємопов'язані, але їх слід розрізняти. Деякі емоційні слова не містять оцінки (**липнути, позеленіти, ворухнутись**): *Правда, якось не дуже хапались хлопці сватати її, мабуть, тим, що вона сама липла до них, але, може б, і посватав який людяний!* (4: 47); *Тягне здорову, важку баддю, повну води, а в очах аж позеленіє від великої натуги...* (4: 41); *Усе частіше постерігав він, що в серці його ворухнувся кохання...* (4: 42). Але є слова, у яких оцінка складає суть їх семантичної структури, та вони не належать до емоційної лексики (**тупати, чимчикувати, пнутися**): *З дивною для натруджених ніг легкістю почав він тупати* (позитивна оцінка) *та перебирати ногами...* (4: 232); *Кине в хаті все жуужом, а сама чимчикує* (негативна) *до корчми* (4: 82); *І справді, вона була тяжким ворогом того, хто калічив рідну мову, ламав прадідівські звичаї або пнувся в пани, намагаючись стати вищим за селянина* (4: 113).

Отже, експресивну лексику у художній мові М.М. Коцюбинського можна класифікувати на: 1) лексику, яка виражає позитивну оцінку названих понять, і 2) лексику, що виражає негативну оцінку названих понять.

М.М. Коцюбинський, створюючи ідеал героя, оспівуючи гармонію зовнішності і внутрішнього світу людини, милуючись красою героїв, використовував емоційно-оцінні

дієслова з позитивним забарвленням. Розповідаючи про негативних персонажів, письменник вводить у твори дієслова з негативною семантикою, а іноді й іронічні. Також оцінні дієслова у творах великого Сонцепоклонника використовуються для опису мовленнєвої дії, при цьому їх вживання, стилістичне забарвлення дозволяє виявити відношення мовця до співбесідника, дії, предмета, його внутрішній стан (наприклад: **щебетати, поплентатись, товктися, сьорбнути**): *Мати цілувала та пестила свою добру дитину, а Харитя щебетала...* (позитивне відношення) (4: 39); *...Гнат, коливаючись, мов п'яний, поплентавсь додому* (негативне відношення) (4: 44); *Хутенько зварила куліш, нагодувала маму, сьорбнула й сама кілька ложок* (позитивне відношення) (4: 37).

Увагу привертають дієслова, які містять оцінку в самій семантиці, наприклад: **м'явчати, вештатись, мимрити, хрюпнути**, вони не потребують стилістичного тлумачення: *Прийде неділя – він не вдома, а вештається десь по шинках з полюбовницею...* (негативне відношення) (4: 48); *Він ставав на дорозі, щось мимрив під носом, щось міркував...* (негативне відношення) (4: 119).

Дієслова, що позначають дію, яку виконує суб'єкт і водночас оцінює її, підкреслюють моральний аспект оцінки.

Отже, твори М.М. Коцюбинського рясніють конотативними дієсловами, які розкривають емоційну гостроту світовідчуття митця, відтворюють життя душі поета, перейнятої скорботами світу. За допомогою своєрідних і багатогранних засобів М.М. Коцюбинський створив галерею художніх образів, сягаючи глибин у розкритті їхнього внутрішнього світу.

РЕЗЮМЕ

У статті досліджено емоційно-оцінні (конотативні) дієслова у мові творів М.М. Коцюбинського.

Встановлено, що творам письменника притаманні конотативні дієслова з позитивним та негативним забарвленням, які допомагають створити реальні картини дійсності, галерею художніх образів, виразити ставлення носіїв мови до об'єктів мовлення.

The emotional-estimating (conotation) verbs in the language of M.M. Kotsyubynski works have been researched in the article.

It has been determined that the connotation verbs with a positive and negative coloration which help to create real life pictures, a gallery of characters, an attitude of the nature speakers to the objects of the speech are peculiar to the works of the writer.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Наука, 1966. – С. 203-204.
2. Єрмакова С.Д. Мовні засоби характеристики персонажів у творах М. Коцюбинського // УМЛПШ. – 1981. – № 6. – С.29 – 34.
3. Кодухов В.И. Общее языкознание. – М.: Наука, 1974. – С. 158-160.
4. Коцюбинський М. Твори. – В 2 томах. – Т. 1. – К., 1988. – 178с.
5. Логвин Г.М. Коцюбинський і імпресіонізм // Дивослово. – 1996. – №10. – С. 17-19.
6. Панас Мирний. Зібрання творів. – У 7 томах. – Т. 7. – К., 1971. – С. 431.
7. Саложникова О. Е. Конотативные значения французских лексических единиц // Иностранные языки в школе. – 1985. – №6. – С. 14-18.
8. Сукаленко Н. І. Про конотативно-оцінний аспект мовної діяльності людини // Мовознавство. – 1985. – № 2. – С. 28-33.
9. Уфимцева А.А. Лексическое значение. – М.: Наука, 1986. – 239 с.
10. Хинкель С.С. Природа и характер языковых оценок // Лексические и грамматические компоненты в семантике языка. – Воронеж: Изд-во Воронеж. у-та, – 1983. – С. 11-16.
11. Шевчук В. Поезія не живе на смітинку // Українська мова і літературу в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. – №2. – С.6-24.

МОВА ТВОРІВ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО І КНИГ СВЯТОГО ПИСЬМА В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ П. КУЛІША ТА І. ПУЛЮЯ: СПІЛЬНІ ДЖЕРЕЛА ЛЕКСИКИ І ФРАЗЕОЛОГІЇ

Літературно-художня творчість та громадська діяльність М.Коцюбинського визначили надзвичайно високу питому вагу його письменницької особистості в історії української літературної мови, а також авторитетність його письменницького впливу на вироблення мовно-культурного світогляду своєї доби. Цей факт знайшов стисле відображення насамперед в енциклопедії „Українська мова”, де М.Коцюбинському присвячено окрему статтю. В.Статєєва, автор цієї статті, підкреслює, зокрема, його принципову позицію в обстоюванні вільного й різностильового функціонування української мови, активну роль в укладанні літературних альманахів початку ХХ ст., що розширювали її тематичні й стильові обрії, а також уміння знаходити джерела і шляхи збагачення літературної мови [Українська мова. Енциклопедія, 2000: 258].

Грунтовні дослідження авторської стилістичної лабораторії письменника здійснили Л.С.Паламарчук („Спостереження над авторськими лексико-синонімічними замінами в текстах художніх творів М.Коцюбинського” [8]), М.М.Богдан („Із спостережень над роботою М.Коцюбинського при вдосконаленні текстів творів (використання фразеологізмів)” [1]), „Особливості використання ідіоматичних виразів у художніх творах М.Коцюбинського” [2]), В.І.Масальський („Мова і стиль творів М.Коцюбинського” [6]). Опубліковані від середини 50-их до середини 60-их років минулого століття, ці праці були першими спробами проникнути у внутрішній мовний світ письменника, виявити його глибоке чуття в доборі лексичних синонімів, фразеологічних зворотів для вдосконалення своїх текстів. Наступні дослідження мовного феномена М.Коцюбинського зосередилися навколо засобів художньої виразності його творів. А в кінці 90-их років з’явилися праці, в яких висвітлюються нові аспекти мовної спадщини письменника – лексикон його епістолярних текстів у стосунку до стильових норм сучасної літературної мови, мова М.Коцюбинського і галицько-буковинське койне [Булега, 1999; Шепетюк, 1999].

Цю проблематику вперше порушив видатний український філолог Ю.Шевельов, чії праці перевидано в Україні також у 90-их [Шевельов, 1996; Шевельов, 1998]. Мовні здобутки М.Коцюбинського Ю.Шевельов оцінив дуже високо. У своїй праці „Внесок Галичини у формування української літературної мови” саме мову М.Коцюбинського, негаличанина, він аналізує як синтез різнобіжних тенденцій в унормуванні лексики і граматичних форм літературної мови, як реалізацію традиційного для української літературної мови принципу „діалектної мнооосновности”. З-поміж своїх сучасників М.Коцюбинський був одним із перших, хто визнав цей принцип, що дозволило йому широко використовувати й галицькі мовні елементи [Шевельов, 2003: 69]. Такої позиції письменник дотримувався не лише щодо літературної мови загалом, але й у власній мовній програмі, оскільки його рідна подільська говірка мала чимало спільних рис із галицькою. Проте, як зазначає Ю.Шевельов, над своєю мовою М.Коцюбинський „працював багато і систематично, домагаючись того, щоб вона не була говіркова”, оскільки він завжди був ворогом діалекту в літературній мові (звичайно, поза спеціальними художніми завданнями), як в „Тінях забутих предків” [Шевельов, 1998: 77]. Згадані спостереження Ю.Шевельова щодо мови М.Коцюбинського й дотепер зберігають свою дослідницьку актуальність, адже глибинні основи мовної індивідуальності письменника ще не розкриті – насамперед ті з них, що в’яжуться з його родоводом, з успадкованою родинною мовною культурою. Адже дід М. Коцюбинського, як відомо, належав до духовної верстви. У примітках до виданих у Ніжині 2002 р. „Листів до Михайла Коцюбинського” подано, зокрема, такі відомості: Коцюбинський Матвій Федорович (1781-1850) – дід письменника, був

священиком у селі Нестерівцях Ушицького повіту (тепер Дунаєвського району Хмельницької області); Коцюбинський Михайло Матвійович (1826-1886) – батько письменника, дрібний службовець, титулярний радник, працював у канцеляріях різних установ Кам'янця-Подільського, Вінниці та інших містечок і сіл Поділля [Листи до Михайла Коцюбинського, 2002: 120].

Мета нашої розвідки полягає в тому, щоб окреслити збіжні явища у слововживанні П.Куліша, І.Пуллю, М.Коцюбинського, оскільки саме для цих письменників і культурних діячів характерні новаторські шукання у творенні нових лексичних одиниць, у семантичному наповненні й стильовому збагаченні загальноновживаних одиниць. Є ще одна обставина, яка дозволяє розглядати мову П.Куліша й М.Коцюбинського у спільному контексті. Так, біограф М.Коцюбинського С.Козуб зауважує, що особливо багато поміток мовного характеру письменник зробив на перекладі творів Шекспіра, виконаному П.Кулішем. Такий факт є показовим, оскільки в пошуках мовного багатства М.Коцюбинський звертається до такого синтезатора літературної мови, чия мовна програма, серед інших письменників, була найбільш далекоглядною. У статті „Пантелеймон Куліш в оцінці Михайла Коцюбинського” О.Мазуркевич зауважує, що „особа і творчість П.Куліша не просто цікавила М.Коцюбинського – вона глибоко хвилювала його, привертала до себе пильну увагу, викликала пошану і спонукала до критичного осмислення” [Мазуркевич, 1996: 12].

Дослідження явищ паралельного слововживання у мові творів М.Коцюбинського та в українських перекладах Біблійних книг П.Куліша та І.Пуллю важливе ще й з того погляду, що дозволяє виявити спільні джерела використаної ними лексики і фразеології. Збіжні явища у слововживанні П.Куліша та І.Пуллю, М.Коцюбинського, а також і Лесі Українки (стаття на цю тему вже взята до друку [10] – Т.М., Л.Т.) можуть послужити для більш чіткого окреслення мовно-культурної спільності українських письменників другої половини ХІХ – початку ХХ ст., для усвідомлення цілісності процесу розвитку літературної мови цього періоду.

1.1. **Дієслівна лексика.** за нашими спостереженнями, як П. Куліш та І. Пуллю, так і М. Коцюбинський використовують дієслова книжного походження, здавна засвоєні в українську мову під впливом церковнослов'янської, щоправда, не всі з них за сучасними стильовими нормами належать до книжної лексики, напр.:

постигати, розм. – „те саме, що устигати”; переклад І. Пуллю дозволяє виокремити спільну сему „наздоганяти”, суттєву для структури лексичного значення цього слова, реалізованого в кожному з нижче наведених контекстів:

<i>То нехай гонить ворог душу мою і постигне</i> [Пс 7, в.5]	<i>Куди біжиш? постигнеш...</i> (М.Коцюб., СУМ, VII, с.374; також Марко Вовчок, І. Ле);
---	--

Отже, лексичне значення дієслова постигати можна було сформулювати не через ототожнювальну формулу „те саме, що...”, а як цілком самостійне синонімічне – „устигати за кимось, чимось; наздоганяти когось, щось; переслідувати”;

сотворяти, книжн. – „те саме, що створювати”; контексти із перекладу псалмів та з „Тінів забутих предків” М. Коцюбинського також дозволяють спеціалізувати значення дієслова як таке, що співвідноситься з релігійною свідомістю і позначає не будь-який акт творення, а лише такий, що його джерелом виступає Божа сила, або ж інша сила, невіддільна людині:

<i>Коли спогляну на небеса твої, діло рук твоїх, на місяць і зорі, що сотворив еси</i> [Пс 8, в.3]	<i>Дивно іванові, що такі красні гори, такі веселі, а сотворив їх злий [чорт]</i> (М. Коцюб., СУМ, IX, с.471; також І. Франко, Ю.Яновський);
---	---

(докладніше про дієслово **сотворити**, його словотвірне гніздо та інші дієслова із префіксом **со-** див. у нашій попередній праці [Мороз, Ткач 2003: 129]).

Цікавий розвиток свого лексичного значення має й дієслово **сповнювати**, співвідносне із *цсл.* **исполнить** – „наповнити”. для нього СУМ подає два значення і чималий ряд контекстів. З-пом’янути них твори М.Коцюбинського і Лесі Українки виявляються більш ранніми за часом фіксації дієслова, інші належать письменникам молодшого покоління: 1) „поширюючись, охоплювати, насичувати повітря, приміщення і т. ін.. чим-небудь” (О.Гончар, О.Досвітній, М.Ірчан, Н.Рибак, М.Чабанівський); 2) „займати собою якийсь простір, якість місце”. Контекст

із творів Лесі Українки, поданий при другому з наведених значень, – *Еллінське військо хут сповняє весь майдан і розтікається в різні боки по вулицях Трої* (СУМ, IX, с.552) – засвідчує відтворення його як значення фактично первинного, щодо якого перше з наведених у Словнику є вторинним і розвинулося на основі метонімії. Вочевидь, згодом саме це вторинне значення переважило за частотністю реалізації, чому могли сприяти й конфесійні тексти, зокрема, й вплив на мовлення духівництва (саме з цієї соціальною верствою, як вже зазначалося, пов'язана родинна мовно-культурна традиція й М.Коцюбинського, й І.Пулюя; висока обізнаність у текстах конфесійного стилю мав і П.Куліш). Таким чином, можна припускати, що у лексико-семантичній структурі дієслова **сповнювати** відбулася переінтеграція значень. Цей факт має підтвердження й у „Словнику української мови”, й у перекладі П.Куліша:

Почули народи про сором твій, і плач твій сповнив країну, бо (втікаючи) один силач твій ударить на другого хороброго, та й оба разом поляжуть (Кн пр Є, г.46)

Бляшаний пароходик [пароплавик] вислизнув з рук і поплив по помості, поринаючи носом, немов на хвилях, та сповнюючи хату гострим дерчанням металу (М.Коцюб., СУМ, IX, с.552)

Традицією староукраїнської книжної мови підтримувалося й вживання дієслів із коренем **-держ-**, про що також вже йшлося в нашій попередній праці. Так, спостереження над лексикою кількох книг Біблії в перекладі П.Куліша, І.Пулюя виявило, що в них жодного разу не вжито дієслова **тримати** – типового і більш активного в сучасній українській мові синоніма дієслова **держати**, не засвідчено й похідних із коренем **-трим-**. Натомість послідовно представлені словотвірне гніздо дієслова **держати**. З цього можна припустити, що в середньоукраїнську доба дієслово **тримати**, запозичене з польської мови, належало до розмовної лексики й використовувалося в усному спілкуванні, а його відповідник у книжній мові – **держати** залишався спільним для церковнослов'янської та староукраїнської мов [Мороз, Ткач 2003: 128]. У мові М.Коцюбинського також знаходимо деривати цього гнізда:

держатися чого, перен. – „дотримуватися чого-небудь, діяти згідно з чим-небудь”:

Чого ж сей люд, Єрусалим, зостається упрямо в одступі? Вони цупко держаться заблуду свого й не хочуть вернутись? (Кн пр Є, г.8)

Я пригадав собі, що зустрічався з ним і в іншому товаристві, де він держався крайніх поглядів та виставляв себе демократом (М.Коцюб., СУМ, II, с.251)

задержувати – „не віддавати, не повертати у визначений час; залишати у себе”:

Горе тому, хто зневолює ближнього свого працювати даремно, й плату його задержує (Кн пр Є, г.22)

Дуже прохаю вас, щоб ви сказали д. боголюбову про моє бажання читати останню або передостанню коректу. Задержувати не буду, – на другий день буду одсилати назад (М.Коцюб., СУМ, III, с.105; також П.Мирний, О.Кобилянська)

Історичний колорит української мови козацької доби зберігають образні звороти з дієсловами **прихилити**, **прихилитися**, напр.: **прихилити ухо до чого** – „прислухатися, звертати увагу” (СУМ, VIII, с.80): *Прихили уxo моє до притчі, при гуслях відкрию загадку мою* (Пс 49, в.4); **прихилитися до брехні** – „чинити не по правді”: *Щаслив чоловік, йому же Господь надія, і котрий не пристас до гордовитих і тих, що до брехні прихилиються* (Пс 40, в.4). Авторство і зміст контекстів, якими значення названих дієслів та похідних від них фразеологізмів ілюструється у Словнику Грінченка і в „Словнику української мови”, засвідчує традиційність цих одиниць у мовленні освіченої верстви. Їх співвіднесеність зі сферою громадського життя й демократичною моделлю суспільних стосунків, що вироблялися на ґрунті спільної віри і спільної справи, дозволяє визначити їх як типові одиниці лексики саме козацької верстви та її нащадків, порівн.: **прихилитися до чого** – „схилитися до чогось, бути прибічником якоїсь справи”: *прихилитися до козацької справи* (Сл.Гр., 3, с.449-450, контекст із творів П.Куліша); **прихилитися до кого-чого** – „ставати прихильником, послідовником кого-, чого-небудь; прихилитися до віри” (контекст із

творів Лесі Українки); „погоджуватися з ким-, чим-небудь, схвалювати якісь дії; приставати” (СУМ, VIII, с.81; контексти з творів М.Коцюбинського, Панаса Мирного, М.Кропивницького, Б.Грінченка); **прихилити (прихилити) [своє] вухо (ухо) до кого-чого:** а) прислухатися, б) звертати увагу, зважати на кого-, що-небудь: **прихилити ухо своє до нашого щирого прохання** (у контексті з творів Панаса Мирного йдеться про громадські справи) (СУМ, VIII, с.80). Лексико-граматична сполучуваність дієслова у наведеному значенні характеризується відповідно рядом таких іменників, які визначають ієрархічність взаємин як у громаді, так і між окремими особами: **[прихилитися] до (чийогось) заміру; до (чийогось) думки; до (чийогось) слів; до (чийогось) благання**. Подібна сполучуваність дієслова **прихилитися** засвідчена ще в документах гетьманської канцелярії Богдана Хмельницького, зокрема в Універсалі про затвердження Феодосія Софоновича ігуменом Київського Михайлівського Золотоверхого монастиря (1655 р.): *Которого то велебного отца Феодосия от разных людей мы слышачи и самы оного добре знаючи, водлуг побожного его жития и добрых поступковъ на такыи уряд бити годного, до елєкции капитули прихилиючисе, аби того монастиря святого архистратига Михаила Золотоверхого Киевского ігуменом зоставал и капитулою того монастиря рядил, позволилисмо ему и тоє игуменство конфирмовали, и абы всѣ маєтности и доходы монастирские в своем заведованно мѣлѣ, ними ведлуг звичаю старожитного диспонувал* (Ун БХм., с.168).

Усі названі семантичні ознаки, зокрема й історико-соціальна маркованість фразеологічних зворотів зі стрижневим дієсловом **прихилитися до кого-чого**, сприяли їх уведенню в текст перекладу біблійних книг, а також збереженню в мовленні освіченої верстви, до якої належав і М.Коцюбинський.

З-поміж фразеологізмів, ужитих П.Кулішем та І.Пулєм у текстах українського перекладу біблійних книг – з одного боку, та в мові творів М.Коцюбинського – з іншого, можна виділити такі сполучення, в яких у ролі стрижневого компонента виступають дієслова обмеженої вибірконості в поєднанні з іменниками – назвами органів чуття людини, напр.:

здіймати очі – „дивитися, спрямовувати погляд угору”:

Здіймете ваші очі й подивітесь на тих, що йдуть з півночі (Кн пр Є, г.13)

Вона здійсмає на мене очі, і в їх сірій безодні прискають на всі боки промінчики здивування і глуму (М.Коцюб., СУМ, V, с.667; також Панас Мирний, П.Панч);

„Фразеологічний словник української мови” (далі – ФС) фіксує дієслівну фразу, яка також належить до народнорозмовного джерела, – **забивати / забити памороки** кому і без додатка – 1) „притупляти розум, затуманювати свідомість; знесилювати фізично”; 2) „позбавляти кого-небудь розуму, притомності і т.ін.”; варто відзначити той факт, що саме це значення фразеологізма ілюструється контекстом із творів П.Куліша: *Ех, братчики! Мені памороки забито киями, а в вас, мабуть, ізроду в голові клоччя. Коли ж се в світі видано, щоб випроводити гостя з коша натицесерце?* (ФС, кн.1, с.297-298; подано також ряд контекстів із творів інших письменників – І.Нечуя-Левицького, М.Кропивницького, О.Гончара, а також М.Коцюбинського: *Там п'яний батько... прийшовши із шинку, що єсть сили лупить по голові свого хлопця, геть заб'є йому памороки, навіки придуркуватим зробить* (ФС, кн.1, с.298).

Перекладачі книг Святого Письма та М.Коцюбинський використовують також ті самі дієслова, що походять з розмовно-побутового джерела і містять у своєму лексичному значенні конотативні семи образності, оцінності:

зледащити – „стати ледачим”:

Усі одвернулись, усі разом зледащили, нема там, щоб хто робив благодію, нема ні одного (Пс 14, в.3)

Поки бряжчали ще тітчині карбованці, було й за холодну воду не візьметься [Карпо], думали, – навіки зледащіє людина, а то так зразу запалився до роботи (М.Коцюб., СУМ, III, с.588; також М. Чабанівський);

западатися – „увалюватися, вдаватися всередину (про очі, щоки)“:

<i>Лице моє запалося од смутку, й постарілось задля всіх ворогів моїх</i> (Пс 6, в.7)	<i>його шкура зчорніла та облітила кості, очі запались ще глибше</i> (М.Коцюб., СУМ, III, с.239; також Г.Григоренко);
---	--

заточуватися – „хитатися, втрачати рівновагу“:

<i>Возьми сього кубка з вином пересердя мого з руки моєї, і напій з його всі народи, що до них тебе посилаю. і ви́п'ють вони, й будуть заточуватись, і стуманіють на вид меча, що пошло на них</i> (Кн пр Є, г.25)	<i>Світ гасне в очах знатових, в ушах шумить, він заточується й мало не падає</i> (М.Коцюб., СУМ, III, с.358; також І.Нечуй-Левицький, Ю.Збанацький, М.Стельмах);
--	---

кишіти – „безладно рухатися в різних напрямках; комахитися, роїтися“:

<i>Да восхвалять його небеса і земля, моря і все, що там живе кишить</i> (Пс 69, в.34)	<i>На подвір'ї, в осінній мряці, кишіли люди</i> (М.Коцюб., СУМ, IV, с.157; також О.Стороженко);
--	---

туманіти, перен. – „втрачати здатність ясно мислити; чманіти“:

<i><...> вертаються з порожньою посудиною, туманіють, застиджені й покривають собі голову</i> (Кн пр Є, г.14)	<i>Туманію ще більше. ні сліду думки</i> (М.Коцюб., СУМ, X, с.318; також Марко Вовчок, О.Гончар);
---	---

Окрім дієслова **туманіти** „Словник української мови“ подає сталий зворот – в **голові туманіє** (туманіло); **голова туманіє** (туманіла) у значенні „хтось втрачає ясність думки, здатність виразно сприймати навколишнє (від хвилювання, сильного болю і т. ін.)“, посилаючись на контексти з творів П.Загребельного, А.Шияна, Лесі Українки (СУМ, X, с.318);

упевнятися – „здобувати певність, переконуватися в чому-небудь“:

<i>... і розпитайте пильно та упевнітесь, чи таке бувало коли там</i> (Кн пр Є, г.2)	<i>Мольфар сильніший. Іван навіть упевнився у тім</i> (М.Коцюб., СУМ, X, с.456; також М.Зеров, М.Стельмах, О.Гончар);
--	---

Отже, вживання тих самих дієслів, представлене творами м.коцюбинського та перекладами П.Куліша й І.Пулюя, виявляє глибинні шари спільного лексичного запасу письменників. Важливість цього факту полягає в тому, що основою такої спільності виступає насамперед культурно-писемна традиція української мови, підтримувана насамперед в родинному та індивідуальному мовленні українських інтелігентів ХІХ – початку ХХ ст.

1.2. **Іменникова лексика**, використана П.Кулішем, І.Пулюєм, М.Коцюбинським, також виявляє зв'язки із писемною традицією, заснованою на культурній ролі двох мов – церковнослов'янської та староукраїнської, напр.:

горстка – „невелика кількість кого-, чого-небудь“:

<i>Дам тобі землю Канаанську, як най насліддя вашого; Як була їх ще мала горстка, дуже мала, а між ними чужі, і як вони від народу до народу переходили, з одного царства до другого люду</i> (Пс 105, в.12)	<i>Таких, як він [Аркадій Петрович], горстка, що вони значать у великім процесі життя</i> (М.Коцюб., СУМ, II, с.138; також Леся Українка, І.Нечуй-Левицький);
---	---

У такому ж значенні цей церковнослов'янський з походження іменник уживався в українській літературній мові ХVІ – першій половині ХVІІ ст.: **горсть**, **горьсть**, **грьсть** (цсл. грьсть) – „невелика кількість чого-небудь, пригорща, жменя“ (СлУМ, т.7, с.39). Він належить до спільної лексичної спадщини української та польської мов (порівн. н. **garstka** – 1) пригорща, долоня, кулачок; 2) купка; 3) *перен.* купка, невелика, нечисленна група людей). Слід зауважити, що іменник **горстка** засвідчено й у реєстрі „Матеріалів до словника“ української літературної мови на Буковині в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. у текстах, які належать перу В.Сімовича,

О.Кобилянської [Ткач, 2000: 85], що також підтверджує традиційність цього іменника для мовлення української освіченої верстви. Можливо, що саме М.Коцюбинському ми завдячуємо тривале життя цього слова в нашій мові, адже навряд чи випадково воно з'явилося в поетичному тексті іншого подільця – Василя Стуса: *Ярій, душе! Ярій, а не ридай. У білій стужі серце України. А ти шукай – червону тіль каліни на чорних водах – тіль її шукай. Бо – горстка нас. Малесенька щопта. Лише для молитов і сподівання. Застерігає доля нас зарання, що калинова кров – така густа, така крута, як кров у наших жилах* (Стус, с.146-147).

З інших іменників можна навести такі:

наруга – „нестерпне знущання”:

*І положу на вас вічну **наругу** й повсякчасний незабутний сором* (Кн пр Є, г.23)

*Скільки вона горя прийняла від тих самих панів, на котрих робить! Скільки **наруги**!* (М.Коцюб., СУМ, V, с.179; також О.Гончар)

(порівн. *црк.* рѣганіє: насмѣва(н)є; рѣгатель: кощѣнни(к); рѣгаю сѧ: насмѣваюсѧ (ЛБ, с.110);

омана – „хибне сприйняття дійсності, зумовлене неправильним, викривленим відображенням її органами чуття”:

*Я на пророки ложних снів, говорить Господь, що розказують їх, і зводять з ума люд мій своїми брехнями й **оманою*** (Кн пр Є, г.23)

*Що се? У сьому глухому закутку Бессарабії – пісня моєї країни? Чи не **омана** се, чи не хвороблива часом уява моя викликала галюцинацію слуху?..* (М.Коцюб., СУМ, V, с.691; також Н.Рибак, О.Донченко);

сором (*цсл.* срамъ) – „почуття сильного збентеження, зніяковіння через свою погану поведінку”:

*І язик мій звіщатиме всякий день справедливість твою; ти бо допустив **сором і встид** на тих, що лиха мені бажали* (Пс 71, в.24)

*Чи тобі висилають „Вісник”? Мені – ні. Писав тричі, але вони **сорому** не мають* (М.Коцюб., СУМ, IX, с.464; також З.Тулуб, Г.Тютюнник);

(порівн.: срамъ: **соромъ**, **встыдливо(сть)**, **встыдъ**, **соромливость** (ЛБ, с.120);

чаша – „старовинна посудина округлої форми, з широким верхом і звуженим низом для пиття” (контекст СУМу взято тільки з творів М.Коцюбинського):

*Жаром посипле він на безбожних; огонь і сірка і вітер палящий буде частина їх **чаші*** (Пс 11, в.6)

*образно. А земля мусила вмирати од голоду й спраги, бо **чаша** сонця стала порожня* (М.Коцюб., СУМ, XI, с.284);

Як вже зазначалося, у використанні народнорозмовного джерела лексики представники української інтелігенції вбачали один із можливих шляхів збагачення засобів літературної мови.

З-поміж розмовно-побутової лексики помічасмо такі іменники:

буча – „великий крик, галас, тривога”:

*Задля ворожого голосу, задля гнету
беззаконника; вони бо громадять лихо на
мене, і гнівом запалившись, ворогують на
мене. Страх і дрожання напали на мене, і
жах обняв мене. І я сказав: Ой, коли б мені
крила, як в голубки! Полетів би я, відпочив
би. Рад би чим скорше втічи від вітру
буйного, від бучи* (Пс 55, в.8)

*Стара циганка збила бучу, розворушила
всіх* (М.Коцюб., СУМ, I, с.268; також
П. Мирний);

гук – „сукупність багатьох звуків різної частоти й сили”:

*Од гуку при заборі Вавилону
здрогнеться земля* (Кн пр Є, г.50)

*Пролетіли величезним табуном дикі
гуси у плавні на ніч і виповнили повітря
дивним гуком* (М.Коцюб., СУМ, II, с.190;
Є.Гребінка, П.Мирний, І.Кочерга)

мара – „істота або предмет, що уявляється комусь; привид, примара”:

*Вийде дух з його, знов до землі своєї
він вертає; Того ж дня самого задуми його
марою стали* (Пс 146, в.4)

*Образно. Мара безземелля.., що була
зникла на якийсь час, знов з'явилась і стала
перед ним у грізній постаті* (М.Коцюб., СУМ,
IV, с.625; І.Нечуй-Левицький, М.Старицький,
І.Самійленко, Марко Вовчок);

леговище – „Словник української мови” подає його зі стильовою позначкою *діал.* у значенні „те саме, що лігвище”:

*Ось виходить лев із леговища свого,
виступає губитель народів* (Кн пр Є, г.4)

*Кипить самовар, діти п'ють чай з
молоком, а жінка плете щось гачечком. На
нього війнуло.. тим знайомим теплом
їдальні, молока з чаєм.. і котом, що вічно
валявся на канапі. Леговищем людини,
ситим спокоєм* (М.Коцюб., СУМ, IV, с.466;
також І.Франко).

Окремої уваги заслуговує прикметник **розпучливий**, що його „Словник української мови” маркує як *діал[ектний]* у значенні „розпачливий”, ілюструючи контекстами з творів І.Франка та М.Коцюбинського:

Слово Господнє, що надійшло до Єремії під час великої засухи: Плаче Юда, ворота його розпались, почорніли на землі, **розпучливі клики** роздаються в Єрусалимі (Кн пр Є, г.14)

Злітали до нього десь з темряви очі – карі, сірі й голубі, а з них **розпучливим криком** кричали смерть і життя (М.Коцюб., СУМ, VIII, с.785)

Як бачимо, у поданому контексті з Книги пророка Єремії, перекладеної П.Кулішем, та в контексті з творів М.Коцюбинського лексична сполучуваність прикметника з означуваним іменником фактично тотожна, порівн.: **розпучливі клики** – **розпучливі крики**. Такий збіг навряд чи можна пояснити тим, що М.Коцюбинський наслідував слововживання П.Куліша або ж обидва письменники використали той самий діалектний прикметник. Більш умотиваним, на нашу думку, було б співвіднесення цього прикладу збіжного слововживання із мовною традицією та реалізацією потенційного слова, адже лексичне значення прикметника **розпучливий** є безпосередньо вивідним зі значення іменника **розпука**. І саме на ці словотвірні відношення прикметника варто було б спиратися у словниковому тлумаченні його значення. Прикметним є й інший факт: у Словнику Грінченка й у „Словнику української мови” твірний іменник **розпука** також ілюструється творами П.Куліша й М.Коцюбинського, порівн.:

розпука – „безнадія, відчай” (СУМ, VIII, с.782; ілюстративні контексти з творів П.Грабовського, М.Коцюбинського);

розпука – „безнадія, відчай” (СУМ, VIII, с.782; ілюстративні контексти з творів П.Грабовського, М.Коцюбинського);

ропука – відчай (Сл.Гр., 4, с.77; ілюстративні контексти з творів Ганни Барвінок і П.Куліша („Крашанка русинам і полякам на великдень 1892 р.”).

За нашими спостереженнями, гніздо спільнокореневих слів від дієслова **розпукатися** („розтріскуватися”) мало ще один дериват. Так, у Словнику Желехівського зафіксовано два іменники: названий уже **розпұка**, *ж.р.* – відчай, розпач (*нім.* die Verzweiflung), а також **рұзпук**, *ч.р.* (*до розпуку їсти, сміятися* – zum Bersten) (Желех., с.829). Обидва іменники – і **розпук**, і **розпұка** – становили собою реалізацію потенційних словотвірних моделей, мотивованих різними лексичними значеннями дієслова. Більш типовими вони були, вочевидь, для західноукраїнського слововжитку, й з певних причин лише один з них прийнявся на наддніпрянському ґрунті насамперед в мові тих письменників, які активно засвоювали словникові надбання Галичини й були творцями синтетичної української літературної мови (як-от П.Куліш, М.Коцюбинський). І справді, іменник **розпука** фігурував у виступах учасників мовної дискусії кінця XIX – початку XX ст. як галицизм. У праці „Внесок Галичини у формування української літературної мови” Ю.Шевельов наводить приклади галицьких слів, які І.Нечуй-Левицький пропонував замінити на інші, зокрема, й слово **розпука** – на **туга** [Шевельов, 1996: 122]. А проте, як бачимо, й Словник Грінченка, й „Словник української мови” містять це слово у своєму реєстрі, що дозволяє переглянути стильове маркування прикметника **розпучливий** в статусі діалектного, зважаючи як на його словотвірні зв'язки, так і на функціонування у текстах високого стилю, й на засвоєність у мові письменників з різних українських територій.

Дослідження явищ паралельного слововживання у творах М.Коцюбинського та в перекладах українською мовою книг Святого Письма, що їх здійснили П.Куліш, І.Пулюй, виявило ті конкретні мовні факти, які дозволяють більш виразно й доказово пов'язати процеси стильового розвитку української літературної мови цього періоду із культурно-писемною традицією і таким чином вивести роль традиції як не менш важливу, аніж роль народнорозмовного джерела.

Спорідненість між письменниками, за нашими спостереженнями, виявляється також і в індивідуальних мовних настановах – у спрямованій і наполегливій праці над жанровим

урізноманітненням української мови, у виробленні засобів її високого стилю, у використанні для цього всіх наявних джерел – і старописемної традиції, і народнорозмовних та фольклорних скарбів.

Засвідчення у „Словнику української мови” контекстів із творів М.Коцюбинського поряд із контекстами з творів інших письменників цього періоду – вихідців як із південно-західного наріччя, так і письменників-наддніпрянців, доповнене фактами слововживання П.Куліша та І.Пулюя, творить переконливу картину для дослідження спільного лексичного шару, типового для представників українських освічених верств. Переклади українською мовою книг Святого Письма, виконані П.Кулішем та І.Пулюєм, слід розглядати як необхідну текстову базу для зіставного дослідження індивідуального внеску письменників другої половини ХІХ – початку ХХ століття у лексичний і стильовий розвиток літературної мови.

РЕЗЮМЕ

У статті описано явища паралельного слововживання в мові творів М.Коцюбинського та в українських перекладах книг Святого Письма, здійснених П.Кулішем та І.Пулюєм. Досліджено спільні джерела лексики та фразеології, використаної письменниками. З'ясовано роль М.Коцюбинського у збагаченні лексичних засобів української літературної мови.

The article analyzes the phenomena of parallel word usage in the works of M. Kotsiubyns'ky and Ukrainian translations of Holy Script books translated by P. Kulich and I. Puluiy. The common source of lexical material, phraseology used by the authors is analyzed. The role of M.Kotsiubyns'ky in enriching lexical material of Ukrainian literary work is under discussion.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богдан М.М. Із спостережень над роботою М.Коцюбинського при вдосконаленні текстів творів (використання фразеологізмів) // Наукові записки Житомирського державного педінституту ім. І.Франка. – Т. VIII: Серія історико-філологічна. – 1958. – С.241-253.
2. Богдан М.М. Особливості використання ідіоматичних виразів у художніх творах М.Коцюбинського // Наукові записки Житомирського державного педінституту ім. І.Франка. – Т.ХІ: Серія лінгвістична. – 1959. – С.17-31.
3. Булега Н. Особливості дієслівного слововживання в епістолярних текстах кінця ХІХ – початку ХХ століття (за листами М. Коцюбинського) // Наука і сучасність: Збірник наукових праць. Випуск 2. Ч.3. – К., 1999. – С.144-151.
4. Листи до Михайла Коцюбинського. Том III: *Карманський – Мочульський*. – Ніжин, 2002. – 480 с.
5. Мазуркевич О. Пантелеймон Куліш в оцінці Михайла Коцюбинського // Рідна школа. – 1996. – № 9. – С. 12-14.
6. Масальський В.І. Мова і стиль творів М.Коцюбинського. – К., 1965.
7. Мороз Т., Ткач Л. Актуальність мовного досвіду П.Куліша та І.Пулюя у творенні лексики високого стилю української мови // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського: Збірник наукових праць. Серія: Філологія. – Вип. 6. – Вінниця: Вид-во Вінницького держ. пед. ун-ту, 2003. – С. 122-133.
8. Паламарчук Л.С. Спостереження над авторськими лексико-синонімічними замінами в текстах художніх творів М.Коцюбинського // Мовознавство. – Т. XIII. – К., 1955. – С. 104-116.
9. Ткач Л., Мороз Т. Явища паралельного слововживання у творах Лесі Українки та в текстах українських перекладів книг Біблії другої половини ХІХ – початку ХХ століття // Четверті Лесезнавчі читання. – Луцьк, 24-25 лютого, 2004 (подано до друку).
10. Ткач Л.О., Мороз Т.В. Українська народнорозмовна лексика у перекладах книг Святого Письма, здійснених П.Кулішем, І.Пулюєм, І.Огієнком (зіставлення, спостереження, міркування) // Біблія і культура: Збірник наукових статей. Вип. 5 / За ред. А.С.Няму. – Чернівці: Рута, 2003. – С.280-293.
11. Українська мова. Енциклопедія. – К.: Вид-во „Українська енциклопедія” ім. М.П.Бажана, 2000. – 752 с.
12. Шевельов Ю. Внесок Галичини у формування української літературної мови. – Львів, 1996. – 172 с. [Українознавча бібліотека НТШ. Ч.7]; у статті посилаємося на новіше перевидання цієї праці: Шевельов Ю. Внесок Галичини у формування української літературної мови. – К.: Вид. дім „КМ Академія”, 2003. – 160 с.
13. Шевельов Ю. Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900-1941): Стан і статус. – Чернівці: Рута, 1998. – 208 с.
14. Шепеток І. Мовні одиниці розмовного стилю української мови в історичному та сучасному аспектах (за листуванням М. Коцюбинського) // Наука і сучасність: Збірник наукових праць. Випуск II, частина III. – К.: Логос, 1999. – С. 214-224.

УМОВНІ ПОЗНАЧЕННЯ ТЕКСТОВИХ ДЖЕРЕЛ

Желех. – Желехівський Є., Недільський С. Малорусько-німецький словар. Т.І (А-О); Т.ІІ (П-Я). – Львів, 1886. – 1117 с.

Кн пр Є, г. – Книга пророка Єремії // Св'яте Письмо Старого і Нового Завіту. Мовою русько-українською. – У Відні: Видання британського і заграничного біблійного товариства. – 1903. [Перевидано К.: Рада, 2000] – С. 656-712 [цифра після позначки г. [лави (в оригіналі – голови)] вказує на її порядок].

Кн Пр С, г. – Книга приповісток Соломонових // Св'яте Письмо Старого і Нового Завіту. Мовою русько-українською. – У Відні: Видання британського і заграничного біблійного товариства. – 1903. – С.570-601. [Перевидано К.: Рада, 2000].

ЛБ – Беринда П. Лексикон словеноруський. – К., 1627 (Надрук. з київського видання 1627 р. фотомех. способом / Підгот. тексту і вступ. ст. В.В.Німчука). – К.: Наук. думка, 1961. – 272 с.

МСБ – Ткач Л.О. Українська літературна мова на Буковині в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. Частина І: Матеріали до словника. – Чернівці: Рута, 2000. – 408 с.

П Є, г. – Книга гл'яч Єремії // Св'яте Письмо Старого і Нового Завіту. Мовою русько-українською. – У Відні: Видання британського і заграничного біблійного товариства. – 1903 [Перевидано К.: Рада, 2000]. – С. 712-717.

Пе – Пуллой Іван. Молитовник. Псалтир / За загальною редакцією проф. В.Шендеровського. – К.: Рада, 1997. – 271с. [після умовного позначення Пе перша цифра означає число піснi за порядком, друга – вірш].

Сл.Гр. – Грінченко Б.Д. Словарь української мови. Т. 1-4. – К., 1907-1909 (Перевидано фотоспособом. – К., 1958).

СЛУМ – Словник української мови ХVІ – першої половини ХVІІ ст. – Вип.7: Г – Д. – Львів, 2000. – 256 с.

Стус – Стус В. С. Вікна в позапростір: Вірші, статті, листи, щоденник. Записи / Передм. Ю.В. Покальчука; Упоряд. Ю.В.Покальчука і Д.В.Стуса; Післямова М.Г.Жулинського. – К.: Веселка, 1992. – 262 с.

СУМ – Словник української мови. В 11-ти томах. – К.: Наук. думка, 1970-1980.

Ун БХм – Універсали Богдана Хмельницького 1648-1657 / Упорядники І.Крип'якевич, І.Бутич. – К.: Видавничий дім „Альтернативи”, 1998. – 416 с. [Матеріали до українського дипломатію. Серія І. Універсали українських гетьманів].

Наталя Павликівська (Вінниця)

ДО ПРОБЛЕМИ ВІДТОПОНІМНОЇ НОМІНАЦІЇ У ПСЕВДОНІМІЇ

Псевдоніми є важливим фактором як літературно-мистецького, так і суспільно-політичного життя народу. За “Великим тлумачним словником сучасної української мови” **псевдонім** – “прибране ім'я, прізвище або авторський знак, яким користується письменник, журналіст, актор і т. ін. замість власного прізвища [ВТССУМ, 2001: 1001]. Подібну дефініцію лексеми **псевдонім** знаходимо і в інших відомих лінгвістичних та літературознавчих джерелах.

Псевдоніми складають особливий сектор ономастичного простору української мови. Вони мають достатню кількість інтегральних ознак? аби вважати їх онімами окремого класу в рамках національної антропосистеми. На відміну від інших іменувань, які в процесі свого функціонування втрачають первинну мотивацію, псевдоніми постають в результаті “цілеспрямованого акту словотворення” [Суперанская, 1973: 241]. Вони не утворюються, як зазначає П. Чучка, а ними стають здебільшого готові слова та вирази загальнонаціональної мови [Наук. записки, 2001: 82]. Псевдоніми є засобом вираження певної інформації про їх автора, вони апелюють до асоціацій, які неодмінно виникають у зв'язку з тією чи іншою назвою.

При виборі псевдоназв відіграють роль різноманітні фактори: освіта, місце проживання, соціальний статус, зовнішність, риси характеру, вдачі, бажання ідентифікувати себе з літературними героями, історичними постатями і под. Мотиви їх появи були різні: переслідування з боку існуючого режиму, суспільний статус, який не дозволяв відкрито виступати на літературній ниві, немилозвучність прізвища, авторська скромність або просто мода.

В Україні псевдоніми використовували письменники ще з ХVІ ст., а складні умови ХІХ ст. породили масове користування псевдонімами. Поширилася псевдонімія і у ХХ ст., що стимувалося суспільно-політичними умовами: громадянська війна, Друга світова війна, національно-визвольні змагання 20-50 років.

Спеціальних праць, присвячених дослідженню псевдонімів, в українському мовознавстві немає, за винятком “Словника українських псевдонімів та криптонімів (ХVІ-ХХ ст.) О.І. Дея

(К., 1969). Наразі питання псевдонімії увійшли у коло наукових інтересів В. Німчука, П. Чучки, М. Лесюка. Мовознавцям важливо досліджувати закономірності формування та функціонування цього специфічного розряду онімів. П. Чучка, розглянувши псевдоніми українських письменників, критиків, публіцистів, художників, громадських діячів, виділив шість ознак цього антропонімного класу і зазначив, що псевдоніми – це “самоназви, які факультативно використовує творча особа поряд з її справжнім прізвищем чи іменем з метою приховати своє авторське “я” або для маніфестації свого ідеологічного кредо” [Наук. записки, 2001: 82]. На думку В. Німчука, “не всі псевдоніми є самоназвами, а відтак – характеристиками осіб із позитивного боку [Укр. мова, 2002: 31].

Цікавою і багатоголосною є царина суспільно-політичної псевдонімії, яка використовувалася у радянському підпіллі, партизанському середовищі, серед членів національно-визвольних змагань. Об’єктом нашого дослідження став псевдонімікон членів Організації Українських Націоналістів (ОУН) та воїнів Української Повстанської Армії (УПА). Псевдонімія учасників руху опору становить великий інтерес для дослідників, оскільки у лавах ОУН протягом її підпільної діяльності перебували сотні тисяч українців і кожен підпільник мав принаймні один псевдонім.

Метою нашої статті є висвітлення одного із принципів творення повстанських псевдоназв – топонімного. Вихідною основою в такій номінації є географічний об’єкт. Матеріалом дослідження послужили документи і матеріали “Літописів УПА (основної і нової серій), монографії П. Мірчука “Українська Повстанська Армія 1942-1952”, В. Сергійчука “ОУН-УПА в роки війни”, довідник П. Содолі “Українська Повстанська Армія”, інші літературні джерела та усні опитування учасників ОУН-УПА.

Відтопонімі найменування у псевдоніміконі ОУН-УПА складають репрезентативну групу, яка представлена різними структурно-семантичними моделями. Найчисленнішими є псевдоніми відгідронімного походження:

Дунай – Драч Богдан (т. 19. 16, 155-157, 269; Содоль, 154), *Дунай* (стр. вд. 80; т. 4. 43), *Дунай* (стр. т. 14. 142), *Дунай* (сотен.; т. 11. VIII, XXII, 96, 100, 115, 132, 134, 185), *Дунай* (сан.; т. 18. 254), *Дунай* (рой.; т. 18. 143), *Дунай* (пор., к-р ТВ 22; т. 3. 5, 26, 99, 100, 111, 112, 141, 151), *Дунай* (кул.; т. 13. 34, 47, 162, 180, 240, 252, 255, 258, 262, 267, 274, 277, 281, 282, 288, 291, 295, 297, 299, 305, 307; т. 16. 542; т. 30. 591), *Дунай* (віст.; т. 18. 160, 287), *Дунай* – Москаль Михайло (т. 22. 462), *Дунай* (Старосамб.; т. 29. 294), *Дунай* (стр.; с. Бурлаки; т. 29. 230, 236, 287), *Дунай* (стр. сотні „Бурлаки”; т. 33. 692), *Дунай* (кул., ст. стр.; т. 33. 406), *Дунай* (підрай. пров. ОУН; Рівн.; т. 6. 383), *Дунай* (стр. СКВ; т. 40. 339), *Дунай* (к-р; т. 40. 178, 187, 220), *Дунай* – Олекса Журний (т. 39. 309), *Дунай* (кур.; Мірч. 202), *Дунай* – Петро Карбенко (Серг. 439), *Дунай* – Іван Яременко (Серг. 442), *Дунай* (Дрогоб.; т. 36. 410), *Дунай* – Лавро Михайло Михайлович (т. 36. 412), *Дунай* – Почапський Стефан (т. 36. 708), *Дунай* – Лозовий Василь Миколайович (т. 36. 733), *Дунай* – Матвійчук Олексій Данилович (т. 36. 763), *Дунай* – Столяр Василь Іванович (т. 36. 454), *Дунай* – Антошків Стефан Михайлович (т. 36. 499), *Дунай* – Марцин Михайло Петрович (т. 36. 546), *Дунай* – Давидович Михайло Михайлович (т. 36. 575), *Дунай* (чот. куреня „Залізняка”, т. 36. 773), *Дунай* (стр.; т. 30. 314, 342), *Дунай* (т. 14. 173, 196), *Дунай* (пров. надр. Чоповичі; Житом.; Содоль, 154), *Дунай* – Журний Олекса (Содоль, 154), *Дунай* – Юрошук Іван Ілліч (Р.І. т. 2. 629), *Дунай* – Гнатюк Іван Федорович (Р.І. т. 2. 487), *Дунай* – Гриб Михайло Федорович (т. 36. 363), *Дунай* – Зубів Мирон Дмитрович (Р.І. т. 2. 246), *Дунай* – Монастирський Дмитро Петрович (Р.І. т. 2. 281), *Дунай* – Бурий Максим (т. 36. 495, 812), *Дунай* – Фанега Микола Прокопович (Р.І. т. 2. 358), *Дунай* – Остюк Степан (Олексій) Іванович (т. 36. 509), *Дунай* – Яцишин Михайло Маркович (Р.І. т. 2. 186).

Пор. *Дунай* – рр.: 1) друга за величиною в Європі, впадає в Чорне море. До території України прилягає своєю нижньою течією (Кілійським гирлом). Походження назви остаточно не з’ясовано, її тлумачать по-різному: від дуже д.-слов. апелятива **dunajь* „велика вода” з наступним змішуванням з неслов. назвою Дунаю: обоє з і.-е. *dheu* – „бігти, текти” [Никон., КТС, 130]. Пор. з *dunajь* „глибока ріка з високими берегами, велика вода, болото, став”, рос. *дунай* „річка, море, струмок”, укр. *дунай* „велика повенева вода, річка, потік” [ЕСЛН, 53-54]; 2) л. пр.

Многи (бас. Сули). Ймовірно, назва р. означає „невелика річка, яка утворює великі повені” [Железняк, Рось, 31]. [ТСУ, 130-131].

Псевдонім *Дунай* засвідчено у 45 осіб. Окремі повстанці мали псевдоніми *Дунаєць*, *Дунайчик*: *Дунаєць* (сан.; т. 33. 346), *Дунаєць* (віст.; т. 18. 269), *Дунайчик* (стр.; т. 19. 220, 221), *Дунайчик* (кул.; В ряд. УПА. т. 2. 397). Пор. *Дунаєць* – рр.: 1) п. пр. Дніпра, утворена суф. –*єць* з відтінком зменшеності; 2) п. пр. Есмані (бас. Десни), треба думати, перенесена переселенцями з Придністров'я. Вважають, що назви, похідні від р. Дунай, є лексико-семантичним йому протиставленням... [ТСУ, 130];

Прут (віст.; т. 19. 239, 240, 244, 248), *Прут* (віст. с. Недільна; т. 19. 213), *Прут* (к-р; т. 16. 160), *Прут* (кул.; т. 3. 92), *Прут* (кущ.; т. 4. 82), *Прут* (підп.; т. 9. 443), *Прут* (повст.; т. 19. 274), *Прут* (рой.; т. 12. 218, 219, 229; т. 19. 184), *Прут* (чот., сан.; т. 13. 53, 55, 252, 255, 256, 262, 268, 273, 276, 305; т. 14. 81, 141, 142, 183, 229, 231), *Прут* – Вацик Павло (т. 3. 36, 37, 49-53, 63, 66, 75-83, 93-97, 108, 117, 122, 154, 167, 176, 179, 203, 216, 227, 229, 236, 240, 248, 249, 250, 251; т. 4. 85, 86, 216, 222, 225, 228, 257, 259; т. 9. 145, 373; т. 18. 11, 22, 106, 280, 283; т. 19. 7, 11, 68, 71, 73, 76, 82, 86, 89-93, 95, 97-98, 100, 103-106, 122-134, 149, 151, 154, 314, 315; Содоль, 173), *Прут* (член обл. СБ; Перемишль; т. 24. 364), *Прут* (стр.; Стан.; т. 24. 519, 520), *Прут* – Вацик Петро (т. 24. 512), *Прут* (к-р; т. 23. 148), *Прут* (кур.; Стан.; т. 29. 127), *Прут* – Коцаба Андрій (т. 22. 457), *Прут* – Білик Василь (т. 29. 182, 226, 231), *Прут* (кур.; т. 25. 454, 468, 471, 475), *Прут* (т. 37. 526, 567), *Прут* (віст. стр.; т. 30. 346, 349), *Прут* (стр.; с. Яблониця; т. 33. 480, 678), *Прут* (сотен.; т. 33. 90, 431, 433, 453, 520), *Прут* (рай. СБ; т. 32. 300), *Прут* – Порада Василь (т. 40. 288, 301, 346, 488), *Прут* (к-р; В ряд. УПА. т. 2. 28. 210, 346, 402; Мірч. 104), *Прут* – Дем'ян (Дейнечко) Степан Микитович (т. 36. 272), *Прут* – Хоружко Дмитро (т. 36. 100), *Прут* – Швед Володимир Іванович (т. 36. 131), *Прут* (охор. „Корнія”, Дрогоб.; т. 36. 150), *Прут* (кущ., Дрогоб.; т. 36. 385), *Прут* – Березюк Антон (Іван) Федорович (Іванович) (т. 36. 615), *Прут* (окр. реф. СБ Яворівщ.; Содоль, 173), *Прут* (пвх. сотні „Холодноярці”; Содоль, 173), *Прут* (Льв.; т. 3. 214), *Прут* – Кібала Степан (т. 22. 453), *Прут* (чл. ОУН; т. 6. 199, 200), *Прут* – Іванотчак Микола Васильович (Р.І. т. 2. 517), *Прут* – Леськів Петро Іванович (Р.І. т. 2. 607), *Прут* – Удуд Василь Ілліч (Р.І. т. 2. 318), *Прут* – Воронич Ярослав Михайлович (Р.І. т. 2. 210), *Прут* – Федорів Олексій Іванович (Р.І. т. 2. 322), *Прут* – Фанега Іван Дмитрович (Р.І. т. 2. 320).

Пор. *Прут* – р., л. пр. Дунаю. Походження назви остаточно не доведено. Назву П. тлумачать по-різному. Одні виводять її назву від сармат. рогав „широкий” або *poratu* „брід” (Брюкнер), інші від гр. *poras* „переправа, перевіз” [Пет.], ще інші від гр. *poras* „лихоманка” в розумінні „нестійка, бурхлива” [Фасм.]. [ТСУ, 291]. Псевдонім *Прут* засвідчено у 43 осіб.

Дон – Рибак Ярослав (т. 11. 44, 182), *Дон* (хор. УПА-Північ; т. 1. 161), *Дон* (стр.; т. 13. 11, 253, 255, 263, 271, 275, 278, 293, 305), *Дон* (сотен.; т. 19. 81, 144), *Дон* (підп.; т. 10. 147, 148), *Дон* – Сулук Михайло (т. 12. 102, 103, 121, 123; т. 25. 324, 464, 479), *Дон* – Камінський Мирон (т. 34. 554, 844), *Дон* (т. 37. 108, 222), *Дон* – Дарабан (т. 32. 182, 200), *Дон* (стр.; т. 33. 739, 749), *Дон* (рой., ст. віст.; т. 40. 334, 348, 490, 491, 496), *Дон* – Гайошка (т. 39. 950), *Дон* (т. 38. 23, 44), *Дон* – Іжик Федір (т. 36. 40), *Дон* (кущ.; т. 36. 136), *Дон* (з куша „Тяпки”, Дрогоб.; т. 36. 157), *Дон* – Труш Василь Михайлович (т. 36. 416), *Дон* (чл. окр. пров. ОУН; Льв.; т. 36. 621), *Дон* – Смага Ярош Михайлович (т. 36. 690), *Дон* – Кушпета Микола (Андрій) Миколайович (т. 36. 446), *Дон* (с. Перегноїв, Льв.; т. 36. 503), *Дон* – Магрель (Магриль) Микола Андрійович (т. 36. 508), *Дон* – Стоненко Михайло (т. 36. 594), *Дон* (Кроковець., Льв.; т. 36. 589), *Дон* – Коваль Василь (т. 36. 504), *Дон* – Влашин Роман Васильович (Р.І. т. 2. 103), *Дон* (В ряд. УПА. т. 2. 176), *Дон* – Гуйван Михайло Миколайович (Р.І. т. 2. 497), *Дон* – Грень-Дідак [Гринь-Дідик] (т. 36. 538), *Дон* – Гром Петро (т. 36. 303, 323).

Пор. *Дона* – р. л. пр. Пругу (бас. Дунаю). Назва від алан. *дон*, *дона* „вода, річка”. [ТСУ, 24]. *Дон* – р. в Європ. частині Росії. Псевдонім *Дон* засвідчено у 30 осіб.

Кілька повстанців за псевдонім мали гідронім *Донець* – р., п. пр. Тетерева (бас. Дніпра). Назва від алан. *дон* „текуча вода, річка”. [ТСУ, 124]: *Донець* (госп.; Бродівс., Льв.; т. 36. 757), *Донець* – Видра Петро Іванович (т. 36. 439), *Донець* (підстан.; т. 23. 82), *Донець* (інстр. школи; т. 5. 120), *Донець* – Луцький Богдан Володимирович (т. 36. 94, 202), *Донець* (т. 2. 543), *Донець* (к-

р бойов. гр.; Рівн.; т. 4. 418). Слід зазначити, що псевдонім *Донець* не є однозначним. Можливо, він походить від антропоніма – прізвища найвідомішого харківського полковника (1668-91) *Дінця Григорія Єрофійовича* [ДПУ, 2001: 219].

Дніпро – Дмитро Рудик (т. 25. 447, 486), *Дніпро* – Грицько Михайло (т. 37. 461, 570, 571), *Дніпро* – Лучківський Анатолій Захарович (т. 6. 21, 209-211), *Дніпро* – Хомишин Іван (т. 5. 350), *Дніпро* (стр. вд. СБ, ст. віст.; т. 40. 335, 353), *Дніпро* – Микола Кисіль (Серг. 429), *Дніпро* – Тимчишин Степан (т. 36. 259), *Дніпро* (ком. заг.; Дрогоб.; т. 36. 364), *Дніпро* – Тимчин Степан (т. 36. 351), *Дніпро* – Хиль Володимир (т. 36. 769), *Дніпро* – Кучера Василь Дмитрович (Р.І. т. 2. 135), *Дніпро* (інстр. шк., підстарш.; т. 2. 561, 563), *Дніпро* (повст. пров.; т. 4. 401), *Дніпро* – Яків'юк Василь Дмитрович (Р.І. т. 2. 434), *Дніпро* – Василик Максим (т. 12. 279, 289), *Дніпро* – Мудрейко Володимир Іванович (т. 36. 606), *Славути* – Лісовий Богдан (т. 11. 6, 35, 170, 196 *Славути*), (ком.; т. 2. 131, 167).

Пор. *Дніпрó* (Дніпр, Дніпер, Славутич, Славути) – головна ріка України, бере початок на Смоленщині (в Росії), протікає по Росії, Білорусії і впадає в Дніпровський лим. Чорного моря. Найдавніша з писемних назв Борисфен (Бористен) згадується Геродотом (V ст. до н. е.), Птолемеєм (II ст.) та ін. як латин. *Borysthénēs*. Ця назва загальноприйнята з іран. (авест.) *Vourustana* – „широке місце”. [ТСУ, 117-118];

Повстанці за псевдонім використали також найдавнішу з писемних назв *Борисфен* (Бористен): *Бористень* – Корінець Григорій (т. 2. 126; т. 5. 72), *Бористен* (т. 16. 12, 28), *Бористень* (шеф шт. Пн. групи УПА; т. 1. 28. 219);

Дністер (сот. кур. „Переяслави”; Содоля, 152), *Дністер* (чот. сотен. бунч.; т. 19. 67, 80), *Дністер* (рой.; т. 40. 491), *Дністер* (заст. реф. СБ; Дрогоб.; т. 36. 124), *Дністер* (кур.; т. 36. 588). Пор. *Дністер* – р., впадає в Дністровський лим. Чорного моря. Походження назви остаточно не з'ясоване. Вперше згадується Геродотом у V до н. е. як прикордонна зі Скіфією річка під назвою Тіріс. Цей давній географічний термін походить від іран. прикм. *tīra* „швидкий”, курд. *tūr* „дикий, неприборканий” [ТСУ, 120-221];

Черемош (сот. ВО 2 „Буг”; Содоля, 182), *Черемош* (друк.; В ряд. УП. т. 2. 170), *Черемош* – Словак Юрій Ілліч (Р.І. т. 2. 414), *Черемош* (стр.; т. 13. 2, 3, 258, 260, 261, 266, 305, 306; т. 14. 229, 231; т. 16. 546), *Черемош* (повст. Полтавщ.; т. 28. 67, 68), *Черемош* (т. 41. 218), *Черемош* (ред. підп. вид.; т. 30. 88, 197), *Черемош* (стр.; т. 33. 518; т. 40. 230, 231), *Черемош* (пров.; т. 40. 496, 497), *Черемош* – Козелко Семен (т. 40. 344, 345, 495), *Черемош* (пров. куца № 4; Дрогоб.; т. 36. 355). Пор. *Черемош* (місцеві назви – Черемуш, Черемош, Чиримш, Черемша, Черемшев) – р., п. пр. Пруту (бас. Дунаю). Назва дуже давня, відома з III ст., не зовсім розгадана. Вважають, що це слов. утворення від найменування дерева черемхи (*Radus Mill*), з родини розоцвітних, здавна поширеного на бер. річки... [ТСУ, 382, 383].

Буг – Косован Василь Пантелейович (т. 5. 260), *Буг* (з куца „Андрійка”; Дрогоб.; т. 36. 170), *Буг* – Семкияш ? Володимир Михайлович (т. 36. 690). Пор. *Південний Буг* (у місц. вимові Бог, Буг, рідше Біг) – р., впадає в Бузький лим. Чорного моря. Єдиної загальної етимології назви П. Б. немає. Деякі вчені вважають, що найвірогіднішою є назва, запропонована Я. Розвадовським, який виводить її з герм. *Вакі* „потік, ручай” [Мас. 62-62]. Гадаємо, така етимологія найбільш вдала, якщо брати за основу „потік”. [ТСУ, 274-275];

Сян – Велтікс Вільгельм (т. 13. 27, 163; т. 14. 58; т. 23. 162, 164-165), *Сян* (стр.; т. 30. 355), *Сян* (кул.; т. 30. 284, 343), *Сян* (сот.; Содоля, 179; т. 31. 190, 198), *Сян* (сот., доктор; т. 33. 145, 651, 659, 664), *Сян* (пр. СКВ; т. 40. 347), *Сян* (сан.; т. 40. 489), *Сян* (вістун; т. 40. 346), *Сян* – Федір Щерба (т. 38. 309), *Сян* – Гримеляк Роман Іванович (т. 36. 89), *Сян* (Льв.; т. 36. 594), *Сян* (ком. у надрай. „Прута”; т. 36. 840). Пор. *Сян* (Сан) – р., п. пр. Вісли (бас. Балтійського моря). Походження назви остаточно не встановлено, її тлумачать по-різному. Вальде і Покорни С. виводять з і.-є. * *snā* // * *sēn(a)* // * *sōna* в знач. «текти, волога». [ТСУ, 344];

Стир (стр.; т. 18. 287), *Стир* (хор. УПА-Північ; Содоля, 178; т. 1. 161), *Стир* (рай., госп. реф.; т. 34. 828), *Стир* (куш. госп.; В ряд. УПА т. 2. 386; т. 30. 349), *Стир* (рой. СКВ, ст. вістун; т. 40. 334), *Стир* – Войтович Михайло Іванович (т. 36. 440). Пор. *Стир*: 1) п. пр. Прип'яті (бас.

Дніпра); 2) пр. Роставиці (бас. Дніпра). Походження назви остаточно не встановлено. Її виводять від і.-с. *sthuaas „великий, могутній”. [ТСУ, 337];

Горинь (чот. ст. вістун; т. 40. 113, 329, 491), *Горинь* (кр. школи „Дружинники” УПА-Північ; Содоль, 149), *Горинь* (кур. ВО 2 „Буг”; Содоль, 149), *Горинь* (ст. стр.; т. 33. 739, 744, 750), *Горинь* – Лев Крисько (т. 2. ХХІ, 125), *Горинь* (пвх. (Рогатин-Бібрка) ВО 2; Содоль, 149), *Горинь* (чот. сотні „Месники-5” ВО 6; Содоль, 149), *Горинь* – Думка Михайло (Содоль, 149), *Горинь* (ст. вістун рой.; т. 40. 318), *Горинь* – Панчишин Антон Іванович (т. 36. 128), *Горинь* (ком. неуст. відділу; т. 36. 192). Пор. *Горинь* (Горина) – р., п. пр. Прип’яті (бас. Прип’яті). Щодо походження назви існує кілька гіпотез. Одні виводять її з гот. *gaupja* „джерело”. Деякі вчені дотримуються думки, що вона утворилася від д.-р. *горина* в розумінні „гірська місцевість”. [ТСУ, 103];

Тиса (рой.; т. 40. 148, 331, 489), *Тиса* (к-р ВО „Гуцульський”; Мірч. 205), *Тиса* (бул.; т. 19. 182), *Тиса* – Юсип’юк Федір Олексійович (Р.І. т. 2. 412), *Тиса* – Серенчук Юрій Федорович (Р.І. т. 2. 412), *Тиса* – Гунда Василь Олексійович (Р.І. т. 497). Пор. *Тиса* (Тірас) – р., л. пр. Дунаю. Бере свій початок на пн. від м. Рахова у місці злиття рр. Біла Тиса і Чорна Тиса. Походження назви остаточно не встановлено. Її виводять від *тис* (*Taxus L.*) – від хвойних рослин з родини тисових, поширених у бас. р. з давніх часів. [ТСУ, 351-352];

Хортиця (рой. сотні „Павленка”; Льв.; т. 36. 456), *Хортиця* (нач. сан. служби; т. 36. 798). Пор. *Хортиця* – р. пр. Дніпра; *Верхня Хортиця*, що впадає в праве русло Дніпра – Річище, проти пд.-зх. окраїни о-ва, і *Нижня Хортиця* – проти пд. окраїни о-ва. Топонім *Хортиця* трансформувалася з *орта*, *орт* (*Ортиця*) під впливом легенди, пов’язаної з хортами. [ТСУ, 377];

Збруч – Римар Мар’ян Антонович (т. 36. 766), *Збруч* – Федорчук Михайло Семенович (Р.І. т. 2. 422), *Збруч* – Медянка Ярослав Михайлович (т. 36. 65), *Збруч* (ком. боївки СБ; т. 36. 486), *Збруч* – Марочкович Іван Лукич (т. 36. 283). Пор. *Збруч* – р. л. пр. Дністра. Етимологія неясна. Гадають, що назва походить від діал. слова *збруч* – „болото, bagno”. Інші гідронім виводять від *бруя*, *бруїти* „текти, струмувати”. Пор. лит. *briautis* „продиратися, протискуватися”. [ТСУ, 144];

Мурава (віст.; т. 40. 288, 346), *Морава* (стр.; т. 40. 296), *Мурава* (ком. куш. боївки; т. 36. 486). Пор. *Мурава* – р., п. пр. Болотні (бас. Тетерева). Походження назви не встановлено. Вваж. найбільш прийнятною пропозицію М. Фасмера, який назву М. виводить від д.-укр. *мурава* „зелена соковита трава”, вказуючи на спорідненість терміна з лит. *taurus* „грязюка, баговиння, зелень на поверхні стоячої води”. [ТСУ, 237-238];

Уж (віст., с. Недільна; т. 19. 213), *Уж* (віст., кул.; т. 18. 153, 238, 240, 267, 271, 274). Пор. *Уж* – рр.: 1) л. пр. Лабірця (бас. Дунаю). Про походження гідроніма є кілька версій. Найвірогіднішим є припущення, за яким назва утворилася від д.-укр. терміна *ужина* „вузьке місце”; 2) (Уша, Ужа) п. пр. Прип’яті (бас. Дніпра). Походження назви неясне. В.А.Жучкевич вважає можливим зв’язок її з балт. *uosis* „ясен” і слов. переосмислене *уж* (вуж) (*Natrix*) – рід змії родини вужевих, у знач. „вузька і покручена річка”. [ТСУ, 362];

Самара – Салік Василь (т. 40. 305, 306), *Самара* (куш. СКВ; т. 40. 419, 502; пор. *Самара* – рр.: 1) (Самарь, Самар, Самара Дніпровська (на відміну від Самара Волзька), Самарівка, Самарка, Снепородь, Снопород – СГУ, 485), л. пр. Дніпра; 2) п. пр. Лугані (бас. Сів. Дінця). [ТСУ, 310]);

Інгул – Стисло Дмитро (т. 14. 91; В ряд. УПА. т. 2. 357; т. 28. 164, 165; пор. *Інгул* (Ангул) – р., л. пр. Півд. Бугу. Назва остаточно не розгадана. Роблять припущення, що вона могла утворитися від тур. **ángül* „тихий”, „лінивий”. Більш вірогідне її тлумачення з тюрк. **enī* – *gul* „нове озеро” [ТСУ, 155];

Бистриця (кул. віст.; т. 30. 338; пор. *Бистриця* – р. 1) л. пр. Десни (бас. Дніпра); 2) л. пр. Тетерева (бас. Дніпра) та ін. Назва від слов. геогр. терміна *бистриця*. [ТСУ, 44];

Десна – Гранас Онисько Василь (т. 23. 17, 31, 196, 197, 203; пор. *Десна* – рр.: (Десна, Дигла, Дистна, Дясна) л. пр. Дніпра. 2) (старод. Десниця, Бугова Десна, Деснянка, Десінка, Десниця) л. пр. Півн. Бугу. Походження назви не встановлено. Існує кілька гіпотез. Найбільш

прийнятною вваж. гіпотезу, за якою гідронім Д. виводять з і.-е. * d-/de „яскраво блищати, світити”... [ТСУ, 114];

Росоха (окр. ком-т СБ; т. 4. 515; пор. Розсоха – рр. 1) п. пр. Десни (бас. Дніпра); 2) л. пр. Турії (бас. Прип'яті); 3. система р. Капугуми, л. пр. Дніпра – ТСУ, 302. Пор. розсоха – розгалуження двох гілок, відростів на дереві, роздвоєння на кінці якого-небудь предмета. – ВТССУМ, 1075).

Малинівка – Зімбловський Михайло Пилипович (т. 36. 664; пор. Малинівка – 1) р., п. пр. Попівки (бас. Півд. Бугу). Гідронім, імовірно, відноситься до фітосемантичного ряду... 2) смт. Чугуївського р-ну Харк. обл. [ТСУ, 221];

Сагайдак (стр.; т. 40. 349), Сагайдак – Тивак Роман Іванович (т. 36. 797), Сагайдак (розв.; т. 40. 341, 487), Сагайдак (к-р пвд.; т. 33. 514-516), Сагайдак (т. 37. 527, 529, 530-532, 572). Пор. Сагайдак – р., л. пр. Інгулу (бас. Півд. Бугу). Назва від укр. арх. сагайдак, сайдак, д-р. сагадак, запозиченого з тюрк. Пор. тат. *sayadak, *sayidak – „лук і стріли, колчан” [Фасм., 3, 546] в розумінні „сумка для збереження лука і стріл”. [ТСУ, 308];

Крим – Ішак Андрій Михайлович (т. 36. 158), Крим – Германець Михайло (т. 19. 267, 268, 282), Крим (стр.; т. 18. 224), Крим – Максим'юк Гриць (т. 24. 43, 77), Крим – Радейко Микола (т. 33. 8, 100, 102, 128; т. 34. 167, 826. 847), Крим (бойовик; т. 30. 484), Крим (рай. пров. ОУН; Дрогоб.; т. 6. 77, 78), Крим (ком. СБ; Дрогоб.; т. 36. 308). Пор. Крим – р., л. пр. Дніпра, Голопристанський р-н Херсонської обл. Назва від Крим (Кримський п-ів). Кримський півострів (Крим) – розташований між Чорним та Азовським морями і Керченською протокою. [ТСУ, 198]. Мотивація псевдоніма Крим не є однозначною.

Кубань – Сорока Григорій Григорович (т. 36. 610; пор. Кубань – р. в Росії, на Кавказі).

Рейн (к-р; Станісл.; т. 4. 380; пор. Рейн – одна із самих великих рік Європи. – ГЭН, 352).

Окремі повстанці мали по кілька псевдонімів відгідронімного походження: Інгул, Прут – Кунанець Володимир (т. 5. 281; т. 36. 383, 591, 833), Дон, Ангор – Пережило Владислав (Володимир) (т. 40. 503, 504; пор. Ангара – р., л. пр. Салгиру (бас. Сиваша). Назва від тюрк. * angara „розломина”, „ущелина”, „каньйон”. [ТСУ, 25].

У дослідженому повстанському псевдоніміконі засвідчено 238 вторинних назв відгідронімного походження. Мотивація прийняття таких псевдоназв була різною. Можливо, повстанець проживав над тією чи іншою річкою або був такий бурхливий, нестійкий, як Прут, неприборканий, як Дністер, великий, могутній, як Стир, гнучкий та верткий, як Уж, тихий та лінивий, як Інгул, швидкий, як Бистриця та ін. Відгідронімні повстанські псевдоніми національно значущі, вони відображають гідронімічний узус України.

Серед повстанських вторинних назв геонімного походження виокремлюється група псевдонімів-оронімів: Бескид (кур.; т. 5. 120; т. 23. 82), Бескид (т. 2. 597), Бескид (к-т; т. 2. 195), Бескид – Дідик Ярослав (т. 11. 52, 55, 171), Бескид – Гнатків Микола Миколайович (т. 36. 145), Бескид – Стронцицький Ярослав (т. 36. 636), Бескид – Синітович Олексій Васильович (Р.І. т. 2. 412), Бескид – Вадюк Іван Юрійович (Р.І. т. 2. 474), Бескид – Семенців Василь Олексійович (Р.І. т. 2.), Бескид (стр.; т. 33. 739, 749; т. 34. 110), Бескид (стр.; т. 30. 308), Бескид (віст.; т. 18. 265; т. 30. 308), Бескид (зв'язк.; т. 9. 461; т. 30. 297), Бескид (ст. стр.; т. 33. 744), Бескид (жанд.; т. 40. 114), Бескид (боев.; т. 40. 345), Бескид – Чернобай Данило Іванович (т. 36. 737), Бескид (окр. пров. ОУН; т. 36. 754), Бескид (Льв.; т. 36. 556), Бескид – Якимець Кирило Михайлович (т. 36. 770), Бескид (рой.; т. 18. 138), Бескид (т. 3. 46; т. 11. 164, 185), Бескид (надр., Лемк.; т. 13. X, XXIII; т. 14. 45, 51, 148; т. 16. 9, 16, 25, 33). Пор. Бескиди – система хребтів, складова частина Українських Карпат. Лежить у пн. зовнішній смузі Карпат, на кордоні Словаччини, Польщі та України. Походження назви тлумачать по-різному. Укр. бескид набуло значення „гора”, „стрімкий схил” [Грінч., т. 1.]. [ТСУ, т. 42];

Чорногора (боев.; т. 19. 261), Чорногора (повст.; т. 24. 522), Чорногора (СБ; Дрогоб.; т. 1. 36. 355), Чорногора (ком. бойвки, Льв.; т. 36. 711), Чорногора – Дмитрейко Петро (т. 36. 602). Пор. Чорногора (Чорногори, Гуцульські Альпи) – г., розташована в пд.-сх. частині Карпат, у межах Закарпатської та Івано-Франківської обл. Схили Ч. вкриті темними виверженими породами, від чого гори здаються чорними. [ТСУ, 388];

Маківка – Бесшерстний А.С. (т. 5. 123; пор. *Маківка* – гора у Карпатах);

Говерля – Залізняк Микола (т. 34. 4, 167, 168, 831), *Говерля* (стр.; т. 13. 54, 253, 255-257, 262, 269, 275, 278, 281, 283, 288, 298, 305; т. 14. 142). Пор. *Говерля* – найвища верш. Українських Карпат в Івано-Франківській обл., у х. Чорногора. Назва від румун. *howirla* „важкопрохідне підняття [Ляшук]. Назва вершини поширилась на р. Говёрлу – п. пр. Білої Тиси (бас. Дунаю). [ТСУ, 99, 100];

Верховина (заст. кур. ВО „Тури”; Содоль, 144), *Верховина* – Германюк Дмитро Миколайович (Р.І. т. 2. 361), *Верховина* (реф. СБ; Станісл.; т. 6. 266; пор. *Верховина* – 1) народна назва високогірної частини Українських Карпат. Назва від *верх* – синонім терміна „шпиль, вершина, височина, гірський край” [Юрков., 198]. 2) (кол. Жаб’є) смт., рц. Івано-Франківської обл. [ТСУ, 76];

Хорив – Горбаль Ярослав Петрович (т. 36. 662, 846; пор. *Хоревіця* – гора на тер. м. Києва (точніше горб). Уперше згадується літописцем Несгором в його оповід. про виникнення Києва, де він пише „... а третьому Хорив...” [ПСРЛ, 1, Лавр. літ., 9]. Назва від основи Хорив // Хорев-на иця [ЕСЛН. 169-170]. [ТСУ, 375];

Кавказ – Усманов Якобжан (Узб.; Серг. 445; пор. *Кавказ* – „горный хребет и перешеек между Черным и Каспийским морями” [Никонов, 165]).

Ельбрус – Плахтій Дмитро (т. 4. 218; Серг., 430; пор. *Ельбрус* – гори у Пн Ірані).

Повстанські псевдоніми-ороніми репрезентують могутність, неприступність, незалежність, силу духу своїх носіїв.

За псевдоніми правила назви населених пунктів – ойконіми:

а) астіоніми: *Галич* (сан.; т. 30. 286), *Галич* (стр.; т. 30. 338), *Галич* (шеф зв’язку; т. 5. 249), *Галич* (стр. із с. Майдан; т. 19. 70, 71). Пор. *Галич* – м., рц. Івано-Франківської області. [ТСУ, 94];

Ворохта – Микитин Федір Михайлович (т. 36. 547; пор. *Воро́хта* – смт. Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл. [ТСУ, 91];

Чоп (кер. проп.; Льв.; т. 36. 810), *Чоп* (заст. край. пров.; Льв.; т. 5. 114; т. 36. 517; пор. *Чоп* – м. у Закарпатській області);

Чигирин – Бабський Григорій Іванович (т. 36. 779), *Чигирин* – Першаковець Зиновій Григорович (т. 6. 19. 20. 373-375, 393, 394, 395, 407, 409), *Чигирин* (кур’єр; т. 19. 277; пор. *Чигирин* – м., рц. Черкаської обл. Розташоване на р. Тясмин (бас. Дніпра). [ТСУ, 385]);

Уман (ст. бул.; т. 33. 570), *Умань* (т. 40. 7, 15, 173, 206, 488), *Умань* (хор.; т. 33. 574; пор. *Умань* – м., рц. Черкаської обл. Розташоване при злитті р. Уманка і її пр. Кам’янки (бас. Півд. Бугу). [ТСУ, 366]);

Київ (ком. боївки; Льв.; т. 36. 683), *Києв* (коз.; т. 2. 393, 439), *Київ* – Грицай Михайло Г. (т. 36. 772; пор. *Київ* – м., столиця Київської Русі, суч. місто-герой, столиця України. [ТСУ, 173]);

Котовськ – Денека Лука (т. 40. 304, 501; пор. *Котовськ* – м. обласного підпорядкування, рц. Одеської обл. [ТСУ, 190]);

Одеса (кур.; т. 4. 345; пор. м. Одеса);

Полтава (політреф.; т. 4. 337; пор. м. Полтава);

Брест – Шиян Юхим (Серг., 430; пор. м. Брест);

Ташкент (чот.; т. 5. 186; пор. Ташкент – столиця Узбекистану);

Херсон – Нечесний Єфим (т. 5. 215; пор. *Херсон* – м., обл. ц. Розташоване на правому бер. Дніпра. [ТСУ, 373]);

Варшава (стр.; т. 39. 514, 522), *Варшава* – Гундяк Яків Петрович (Р.І. т. 2. 439), *Варшава* – Козовий Володимир (т. 36. 624, 625; пор. *Варшава* – столиця Польщі).

б) комоніми: *Черник* (чот. сотні „Бистриця”; Калуш; Содоль, 182), *Черник* (чот. сотні кр. „Олега”; Станісл.; Содоль, 182), *Черник* – Казван Дмитро (Содоль, 182; т. 2. XIX, 329, 331, 334, 350, 363, 364, 399, 400, 401, 468, 532), *Черник* – Колесник Петро (Содоль, 183; т. 28. 61, 63-65), *Черник* – Марушак Михайло (Содоль, 183), *Черник* – Свистун Іван (т. 36. 468, 793; Содоль, 183), *Черник* – Градовський Григорій (т. 5. 349), *Черник* – Федак Михайло (т. 29. 182, 192, 195, 196,

205, 222, 224, 225, 227, 228, 236, 237, 238, 241, 243, 261), *Черник* (шеф. шт. Пд. ВО УПА; т. 5. 261; т. 26. 187), *Черник* (т. 25. 459, 461, 480), *Черник* – Левків Михайло Іванович (т. 5. 323), *Черник* (рой.; т. 40. 487), *Черник* (стр. СКВ; т. 40. 339), *Черник* – Раб Юрко (т. 31. 106, 122; т. 37. 571, 573), *Черник* (к-р; Холмщ.; т. 23. 224), *Черник* (підп.; т. 24. 519), *Черник* (чл. окр. пров.; Кіровоград.; т. 24. 363), *Черник* (сот.; т. 33. 67, 97), *Черник* (сот.; т. 32. 357), *Черник* (сот.; т. 32. 357; т. 34. 272, 273), *Черник* (к-р; т. 30. 138), *Черник* – Вербило [Вервило] Степан (т. 11. 29, 30, 169, 196), *Черник* (т. 2. 212), *Черник* (к-р; Станісл.; т. 19. 7, 11, 52, 125), *Черник* – Лукашевич Маріян (т. 9. 144; т. 11. 188, 189; т. 3. 178; т. 13. XI, XXIII; т. 16. 145, 163, 180, 185), *Черник* – Явір Олексій Михайлович (т. 36. 85), *Черник* (стр.; т. 33. 588), *Черник* (шеф. шт.; т. 32. 504), *Черник* (політвих.; т. 36. 379), *Черник* (сот.; т. 2. 110, 114, 115), *Черник* (сот.; т. 14. 39), *Черник* (сот. т. 36. 797), *Черник* (чот.; т. 9. 474), *Черник* (чот.; т. 3. 59-61, 66, 73), *Черник* (к-р вд. УПА; т. 9. 422), *Черник* (реф. гр.; т. 36. 406), *Черник* (нач. шт.; т. 1. 214, 215), *Черник* (т. 36. 317), *Черник* (кур.; т. 3. 71, 72, 147, 150, 155; т. 4. 41-43, 46; т. 13. 311, 312; т. 18. 118), *Черник* (к-р сотні; т. 19. 7, 11, 52, 125), *Черник* (ст. віст.; т. 18. 202), *Черник* – Білоган Григорій (стр. СКВ; т. 11. 5, 38-39, 169), *Черник* – Когут Василь Андрійович (т. 36. 246), *Черник* Стосенко (т. 36. 824), *Черник* – Карпишин Василь (т. 36. 803), *Черник* – Казван Дмитро (т. 2. 329, 331, 334, 356, 363, 364, 399, 400, 401, 468, 532). *Черник* (к-р кур. „Дружинники”; Мірч. 205; пор. села *Черник* в Івано-Франківській та Закарпатській областях), *Киданець* (пор.; т. 33. 551; пор. *Киданці*, Терноп. обл.). Можливо, до цієї групи прилягає псевдонім *Кейданець* (сот.; т. 19. 213).

Відойконімні похідні відображають, в основному, назви міст (астіоніми) та сіл (комоніми) України. Мотивація таких псевдонімів пов'язана, можливо, з етнічною приналежністю чи місцем проживання денотата.

Вихідною основою окремих повстанських псевдонімів були такі топоніми, як *Холодний Яр*, *Чорний ліс*: *Холодний яр* (надр.; т. 16. 11, 12, 28, 29, 513, 537, 555; пор. *Холодний яр* – розташований на Черкащині. Пов'язаний з багатьма історичними подіями. Він оспіваний Т.Г. Шевченком в його творах – „Гайдамаки”, „Холодний яр” та ін. [ТСУ, 375]); *Чорноліс* (чот., курінь „Сивуля”; т. 4. 154, 155), *Чорноліс* (пвх.; т. 18. 119), *Чорноліс* (чот. сот. „Стріли”; Станісл.; Содоль, 183; пор. *Чорний ліс* – терен бойових дій Української Повстанської Армії, зокрема куренів „Різуна” і „Благотого”. Чорний ліс був оспіваний і опоетизований повстанцями.

Як псевдоніми використано макротопоніми: *Сибір* – Ветрів Василь Андрійович (т. 36. 112, 328; пор. *Сибір* – частина аз. території Росії), *Куба* (пом. куш. госп.; т. 14. 79; т. 34. 588; пор. *Куба* – держава у Вест-Індії, на о-ві К., у складі Вел. Антильських о-вів), *Урал* (чот.; т. 29. 245, 248, 291; пор. *Урал* – „горная страна на границе между Европой и Азией” [Никонов, 437]).

У повстанському псевдоніміконі засвідчено 354 назви відтопонімного походження. Найпоширенішими були утворення від гідронімів (238 назв), рідше використовувалися оніми інших топонімічних класів. Загалом повстанські псевдоніми відображають географічні назви України, які пройшли складний шлях розвитку і утворення. Іншомовні вкраплення у повстанському псевдоніміконі відтопонімного походження незначні (Дон, Кубань, Варшава, Кавказ, Куба, Сибір). Досліджена псевдонімія ОУН-УПА відтопонімного походження ґрунтується загалом на всеукраїнській літературно-мовній основі, лише в небагатьох псевдонімах спостерігаються діалектні особливості, зокрема у звуковій формі лексем, підданих псевдонімізації.

РЕЗЮМЕ

У статті йдеться про один із принципів номінації повстанських псевдонімів – топонімний. Репрезентовано різні структурно-семантичні моделі, які представляють групу відтопонімних похідних.

The article deals with the principles of nomination of rebellious pseudonyms – toponymious. Different structural-models are described in the article, that represent the origin of these words.

1. Німчук В.В. Про українську псевдонімію та криптонімію // Українська мова. – 2002. – № 2.
2. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. – М.: Наука, 1973.
3. Чучка П.П. Українські псевдоніми: статус, структура і функції // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету ім. Винниченка. Серія: Філологічні науки (мовознавство). – 2001. – Вип. 37.

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

- ДГУ – Довідник з історії України (А-Я) для серед. загальноосв. навч. / За заг. ред. І. Підкови, Р. Шуста. – 2-е вид., доопр. і доповн. – К., Генеза, 2001.
- ГЭС – Географический энциклопедический словарь. Географические названия. Гл. ред. А.Ф. Трещников. – Слв. энц. – М., 1983.
- Мірч – Мірчук П. Українська Повстанська Армія 1942-1952. Документи і матеріали. – „Просвіта”. – Львів, 1991.
- Никонов – Никонов. В.А. Краткий Топонимический словарь. – «Мысль». – М., 1966.
- Р. І. – Реабілітовані історією. Івано-Франківська область. – т. 2 – Лілея – НВ. – Ів Франківськ, 2001.
- Серг. – Сергійчук В. ОУН-УПА в роки війни. Нові документи і матеріали. – „Дніпр”. – К., 1996.
- Содоль – Содоль П. Українська повстанська Армія, 1943-49. Довідник. – “Пролог”. – Нью-Йорк, 1994.
- ТСУ – Янко М.Т. Топонімічний словник України: Словник-довідник. – К.: Знання, 1998.

РОЗДІЛ 6 ГРАМАТИКА

Віталій Борецький (Вінниця)

ПРО ОДИН РІЗНОВИД ФУНКЦІОНАНТІВ ЛЕКСИЧНОГО РІВНЯ В МАЛІЙ ПРОЗІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО. ІНВАРІАЦІЯ Й ІДЮСТИЛЬ

Міждисциплінарний підхід – одна з нагальних вимог до гуманітарної науки. Так, функціональна лінгвістика, перетинаючись із площинами інших філологічних наук і будучи при цьому найбільш вичерпною семантичною теорією, може використовуватися при з'ясуванні особливостей ідіостилу письменника, зокрема аспектів, які стосуються засобів вираження тих чи інших функціональних категорій.

Розглядаючи подібні проблеми стилю комплексно, дослідники сконцентровують увагу навколо понять „архітектоніка твору”, „лінгвістика художнього тексту”, „мовна картина світу автора” тощо (Є. Ключев, Н. Мишкіна, В. Постовалова, Р. Якобсон).

Ми досліджуватимемо функціонально-семантичний і почасти стилістичний аспект тієї частини мовної картини світу автора, яка звичайно має у літературознавстві назву „хронотоп”, а саме – таксисні відношення.

Таксис – одне із функціонально-семантичних полів (далі – ФСП), яке, реалізуючись у референційних та, як з'ясувалося, у стилістичних структурах тексту, впорядковує події та ситуації, зображувані в художньому творі. Тому предметом дослідження ми обрали функціонування лексичних одиниць таксисної семантики оповідань Михайла Коцюбинського.

Мета дослідження:

1) з'ясувати особливості функціонування таксисно релевантних лексем у художньому мовленні Михайла Коцюбинського, зосереджуючи увагу на кореляції таких номінацій із семантичною структурою речення й художнього тексту;

2) визначити обов'язковість чи факультативність лексичних функціантів у тих чи інших структурах, описавши факультативні (експресивні, okazіональні, діалектні тощо) таксисні функціанти, які є водночас ідіостилемами;

3) використовуючи фрагменти текстів та речень, вибраних з малої прози М.Коцюбинського, з'ясувати можливі таксисні моделі (у межах авторського синтаксису).

При аналізі ідіостилу особливо важливим є другий пункт, адже в поезії художнього твору, як зазначає В.А. Виноградов, „основну увагу приділяють співвідношенню загальних та індивідуальних характеристик мовлення (стилю)...” [Языкознание, 2000: 171].

Таксис – категорія-не-шпифлер (характеризує повідомлюваний факт безвідносно до факту повідомлення [Якобсон, 1972: 101]), а також конекторна категорія (характеризує повідомлюваний факт через інший повідомлюваний факт), тому постає проблема аналізу висловлювань, вибраних із художнього твору, час у якому по суті нараційний, характеризується наявністю темпоральних зміщень, не мотивованих денотативним часом. Все це обумовлено позицією автора (оцінка подій, їх зображення „з певного кута зору”, численні екскурси, дієслівні метафори тощо).

Розглянемо приклад. *Він гнав од себе думки, особливо про те, що стара говорила. А разом з тим, наче наперекір, виринали з пам'яті напівзабуте, про що чув од мами або од баби своєї, як колись у давнину ще діти вбивали батьків* [М.Коцюбинський, II, 1950: 245]. Співвіднесеність предикатів у головних частинах поданих речень, а також кореляційний лексичний компонент *разом з тим* репрезентує категоріальну ситуацію таксису (семантика одночасності), однак, звертаючись до референційного аналізу поданих речень, з'ясовуємо, що денотативно наявний тільки один об'єкт дії – герой, про якого йдеться. Предикативні центри „Він гнав думки” та „виринали напівзабуте” – результат творчого втручання автора в

описувану ситуацію, де насправді існує один агентив – герой твору, дія якого – ментальний процес нагадування. Отже, з'ясовуємо, що таксисні ситуації в нараційному дискурсі Михайла Коцюбинського часто є однією з ідіостилем. Послугування категоріальною ситуацією таксису виправдовується авторським зображенням внутрішнього протиріччя героя твору, яке автор виражає появою додаткових метафоричних дій та агентивів. Так, в іншому оповіданні знаходимо: *Ходив по хаті великим та легким кроком, але злість одривала його од землі, дув на племін злості, щоб роздути в пожежу. А разом з тим, десь десь в глибині, сочилися підземні джерела і гасили вогонь* (М.Коцюбинський, II, 1950: 145). У цьому випадку виразно постає метафоричне значення предикатів супровідних дій, маркованих лексичним компонентом *разом з тим*.

Таксисні відношення між предикатами метафоричної семантики часто не збігаються з денотативним часом. „Однак якщо в плані комунікації, – акцентує В.Д. Шинкарук, вирішуючи проблему співвідношення диктуму і модусу, – модальні ознаки реальності, потенційності, спонукальності тощо виступають як елементи протиставлення, актуального для учасників мовлення під час їх спілкування, то в плані однобічної інформації вказані модальні ознаки зберігають свою значущість у відношенні змісту висловлювання до дійсності (з боку реальності чи нереальності цього змісту), а відношення цих ознак до мовця в момент його мовлення втрачається” [Шинкарук, 1998: 48]. Отже, аналізуючи таксис на матеріалі художнього твору, не потрібно зважати на денотативну віртуальність дій, що співвідносяться. Про останні йдеться тоді, коли ми з'ясовуємо стилетворчу роль ФСП таксису в оповіданні, новелі тощо. У такому випадку аналізуємо таксисні відношення з точки зору наративного дискурсу, тобто „плану вираження наративу, який протиставляється плану змісту чи розповіді” [Ткачук, 2002: 34].

Розглянемо передовсім лексичні одиниці ФСП таксису у творах Михайла Коцюбинського. Зона одночасності представлена одиницями (подано в порядку послаблення спеціалізації): *тимчасом, тоді саме; в той час, коли; саме... коли, разом з тим, в ту ж мить, ту ж мить, ось... ось, тільки тощо. А тимчасом Кирила повели аж на край міста, де в певному захисті міг перебути* [М.Коцюбинський, II, 1950: 184]

Більш різноманітно представлені лексичні одиниці та комплекси зони різночасності: *тепер, спочатку; спочатку... потім; вже, як тільки, несподівано, раптом, нарешті, лиш, враз, досі, заким, недавно тощо. Поміркував Андрій, далі взяв бомагу, забрав свою одержину та й пішов із села* [М.Коцюбинський, II, 1950: 245].

Стилістично прикметним є розвиток таксисної енантіосемії (одна і та ж лексема репрезентує семантику одно- та різночасності). У новелах М.Коцюбинського це явище спостерігається в темпоральних семантемах переважно дейктичного плану: *в ту ж мить, поки, тільки, тоді тощо*.

У випадку, коли лексеми репрезентують семантику різночасовості предикативних частин складного речення (або парцельованих частин), вони вносять додаткову сему результату дії. Розглянемо деякі приклади таксисної енантіосемії:

семантика одночасовості

На злість жінці зроблю, щоб бачила, що поки я живу – я всьому голова!
[М.Коцюбинський, I, 1950: 9]
(синонімічний компонент „*протягом того часу, коли*”).

Часом шептала „сину!” і зараз боязко мовкла та оглядалась, чи не почув. Тоді знесилені руки і ноги покривались краплинами поту і до сорочки липли, а бабч лежала, як нежива
[М.Коцюбинський, II, 1950: 243]
(синонімічний компонент „*в той час*”).

семантика різночасності

Кирило довго блукав, поки вгамувався трохи
[М.Коцюбинський, II, 1950: 195] (синонімічний компонент „*в результаті...*”).

Пронеслось шумом, облило землю і щезло. А тоді вплив на небо місяць
[М.Коцюбинський, II, 1950: 185]. (синонімічний компонент „*після того, як...*”).

У творах Михайла Коцюбинського лексична зона асинхронності доповнена регістром значень „результат – переривання дії – раптовість” (одиниці типу **враз**, **врешті**, **нарешті**, **раптом**, та **ось** тощо): *Певне вона не часто ходить на „джок”, тим, що сидить аж край села, – міркував собі Йон; коли це враз звуки жвавої „булгаряски” сполохали його міркування* ([М.Коцюбинський, I, 1950: 235]. *Гашіца повела неспокійно головою, раптом схопилась і сіла на призьбі, протираючи очі кулаком* [М.Коцюбинський, I, 1950: 235].

Зазначимо, що подібні лексеми, будучи допоміжним засобом, мають інтенсифікуюче навантаження, а сфери таксису стосуються передовсім семантикою переривання попередньої дії, перетинаючись із ФСП фазовості.

Продовжуючи аналіз інших семантико-стилістичних регістрів, які стосуються ФСП таксису (представлені переважно адвербіальними синтаксемами), зупинимося на таких одиницях, які уводять семантику „переривання – періодичності” й перетинаються із ФСП кратності. Ця група лексичних одиниць семантично розпадається на дві підгрупи:

1. Семантично достатні, які містять сему онтологічно періодичних часових реалій (вечорами, днями, ночами, щовесни, щоночі, по ночах тощо). *Сливе щоночі сходились парубок з дівчиною у виноградному садку*. [М.Коцюбинський, I, 1950: 238] *Зате по ночах його мордувало* [М.Коцюбинський, II, 1950: 168].

2. Семантично неповні синтаксеми (бува, знов, інколи, лиш, то... то, часом тощо), виражають неметричну періодичність: *Часом прокинеться в ньому чоловік, і він тоді стає таким добрим: і дітей лащить, і до жінки заговорить, як слід* [М.Коцюбинський, I, 1950: 7]. *Точились небесні війни, падали трути, а їм толочили груди все нові лави. І невідомо хто переміг. Або знов було спокійно – і людяність гуляла, як на бульварах* [М.Коцюбинський, II, 1950: 187-188].

На основі мовленнєвих фактів доходимо висновку, що семантика переривання та періодичності, зустрічаючись переважно в тих відрізках тексту, де відсутнє діалогічне мовлення (героїв), є особливою стилістичною фігурою, компонентом ідіостилю М.Коцюбинського.

Відображення онтологічного часу завжди ускладнюється актуалізацією мовцем певних моментів, а в художньому творі ще й нараційними факторами. „Оскільки речі й відношення в когнітивних ситуаціях існують тільки у взаємозв'язку, то реально ФСП у конкретних КС перетинаються” [Бондар, 1998:10]. Так, вважаючи нараційний час повноцінним виміром для реалізації таксисних відношень, спостерігаємо семантику передування, що перетинається із ФСП часової локалізованості. Один із часових планів представлений авторськими екскурсами в минуле. Таку взаємодію ФСП маркують, паралельно з уживанням предикатів минулого часу, лексико-граматичні функціонанти *тоді*, *як*; *раніше*, *коли*, а головне – власне лексичні: *раз*, *якось*, *уперше*, *вдруге*, *спочатку*, *одного разу*,...*тому (назад) тощо*. *Але одного разу, як збирався виходить, вона сама подала йому листа* (М.Коцюбинський, II, 1950: 187); *Йон уперше наглянув Гашіцу на джоку* [М.Коцюбинський, I, 1950: 226]. У таких випадках ми маємо відношення псевдотаксису, що накладається на відносне уживання часів. Головна ознака диференціації власне таксису за подібних обставин – наявність цілісного часового періоду.

Для художнього тексту характерним є не тільки перетин ФСП, а й уживання останніх у неспеціалізованих функціях. Зокрема, „...найпоширенішою вторинною функцією серед ФСП із темпоральним відношенням є транспозиція. Метафора найчастіше стосується лексико-семантичного рівня, метонімія – словотвірного, на граматичному рівні вони фіксуються однаково часто” [Бондар, 1998: 9]. Прикметною ознакою ідіостилю оповідань М.М. Коцюбинського є уживання лексичного компонента *ось* (парного або множинного). Формально репрезентуючи локативні відношення, він уводить до нараційного дискурсу таксисну семантику послідовності дій: *Ось він, приклавши мітлу до боку, червоний і гарний, марширує по льохові... Ось він на винограднику, серед густих кущів, пригортає її, розмовляє про їхнє весілля, спільне життя* [М.Коцюбинський, I, 1950: 241]. *Гашіца вже не слухала. Ось вони завернули за ріг вулиці... Ось вже мигнули червоно осяяні вікна Йонової хати* [М.Коцюбинський, I, 1950: 243]. Як і в попередніх випадках, предикати належать до цілісного часового періоду (минулого), який уводиться авторським екскурсом і є, поруч із ознакою не-

шифтерності, головною умовою функціонування таксисної семантики [Теория функциональной грамматики, 1987: 238]. Характерним лексичним компонентом художнього стилю Михайла Коцюбинського в конструкціях із незалежним таксисом також є частка *саме* (саме тоді, тоді саме, в той час саме, саме в той час).

Розглянемо формальний аспект таксисних конструкцій з лексичними компонентами обов'язкового та факультативного дейктичного характеру. Для складних речень або парцельованих конструкцій, що виражають семантику одночасності, найбільш характерні такі моделі:

1. Рівно- або різночасова граматична співвіднесеність предикатів + лексичний компонент у другій частині. *Жінка Шакули Уляна, злюща суха баба, пореється коло печі, виймає хліб і тимчасом сердито виливає свою журбу й злість сусідці, що стоїть також коло печі, підперши голову рукою й покиває головою на слова Уляни* [М.Коцюбинський, I, 1950: 6].

2. Рівно- або різночасова співвіднесеність предикатів + лексичний компонент у першій частині. *В селі саме розніялись тівні, коли Йон наблизився до вітряків* [М.Коцюбинський, II, 1950: 234].

Синтаксичні моделі речень із лексичними таксисними функціонантами зони різночасності можна представити так:

1. Рівно- або різночасова граматична співвіднесеність предикатів + лексичний компонент у другій частині. *Відчинивши тихесенько сінешині двері, а потому й хатні, вона полізла в мисник, намагаючи там тоненьку воскову свічку та сірник, потому наляпала на стіні ключ від льоху і тихенько вернулася до Йона* [М.Коцюбинський, II, 1950: 235].

2. Рівно- або різночасова граматична співвіднесеність часів предикатів + лексичний компонент на позначення попередності у першій або другій частині. *Що за мара! – подумав Йон, перебираючи ногами та скося поглядаючи на дівчину, – я її перше не бачив, здається* [М.Коцюбинський, II, 1950: 226].

Задля потвердження думки про стилістичне використання М.М. Коцюбинським таксисно релевантних лексем зупинимося на розмежуванні відповідних обов'язкових обставинних синтаксем та факультативних (власне експресивних).

До обов'язкових одиниць належать такі, завдяки яким таксисна семантика диференціюється в реченні або один часовий проміжок логічно виділяється на фоні іншого: *Тепер ніхто вже не знімав гострих, пекучих питань, як першого дня, коли Кирило приїхав на дачу* [М.Коцюбинський, II, 1950: 195] (зіставлення предикатів минулого та теперішнього часу + синтаксеми „тепер” та „першого дня”); *Тільки тоді, як стрибнули курчата на ноги, а звідти на стіл і покотились, мов жовті клубочки, поміж склянками, слова Івана розплились в усмішку і скотились додола по гіркій бороді* [М.Коцюбинський, II, 1950: 243] (дейктична функція синтаксеми „тільки тоді”). Факультативними вважаємо такі таксисні функціонанти, вилучення яких не змінює зміст висловлювання в аспекті таксисних відношень. Серед них – стилістичні.

До власне стилістичних проявів (трансформацій) ФСП таксису на лексичному рівні відносимо:

1. Необов'язкові адвербіальні синтаксеми з відтінком послідовності дій чи агентів дії: *Вони пройшли повз сплячих навипинячки одно за другим, повитягавши сторожко шиї* [М.Коцюбинський, II, 1950: 236]. *Хіба бабі багато треба? Раз-два дихнула, та й вже...* [М.Коцюбинський, II, 1950: 244].

2. Плеонастичні (як правило, тавтологічні) використання лексичних одиниць зі значенням, переривання тощо. *Він думав про те, задля чого приїхав, що має робити і чорний павук-турбота почав уже ткати свої сіті. Несподівано, раптом, у чорну тишу щось впало.* [М.Коцюбинський, II, 1950: 185]. *Саме в той час вдарили музики.* [М.Коцюбинський, II, 1950: 226].

3. Нараційні компоненти із семантикою часової або просторової послідовності. *Вдруге це було так.* [М.Коцюбинський, II, 1950: 230]. *Але ось уже журавель від колодязя, ось і паркан чорніє.* [М.Коцюбинський, II, 1950: 234].

Спородично трапляються й інші стилістичні фігури з використанням відповідно трансформованої таксисної функції, але вони мають нерегулярний або інтерпретаційний характер.

Отже, таксисні функціонанти лексичного рівня в малій прозі М.М. Коцюбинського, окрім притаманних їм темпорально упорядковуючих функцій (представлені інваріантні моделі), реалізують потреби передачі суб'єктивного часу й нараційних параметрів. Більша частина таксисної лексики виправдана не стільки категоріально, стільки ідіостилістично, згідно із творчими рефлексіями, задумом автора та зображуваною ситуацією. Це підтверджує думку О.І. Бондаря про те, що „...якщо морфологічний час в певному відношенні є основою для синтаксичного, то темпоральна лексика – це значною мірою засіб оформлення синтаксичної категорії часу (формування часових обставин, предикатів, конкретизаторів тощо)” [Бондар, 1986: 42].

Такий висновок засвідчує потребу у вивченні лексико-словотвірної зони ФСП таксису не тільки на лексикографічному матеріалі, а й на комунікативно значущих зразках текстів різних стилів, особливо стилю художньої літератури, який репрезентує оказіональні семантичні процеси у сфері темпоральної лексики та залучення до таксисної функції все більшої кількості адвербіальних синтаксем.

РЕЗЮМЕ

У статті на матеріалі творів Михайла Коцюбинського розглядаються особливості функціонування лексем таксисної семантики. Увагу зосереджено на виявленні інваріантних моделей речень із вищезазначеними лексемами та на використанні спеціалізованих та неспеціалізованих таксисних одиниць відповідно ідіостилу письменника.

In the article, based on the materials about Mykhailo Kotsyubynskiy, the peculiarities of functioning lexemes of taxis semantic are discussed. The attention is paid to distinction of invariant models of sentences with lexemes signed above and usage of specialized and unspecialized taxis items according to idiosyle of the writer.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондар О.І. Система і структура ФСП темпоральності в сучасній українській літературній мові. Автореферат дис... докт. філол. наук. – К., 1998.
2. Бондар О.І. Лінгвістична категорія часу як відображення реального часу // Мовознавство. – 1986. – № 2. – С. 41-45.
3. Васильев Л.М. Современная лингвистическая семантика: Учебное пособие для вузов. – М.: Высшая школа, 1990.
4. Теория функциональной грамматики. Введение. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис. – Л., 1987.
5. Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002.
6. Шинкарук В.Д. Співвідношення диктуму і модусу у структурі речення // Мовознавство. – 1998. – № 6. – С. 46-52.
7. Языкознание. Большой энциклопедический словарь. / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд. – М.: Большая Российская Энциклопедия, 2000.
8. Якобсон Р. О. Шиферы, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. – М., 1972.

ДЖЕРЕЛА ФАКТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Коцюбинський М.М. Вибрані твори: У 2-х Т.: Т 1-й. – К.: Держлітвидавництво художньої літератури, 1950. – 404 с.
2. Коцюбинський М.М. Вибрані твори: У 2-х Т.: Т 2-й. – К.: Держлітвидавництво художньої літератури, 1950. – 484 с.

ПІДМЕТ АНАЛІТИЧНОЇ БУДОВИ ЯК ФОРМАЛЬНО-ГРАМАТИЧНИЙ ПАРАМЕТР ІДОСТИЛЮ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Індивідуальне світосприйняття, психологія мовотворчості Михайла Коцюбинського зумовили витворення особливого світу письменника. Його художні пошуки, спрямовані в сферу імпресіонізму, символізму, формалізувалися багатоманітною палітрою індивідуальних мовно-виражальних засобів художньої образності, важливе місце серед яких належить граматичним ресурсам мови. Граматична специфіка авторського стилю відображає "виражальні особливості граматичних форм, категорій, їх здатності видозмінювати, відтінювати зміст висловленого, надавати йому додаткових стилістичних відтінків" [Ярмоленко, 2001: 601]. Вживання підмета аналітичної будови, зокрема, розширює зону суб'єктивної оцінки як у плані модальної характеристики процесуальної ознаки, так і в аспекті квантитативної модифікації. За нашими спостереженнями, такий структурний різновид підмета досить часто фіксується в мові творів малих жанрів Михайла Коцюбинського: *Море світла* залляло їм очі ("У грішний світ"); *Сі два дзвінки* впали мені на голову, як грім із неба. Як ніж гільйотини ("Цвіт яблуні"); *Кожен кашель*, навіть дуже легкий, викликав докори необережності ("Лялечка"); *Якийсь гурт молоді* ходить між яток і співає ("Як ми їздили до Криниці"); ...а на стрічу тій хмарі йшла ще чорніша, ще грізніша *хмара* страшних *обіцянок* пекельної кари, і пахла сіркою, і дихала полум'ям ("Лялечка"). Завдання нашої статті вбачаємо в тому, щоб описати основні структурні моделі підмета аналітичної будови, виявлені в творах малих жанрів Михайла Коцюбинського, та схарактеризувати їхні морфолого-семантичні особливості.

Аналіз найновішої мовознавчої літератури засвідчив активізацію досліджень явища аналітизму [Вихованець, 2002: 7; Загнітко, 1993: 32; Іваницька, 2001: 99; Козачук, 2001: 125; Балко, 2002: 35]. У сучасній літературній мові аналітизм виявляє себе в словотвірних, морфологічних та синтаксичних категоріях. Аналітизм⁵ підмета, як і будь-якого іншого формально-граматичного компонента, полягає в перерозподілі функціонального навантаження між головним та додатковим структурними елементами компонента: основний – виражає речове значення, допоміжний – експлікує граматичне та модифікує речове. Першорядний вплив на функціональний розподіл між елементами компонента аналітичної будови має обов'язкова сполучуваність найвищого ступеня граматично домінуючого слова. Таке слово – інформативно недостатнє.

Інформативну недостатність витлумачуємо як найвищу межу релятивності, тобто як абсолютну неспроможність повнозначного слова реалізувати власний зміст фонемним складом. Семантична недостатність компенсується поширюючою словоформою. Єдність інформативно недостатнього слова й поширюючого має семантико-граматичний характер. Іншими словами, у формально-граматичній структурі речення таке сполучення слів граматикалізується в компонент аналітичної будови. З огляду на вищезазначене, цілком очевидно є зумовленість аналітизму формально-граматичного компонента загалом і підмета аналітичної будови зокрема, інформативною недостатністю граматично домінуючої в сполученні словоформи.

Специфіка функціонального розмежування структурних елементів підмета аналітичної будови обумовлена особливостями його категорійної сутності. Основний елемент такого підмета означає носія предикативної ознаки, а допоміжний – реалізує координацію з присудком та кількісно модифікує речове значення компонента. Зауважимо, що допоміжний елемент підмета аналітичної будови, виражений інформативно недостатнім дієсловом, модифікує речове значення підмета в плані збереження чи зміни його якісного стану (*Стати другом для вчорашнього ворога – зовсім непросто (М. Стельмах)*). Однак, як довів аналіз фактичного

⁵ У статті йдеться про компоненти аналітичної будови, утворені на основі семантико-граматичної єдності інформативно недостатнього слова й поширюючого.

матеріалу, у прозі малого жанру Михайла Коцюбинського така структурна модель підмета не представлена.

Найбільш кількісно в мовотворчості Сонцепоклонника репрезентовано двохелементний підмет з інформативно недостатнім ім'ям у ролі допоміжного елемента. Морфологічний тип інформативно недостатнього імені диференціює моделі підмета двохелементної будови:

ІНІ_{н.} + І_{р.} (*По небу літали вогняні стріли, червоні змії, клубки полум'я* ("Лялечка"));

ІНЧ_{н.} + І_{р.} (*Дві довгі річки з обох боків* ("Він іде"));

ІНЗ_{н.} + І_{н.} (*Всі дарунки прилипали до нього, жили в ньому своїм таємним життям* ("Persona grata")).

Структурна модель ІНІ_{н.} + І_{р.} найбільш частотно репрезентована в мові оповідань та новел Михайла Коцюбинського. Допоміжний елемент такого підмета виражений ІНІ лексико-семантичних груп: власне кількості (...там, у долині, куди простують, світить іще сонце та б'ється хвиля живого життя ("У грішний світ"); У вікна дивилися грядки кукурудзи і ліс капуста ("У дорозі"); Над головами котилися хмари холодного, чорного листу (М. Коцюбинський), сукупності (І тільки рядок струнких дівчат, що вертали од "чішме" з високими кухлями на плечах, оживляв кам'яну пустелю ("На камені"); Низки червоних капців, як стигла перчиця, висіли на дверях ("Під мінаретами"); Ганяли зграї собак, голодних, худих, сердитих ("Під мінаретами"); Ряди дерев, домів, як білі тіні, йшли кудись в далеч і розпливалися в тумані ("Невідомий")), міри (Склянка чаю холола перед ним... ("Сміх")).

Особливо продуктивні в мовотворчості Сонцепоклонника іменникові лексеми, семантична структура яких репрезентує ідею скупчення, неподільної єдності однорідних предметів, явищ, процесів об'єктивної дійсності: ватага (витязів), велелюддя (снігів), вервечка (подруг), виводок (студентів), герелиця (студентів), група (пальм), гряда (гір), гурт (селян), загаль (панночок), зборище (грабіжників), зграя (весен), кагал (кагала) (дівчат), караван (надій), когорта (знамен), кодро (спекулянтів), косяк (свят), орава (гімназистів), орда (ячменів), отара (хмар), рій (бажань), скупчення (бур'яну), стадо (птахів), стовковисько (осокорів), сукупність (нот), табун (вихорів), тічка (собак), череда (сновидінь), юрба (купецтва) тощо. Значення таких іменників досить часто ускладнене нашаруванням додаткової конотативної семи "зменшеність": Чорні купки похилених, схвилюваних людей розтікалися з базару по тісних вулицях ("Він іде"); В хаті стояв присмерк, і тільки жовті смужечки світла пробивалися крізь шпарки зачинених віконниць та розтягалися в повітрі каламутними течійками ("Сміх"); Невідступно за мною летить хмарка дрібненьких мушок ("Intermezzo"); Серед реготу та жартів проминула весела громадка дівчат, де сиділа Ярина ("Хо").

ІНІ ЛСГ власне кількості в ролі допоміжного елемента двохелементного підмета ІНІ_{н.} + І_{р.}, за кількісними підрахунками фактичного матеріалу, менш частотні: (безліч (мрій), міриада (жуків, блискіток), незмірні (болота, бажань), жарина (надії), жменя (людей), іскра (кохання), ковток (волі), крапля (божесвілля), краплина (щастя), крихта (надії), тилина (шляхетності), піщина (часу), пригорица (гір), промінь (надії) і под. З-поміж цих лексем найбільш уживаними в мовотворчості Михайла Коцюбинського є ІНІ точної кількості: десяток, сотня, дюжина, тисяча, мільйон тощо. Семантична структура цих ІНІ розгалужена. Вони здатні здійснювати квантитативну модифікацію в аспектах: точної, математично визначеної кількості (Сотня правдивих повторяла його ім'я, оповідала, ділилася враженням. Судила ("Під мінаретами")); неточної, невизначеної кількості (Джорчали десятки фонтанів ("Під мінаретами")); Сотні планів займалися у його мозку, як блудні возники, і зараз гасли ("Сміх")); неозначеної великої кількості (Тисячі ніг толочили землю, тисячі тіл кохали повітря ("Він іде")); Сотки, тисячі нещасних попадалися до рук козака – і мусили випити гірку до краю ("Дорогою ціною"))).

⁶ У статті використано такі умовні скорочення: ІНІ_{н.} – форма називного відмінка інформативно недостатнього іменника, ІНЧ_{н.} – форма називного відмінка інформативно недостатнього числівника, ІНЗ_{н.} – форма називного відмінка інформативно недостатнього займенника, І_{р.} – форма родового відмінка іменника, І_{н.} – форма називного відмінка іменника; ЛСГ – лексико-семантична група.

ІНІ на означення міри передають метрологічні параметри: вагу, площу, об'єм і под.: *аршин, відро, кілометр, фунт, шкалик*. Іменникові лексеми цієї ЛСГ як допоміжний елемент підмета ІНІ_Н+І_Р мінімально продуктивні в оповіданнях і новелах Михайла Коцюбинського.

Позиція допоміжного елемента щодо основного в підметі ІНІ_Н+І_Р може варіюватися в межах контактної препозиції (*Тим часом рій згадок і відомостей про смерть... тихо бринів у хаті під веселий клеїт самовара і викликав у пам'яті давно забуті обличчя й події, колись пережиті почуття, колись нещені надії ("Лялечка")*) та дистантної препозиції (*В грудях у неї радісно билась хвиля нової сили ("Лялечка")*).

Параметром ідіостилу Михайла Коцюбинського є підмет аналітичної будови, реалізований моделлю ІНЧ_Н+І_Р: *Дві послушниці гнали корови на пашу ("У грішний світ")*; – *Минуло так щось кілька років ("Під мінаретами")*; ...*сім чорних горбів мовчки дивилися углиб, а по них сходили рядками сосни. немов, чернечі процесії ("У грішний світ")*. Допоміжний елемент такого різновиду двохелементного підмета експлікують ІНЧ із семантичними компонентами "неозначена кількість", "означена кількість", "приблизна кількість". Видозміна квантитативної семантики досягається різними мовними засобами: а) інверсією (постпозицією) числівника щодо поширюючого слова (*днів три, кілометрів п'ять*); б) прийменниками *з, зо (зо три огірки, дітей з п'ятеро)*; в) словами *більше, менше, понад, близько (близько шести днів, менше двох сторінок, понад п'ять кілометрів)*.

Зауважимо, що інформативно недостатні – лише кількісні числівники. Диференційною ознакою порядкових числівників є поєднання квалітативної та квантитативної сем, що дає підстави вилучити їх із загалу слів із мінімальним семантичним наповненням (інформативно недостатніх): *Друга хатинка була трошки більша ("Лялечка")*.

Основний елемент підметів ІНІ_Н+І_Р, ІНЧ_Н+І_Р виражається іменником у формі родового відмінка: *Купка зігнутих і мокрих татар галасливо витягала з моря, серед клету піни, чорний баркас ("На камені")*; ... *обоє дверей виходять у двір, і вона, напевне, стрінеться з попом ("Лялечка")*.

Двохелементний підмет ІНЗ_Н+І_Н являє собою семантико-граматичну єдність інформативно недостатнього займенника в формі називного відмінка та поширюючого іменника у формі називного відмінка: *По дорозі нас вабить кожний гурточок, кожне багаття ("Як ми їздили до криниці")*; *І я ходжу, і мучусь, і в мені всі жили болять од того свисту ("Цвіт яблуні")*; *Тут мені весело, тут всі мої подруги ("Під мінаретами")*; *Кожна хвилина здавалась за цілі роки ("Під мінаретами")*; *Капає з стріх, і кожна крапля у своєму льоті грає вогнями і гомонить ("Невідомий")*. Низька частотність такого різновиду підмета в мовотворчості Михайла Коцюбинського, на наш погляд, обумовлена незначною кількістю числівникових лексем інформативно недостатньої семантики (*кожен, весь, ніскільки, жоден*).

Поодинокими в мові творів Сонцеклонника виступають трохелементні підмети. Специфікою останніх є наявність у їхньому складі третього – зв'язуючого – елемента. Такий структурний елемент характеризується подвійною структурно-семантичною зумовленістю [Іваницька, 1986: 82]. Структурна зумовленість його в тому, що в аналітичному компоненті зв'язуючий елемент виражається словом у регламентованій морфологічній формі, слугуючи з'єднуючою ланкою між допоміжним та основним елементами. Будучи інформативно недостатнім, це слово в поєднанні зі словоформою, що маніфестує допоміжний елемент, не може реалізувати позицію присудка, оскільки само вимагає поширюючого слова у відповідній граматичній формі. У ролі зв'язуючого елемента такого підмета, як правило, функціонують інформативно недостатні іменникові лексеми на означення точної кількості у формі називного відмінка (*Два рядки білих хат під білими дахами, межі ними сніг ("Поєдинок")*), рідше – лексеми іншої морфологічної належності (*Всі чотири чернички, що кидали мовчки стиглу малину на дно кошиків, зазнали вже гніву матушки ігумені ("У грішний світ")*).

Отже, аналіз творів малих жанрів Михайла Коцюбинського дає підстави кваліфікувати підмет аналітичної будови як один із формально-граматичних параметрів ідіостилу прикметника. Структурна типологія підметів аналітичної будови в досліджених творах, однак, представлена дещо збіднено: нами зафіксовано, в основному, двохелементні підмети, що

являють собою семантико-граматичну єдність інформативно недостатнього імені в формі називного відмінка й поширюючого іменника у формі родового відмінка.

РЕЗЮМЕ

У статті досліджено підмет аналітичної будови як один із формально-граматичних параметрів ідіостилу Михайла Коцюбинського. Коло дослідницького інтересу, зокрема, обмежено підметами аналітичної будови, утвореними на основі семантико-граматичної єдності інформативно недостатнього слова й поширюючого.

The article is devoted to the analytical building subject as one of the formally-grammatical parameters of M. Kotsubynsky's idiosyle. The range of research interest is limited by the analytical building subject formed on the basis of semantic- grammatical unity of the informatively insufficient word and the spreader

ЛІТЕРАТУРА

1. Балко М. До питання про характер аналітичності цілісних словосполучень сучасної української мови // Ономастика й апелятиви: Зб. наук. праць. – Дніпропетровськ, 2002. – С. 34-40.
2. Вихованець І.Р. Аналітизм у граматичній структурі сучасної української мови // Українська мова. – 2002. – №2. – С. 3-8.
3. Загнітко А.П. Аналітизм у системі дієслівних категорій // Мовознавство. – 1993. – №1. – С. 32.
4. Іваницька Н.Л. Вплив сполучуваності повнозначних слів на утворення компонентів синтаксичної структури речення // Мовознавство. – 2001. – №3. – С. 97-104 с.
5. Іваницька Н.Л. Двоскладне речення в українській мові. – К.: Вища шк., 1986. – 167 с.
6. Козачук Г.О. Підмети, виражені словосполученням // Українська мова і літ. в шк. – 1982. – №1. – С. 36-39.
7. Козачук Г.О. Словосполучення у функції обставин// Проблеми граматики і лексикології української мови/ Відп. ред. М.Я. Плющ. – К.: НПУ, 2001. – С. 125-129.
8. Колесников А.А. К проблеме парадигматико-компенсирующих свойств аналитических форм в системе современного русского языка// Филологические науки. – 1994. – №1. – С.72-80.
9. Москаленко Н.А. Підмети, виражені словосполученням// Укр. мова і літ. в шк. – 1970. – №9. – С. 23-33.
10. Ярмоленко О. Стиль індивідуальний // ЕУМ. – К.: Вид-во "Українська енциклопедія ім. М.П. Бажана", 2000. – С. 601.

Володимир Каленич (Вінниця)

ДВОСКЛАДНІ РЕЧЕННЯ З ОДНОВАЛЕНТНИМИ ДІЄСЛІВНИМИ ПРЕДИКАТАМИ У ТВОРАХ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО

Творчість Михайла Коцюбинського привертає увагу як літераторів, так і мовників, оскільки це не тільки геніальний письменник, а й майстер словесного живопису. Лінгвостилістичний аналіз текстових матеріалів репрезентує те, як філігранно добирає митець слова з невичерпного джерела загальнонародних мовних ресурсів і „використовує їх у згоді з ідейним задумом і художніми закономірностями” [Дроздовський, 1975: 6]. Мовотворчість М.Коцюбинського досліджували І.К.Білодід, В.М.Борисевський, М.С.Грицюга, В.П.Дроздовський, Н.Л.Калениченко, П.Й.Колесник, В.І.Масальський, О.Є.Пивоваров та ін.

Особливий інтерес викликає синтаксис прози письменника. Граматична система М.Коцюбинського відзначається багатоваріантністю синтаксичних структур. Використання різного роду і складності синтаксичних конструкцій увиразнює авторське мовлення, формує ритмомелодіку розповіді чи опису, створює певний стилістичний ефект.

З утвердженням в Україністіці останніх десятиліть теорії валентності актуалізувалися проблеми вивчення предиката і його реченнєвотвірного потенціалу, що базується на валентних характеристиках. На думку багатьох граматистів, конструктивну роль у формуванні речення відіграє саме предикат, який визначає кількість і якість залежних від нього словоформ. Цю

властивість предиката кваліфікують як його валентність [Українська мова, 2000: 59; Вихованець, 1993: 123; Іваницька, 1985: 39]. „Особливо підкреслюється властивість предиката у функції якого виступає дієслово, бути релятором, який, з одного боку, відображаючи логіко-предметні співвідношення між учасниками позамовної ситуації, формує семантичну структуру речення, а з другого – впливає на характер його внутрішньо-синтаксичної організації” [Андерш, 1988: 124].

Залежно від кількості позицій, зумовлених валентністю предиката, розрізняють предикати одновалентні, двовалентні, тривалентні тощо. На тлі багатовалентних виокремлюються одновалентні дієслівні предикати, котрі прогнозують заповнення залежної позиції лише суб'єктом компонентом, а відтак формують двокомпонентну реченнєву конструкцію, проте створюють перспективу її розширення за рахунок невалентних компонентів.

У статті ставимо за мету з'ясувати особливості функціонування двоскладних речень з одновалентними дієслівними предикатами у прозових творах Михайла Коцюбинського у формально-граматичному аспекті. Це дозволяє аналізувати не тільки формально-синтаксичні компоненти речення, а й лексико-граматичні засоби їх вираження, ускладнення, що дає можливість визначити характерні риси художнього синтаксису письменника.

Одновалентний дієслівний предикат у формально-граматичній структурі двоскладного речення репрезентує присудок, у ролі якого функціонує дієслово абсолютивної семантики. Абсолютивними дієсловами (дієсловами закритої семантики, автосемантичними) є лексеми, „які виявляють (реалізують) своє значення самостійно, автономно, незалежно від інших слів” [Дзюбишина, 1979: 8], „своїм внутрішнім потенціалом не відкривають обов'язкових правобічних позицій для заповнення їх словами-конкретизаторами з об'єктом або обставинним значенням” [Іваницька, 2003: 42]. До абсолютивних належать дієслова типу: *плакати, зітхати, горіти, сміятися, мовчати, зеленіти, сивіти, рідшати, цвісти, жовкнути, блищати, дзижчати, гудіти, лунаєти, шелестіти, шуміти* тощо. Виступаючи в реченні в позиції присудка, вони містять у собі достатню для повноцінного у змістовому відношенні висловлювання інформацію про суб'єкт і не вимагають обов'язкової лексико-семантичної конкретизації іншими синтаксичними елементами: *Дитина заплакала* [I: 77]; *Вони мовчали* [I: 39]; *Настя йойкнула* [I: 75]; *Максим осміхнувся* [II: 21]; *Юстина зітхнула* [II: 155]; *Бджоли гудуть* [I: 336]; *Пароходик дирчав* [III: 208]; *Весла блищать* [III: 254]; *Зеленіють проса* [I: 334]; *Цвітуть яблука* [II: 147].

Абсолютивні (одновалентні) дієслова-присудки можуть називати дію, процес або стан. У канві творів М.Коцюбинського вирізняємо двоскладні речення з одновалентними дієсловами-присудками, що виражають дію як заняття, уміння, невід'ємну властивість суб'єкта: *Пополуднував Харитон* [I: 314]; *Хима перехрестилась* [I: 95]; *Вони розбалакались* [I: 59]; *Люди ворухнулись* [II: 76]; *Рипнули двері* [I: 13]; *Олена заголосила* [I: 85]; *Коняка форкнула* [II: 175]; *Кує зозуля* [II: 274]; *Кошиш шумів* [II: 89].

Дієслова процесу виражають значення перетворення, виникнення нової ознаки, зміни стану означуваного: *Лице поплотніло* [I: 18]; *Виноград уже досягав* [I: 287]; *То горіли плавні* [II: 81]; – *Вітер дужчає* [II: 117]; *Вікно сіріє* [II: 145]; *Дерева цвіли* [III: 307].

Характерною ознакою художнього синтаксису М.Коцюбинського є двоскладні речення з одновалентними дієсловами стану, що вказують на психоемоційний, фізіологічний або фізичний стан суб'єкта: *Вона плакала* [I: 27]; *Старий сердився* [I: 34]; *Молдовани обурились* [I: 200]; *Андрійко мовчить* [I: 317]; *Сумує Карпо* [II: 25]; *Всі кам'яніють* [II: 179]; *Мір'єм поблідла* [II: 190]; *Семен оторопів* [III: 97]. Саме такі структурно короткі речення „фокусують” психоемоційний центр розповіді. При мінімумі слів письменник максимально точно відображає стан персонажів, їх переживання, почуття, емоції.

„Спостерігаємо в творах М.Коцюбинського відхід від описовості й заміну її характеристикою фактів, явищ, осіб через образ, своєрідно психологізований. У зв'язку з останнім змінюється й характер, спрямування метафоризації, що набуває особливого

психологічного змісту, зливається з прийомами персоніфікації; пейзаж стає вже не рамкою дії, а її чинником" [Масальський, 1965: 14].

Вдаючись до так званої „психологізованої метафоризації" [Масальський, 1965: 25], письменник не тільки персоніфікує навколишнє середовище, наприклад: *Село спало* [I: 49]; *А вулиця стогнала* [II: 219]; *А проте природа радіє* [II: 147]; *А ліс мовчав* [II: 164]; *Земля будилась* [III: 212], а й використовує словесно-художні засоби, що стосуються неживої природи, для характеристики стану персонажів: *Олександра кипіла* [I: 28]; *Замфір сяє* [I: 195]; *Максим спалахнув* [II: 21].

Різноманітні відтінки значень вносять у структуру речень спеціальні частки (*аж, ще, все, так і, й собі, немов* тощо), які ускладнюють простий присудок, наприклад: *Він аж тремтів* [III: 19]; *Табір ще спить* [I: 183]; *День уже гас* [II: 13]; *Ліс все густішав* [III: 183]; *Я так і обімліла* [I: 272]; *Настя й собі поплотніла* [I: 56]; *Плавні немов курились* [II: 85]. Заперечна частка *не* виражає заперечення повідомлюваного в реченні: *Тихович не вечеряв* [I: 229]; *Настя не пручалась* [I: 51]; *Монастир уже не спить* [II: 154]; – *Я не жартую* [III: 225].

Одновалентні дієслова, що функціонують у ролі присудків двоскладних речень, які фіксуємо в художніх текстах М.Коцюбинського, можуть зазнавати модальних і фазових модифікацій за рахунок ускладнення дієслівними лексемами, що вказують на фазу дії чи процесуального стану, наприклад: *Молодь почала осміхатись* [II: 195]; *Семен почав роздягатись* [I: 41]; *Серце перестало йому битись у грудях* [I: 249]; або їх можливість/неможливість чи необхідність: *Але Маланка не могла спати* [III: 68]; *Рустем мусив спинитись* [II: 198]; *Він не хоче вмирати. Він хоче жити* [II: 94]; *Сіно не хоче горіти* [III: 64].

У двоскладних реченнях, породжених одновалентними дієслівними предикатами, позиція суб'єкта на формально-граматичному рівні співвідноситься з підметом. Одною з формальних ознак підмета є спосіб його вираження. Розрізняють підмети прості та складені. Простий підмет виражається синтетично й окреслюється „однією словоформою, невід'ємною ознакою якої є її абсолютивна семантика" [Іваницька, 1986: 61]. Прості підмети двоскладних речень у прозі М.Коцюбинського репрезентують іменники будь-якого лексико-граматичного розряду в називному відмінку однини чи множини: *Яким помовчав* [I: 80]; *Ігуменя сердиться* [II: 162]; *Жінки сполохались* [II: 103]; *Смерека скрипіла* [III: 178]; *То чорнів ярмарок* [II: 286]; *Пісня замовкла* [I: 190]; *Ранок яснішав* [III: 214]; *Дзвони гудуть* [III: 199]; *Хрумтить насіння* [II: 290]; *Натовп захвилювався* [III: 90].

У текстах творів письменника знаходимо також підмети, виражені займенниками, числівниками, субстантивованими прикметниками, наприклад: *Я утомився* [II: 271]; *Він не плаче* [I: 316]; *Усі насторожились* [II: 72]; *Щось шелеснуло* [I: 289]; *Обоє мовчали* [III: 184]; *Слаба тільки зітхнула* [I: 14]; *Правовірні аж цмокнули* [II: 18]; – *Живий не хоче гинуть* [III: 55].

Складеним підметом є синтаксично нерозкладне словосполучення, структура якого, як мінімум, двохелементна. Функціонально наближаються до простих підмети, виражені лексичними словосполученнями іменного типу, що означають нечленовані поняття, наприклад: *Настав Святий вечір* [I: 80]; *Макар Іванович задумався* [I: 172]; *Лук'ян Підпара аж почорнів* [III: 69]. Серед складених підметів виділяються структури, що в плані змісту об'єднуються однією ознакою-поняттям кількісної номінації, а в плані вираження реалізуються дво- і більшкомпонентними кількісно-іменними словосполученнями, наприклад: *Минуло два роки* [I: 79]; *Дзюрчали десятки фонтанів...* [II: 170]. Проте такі підметові конструкції не дуже поширені в художньому синтаксисі М.Коцюбинського.

Просте речення, у якому функціонують компоненти, не зумовлені валентністю предиката, кваліфікують простим ускладненням реченням. Як зауважує Л.О. Кадомцева, „традиційно визначена категорія ускладнення заступається синтаксичним явищем, яке узагальнюється у широкій назві – модифікація структури моделі граматично елементарного речення" [Кадомцева, 1985: 62]. Розглядаючи різні види синтаксичного ускладнення двоскладного речення з одновалентним дієслівним предикатом в українській мові, спираємося на основні принципи внутрішнього розмежування простого речення та виділення його

елементарної і неелементарної формально-синтаксичної структури, запропоновані І.Р. Вихованцем [Вихованець, 1993: 112].

Компонентами, які ускладнюють елементарне речення двоскладної будови, є: 1) прислівні другорядні члени, не зумовлені валентністю предиката; 2) детермінанти; 3) опосередковані другорядні члени речення; 4) відокремлені члени речення; 5) однорідні члени речення; 6) вставні слова або словосполучення.

Одновалентний дієслівний предикат у структурі двоскладного речення прогнозує наявність лише однієї позиції, яку заповнює суб'єкт дії або процесуального стану. Тому прислівні другорядні члени, котрі поширюють елементарне речення, носять факультативний характер. Н.Л. Іваницька кваліфікує їх як факультативні синтаксичні компоненти, що займають „периферійну субпозицію причленної залежності” [Іваницька, 1986: 98]. Такі прислівні другорядні члени утворюються внаслідок переміщення предиката одного з вихідних елементарних речень із типової для нього і центральної позиції присудка в периферійну прислівну позицію: *Повівав вітрець + Вітрець був холодний → Повівав холодний вітрець* [І: 82].

У художніх творах М.Коцюбинського найчастіше вживаються приіменникові узгоджені другорядні члени, виражені прикметниками чи займенниковими прикметниками, наприклад: *Бідна дівчина зітхнула* [II: 13]; *Каламутне море скаженіло* [II: 120]; *Високі тополі все шелестіли* [II: 175]; *Обличчя його сяло* [I: 227].

Із приіменниковими другорядними членами, не зумовленими семантико-синтаксичною валентністю опорного слова, межують придієслівні означальні компоненти. Типовими формами вираження останніх, якими послуговується письменник, є прислівники, що реалізують обставинні відношення зі значенням способу дії або ступінь її вияву, наприклад: *Зорі тихо тремтіли* [I: 16]; *Дзвінко дзюрчала вода* [II: 175]; *Андрій посміхнувся винувано* [III: 36]; *Коні сердито іржуть* [III: 62].

Найвищий ступінь ускладнення неелементарних двоскладних речень засвідчують детермінантні другорядні члени речення, які в дериваційному плані є похідними від предикативних частин складного речення компонентами [Вихованець, 1993: 245]: *Трембіта була під вікном, і вона плакала → Трембіта плакала під вікном* [III: 188]; *Аркадій Петрович аж затрусився, бо він був лютий → Аркадій Петрович аж затрусився од люті* [III: 234]. Детермінанти залежать не від окремого слова, а від предикативного ядра (підметово-присудкової основи двоскладного неелементарного речення).

У формально-граматичній структурі двоскладних речень, породжених одновалентними дієслівними предикатами, можна виділити детермінанти з просторовим, часовим, причиновим, цільовим, умовним, допустовим, порівняльним значенням. Найбільш поширені у прозі М.Коцюбинського двоскладні речення з просторовими і часовими детермінантними компонентами, наприклад: *У печі жеврів жар* [I: 55]; *Малі діти тищали по закутках* [I: 69]; *На дворі вив пес* [II: 55]; *Вгорі синіла смужечка погідного неба* [II: 78]; *Незабаром Харитина мати одужала* [I: 19]; *Вночі випав сніг* [II: 138]; *На хвилину всі занімали* [II: 212]. Зрідка трапляються й детермінанти з іншими обставинними значеннями: *З радощів він мало не збожеволів* [I: 21]; *Настя аж повеселішала від щасливої думки* [I: 54]; *Жаби крикають до сну* [III: 28]; *За поміччю Соломійною Остап звівся* [II: 85]; *Вони гомоніли, незважаючи на гостей* [I: 47]; *Громада загуділа, як рій* [I: 117]. Морфологічними варіантами вираження детермінантів здебільшого бувають прийменниково-відмінкові форми, морфологізовані прислівники і дієприслівники. Вони поєднуються з предикативним ядром слабким підрядним зв'язком, його формою – прилягання.

На тлі прислівних і детермінантних другорядних членів речення вирізняються похідні від них другорядні опосередковані члени. Вони визначаються на основі опосередкованого підрядного зв'язку [Вихованець, 1993: 26, 240]. Цей зв'язок характеризується синтаксичною нерівноправністю поєднаних ним членів речення, один з яких (залежний) підпорядкований другому, з одного боку, і через посередництво останнього співвідноситься з третім членом або предикативним ядром, щодо якого координуються функції опорного і залежного компонентів, поєднаних опосередкованим підрядним зв'язком, з другого боку. У канві творів

М.Коцюбинського фіксуємо поодинокі випадки функціонування другорядних опосередкованих членів з просторовим і часовим значенням, наприклад: *Край шляху, в долині, догорає вогнище* [I: 183]; *На виднокрузі, в далеких околицях сел, білили дзвіниці* [III: 7]; *Рано, разом з сонцем, прокинулася і Харитя* [I: 16].

Детермінантну залежність від предикативного центру двоскладних речень з одновалентними дієслівними предикатами виявляють відокремлені дієприслівникові звороти, які за значенням і за функцією є напівпредикативними: *Зоставишся на самоті, Гнат трохи втихомирився* [I: 39]; *Столячишся у матушки, Раїса почала постити* [II: 51]; *Сонце, поволі спускаючись на захід, більшас, немов росте, яснішає, розпалюється* [I: 241]. Інші відокремлені напівпредикативні конструкції (дієприкметникові, прикметникові звороти), які б ускладнювали аналізовані речення, у творах М.Коцюбинського не виявлено.

Компонентами, які поширюють двоскладні елементарні речення з одновалентними дієслівними предикатами, є однорідні члени. Л.О. Кадомцева відзначає, що „однорідність вважається категорією модифікатора основної моделі речення не з погляду якісного, а з погляду кількісного складу” [Кадомцева, 1985: 66].

Використання М.Коцюбинським однорідних присудків у неелементарних реченнях створює стилістичний ефект динамічності, нагнітання дії чи процесуального стану: *В печі щось бухнуло, зашипіло, засичало* [I: 15]; *Майдан пустів, тихшав* [I: 243]; *Бекір хвилювався, зайкався і червонів* [II: 186]; *А дзвінок скакав, хрипів, казався* [II: 216]. Серед досліджуваних реченнєвих конструкцій знаходимо однорідні підмети: *І земля, і вода, і повітря – все послухало* [I: 31]; однорідні другорядні члени речення: *Гладке, опасисте, з одвислими щокми лише Мотрине розжеврїлось* [I: 43]; *Телефон дзвонить сильно й уперто* [III: 245].

Для вираження ставлення мовця-персонажа до висловленої ним думки або власної оцінки письменник вживає вставні слова і словосполучення, які є засобом реалізації модальних і суб'єктивно-оцінних значень, наприклад: *Справді, щось стука* [III: 48]; *Можє, ми змерзли?* [II: 291]; *Вдома, здається, всі спали* [II: 180]; *На превелике диво, Замфір не пручався* [I: 225]; *На наше щастя, щось торохтить* [II: 284]. Подібно до детермінантних компонентів вставні слова і словосполучення залежать не від окремого слова, а від граматичної основи двоскладного неелементарного речення з одновалентним дієслівним предикатом; вони не змінюють структури та основного змісту речення, лише надають йому особливого суб'єктивно-модального забарвлення.

Отже, проведене дослідження текстового масиву прозових творів Михайла Коцюбинського засвідчує досить широке використання двоскладних речень з одновалентними дієслівними предикатами. Як правило, такі реченнєві конструкції функціонують переважно в авторському мовленні, рідше – у мовленні персонажів, що зумовлено семантико-граматичними ознаками одновалентних дієслів-предикатів. Письменник послуговується ними для характеристики стану дійових осіб, опису процесів у природі, дій, що стосуються лише суб'єкта.

РЕЗЮМЕ

У статті розглянуто двоскладні речення з одновалентними дієслівними предикатами у прозових творах М.Коцюбинського. Проаналізовано формально-синтаксичні компоненти таких конструкцій, лексико-граматичні засоби їх вираження й ускладнення.

Two-member sentences with one-valence verb predicates in the prose by M.Kotsyubynskiy have been considered in this article. The formal-syntactic components of these structures, lexical-grammatical means of their representation and complication have been analyzed in the article.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андерш Й.Ф. Валентно-інтенційна структура предиката і типологія простих речень у сучасних слов'янських мовах // Слов'янське мовознавство: Доповіді X Міжнародного з'їзду славістів, Софія, вересень, 1988. – К.: Наук. думка, 1988. – С.124-136.

2. Вихованець І.Р. Граматика української мови. Синтаксис. – К.: Либідь, 1993. – 368 с.
3. Дроздовський В.П. Лінгвостилістичний аналіз прозових творів. – Одеса, 1975. – 48 с.
4. Дзюбишина Н.Я. Роль автосемантичних і синсемантичних дієслів у реченні // Організація тексту (граматика і стилістика). – К.: Наук. думка, 1979. – С.5-13.
5. Іваницька Н.Б. Автосемантизм дієслова і семантико-синтаксична структура речення// Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. М.Коцюбинського. Серія: Філологія. Вип.5. – Вінниця: Вид-во ВДПУ, 2003. – С.41-46.
6. Іваницька Н.Л. Зумовленість синтаксичної структури двоскладного речення валентністю дієслова-присудка // Мовознавство. – 1985. – № 1. – С. 39-43.
7. Іваницька Н.Л. Двоскладне речення в українській мові. – К.: Вища шк., 1986. – 167с.
8. Кадомцева Л.О. Українська мова: Синтаксис простого речення. – К.: Вища школа, 1985. – 128 с.
9. Коцюбинський М.М. Твори: У 6-ти т. – К.: Вид-во АН УРСР, 1961. – Т. I. – 408 с.; Т. II – 408 с.; Т. III – 484 с.
10. Масальський В.І. Мова і стиль творів М.Коцюбинського. – К.: Рад. школа, 1965. – 125 с.
11. Українська мова. Енциклопедія. – К.: Укр. енциклопедія, 2000. – 752 с.

Олександра Гандзюк (Луцьк)

ПРИЙМЕНИКОВО-ВІДМІНКОВІ ФОРМИ ЯК ТЕМПОРАЛЬНІ СИНТАКСЕМИ (на матеріалі оповідань і повістей М.Коцюбинського)

Відмінкові форми в сучасній українській літературній мові поліфункціональні. У них втілюється як власне-відмінкова, так і позавідмінкова семантика. Вплив дієслова на формування передаваної відмінковими формами семантики не поширюється лише на зону непередметних значень. Дієслово керує відмінковими формами з категоріальним значенням предметності. Поза сферою впливу дієслова залишаються, наприклад, обставинні значення відмінків [Вихованець, 1987: 23]. Глибокий вияв синтаксичної відмінкової неморфологізованої деривації маємо в адвербіальній транспозиції відмінків. Переміщення відмінків в адвербіальну позицію відбувається у двох аспектах у плані набуття адвербіального формально-граматичного змісту й у плані паралельного набуття адвербіального семантико-граматичного змісту. У прислівниковій позиції відмінки виражають не типові власне-відмінковому використанню семантико-синтаксичні функції [Там само].

На тлі відмінків української мови час й існуюча в ньому об'єктивна дійсність відтворюються в рядах відмінкових конструкцій з відповідним лексико-семантичним наповненням, неоднотипною категоріальною належністю і свосвідним синтаксичним зв'язком [Безпояско, 1991: 70]. Відмінкова грама із семою часової тривалості є формальним реалізатором темпоральної функції [Арутюнова, 1972: 318].

Темпоральні синтаксеми виражають часові відношення між елементарними простими реченнями, вказуючи на одночасність або різночасність подій, явищ, на їх кількісно-часові вияви [Вихованець, 1992: 140]. Другим за важливістю семантичним протиставленням є протиставлення "неозначена тривалість – означена тривалість" як розгалуження притаманної часовим відношенням семантичної ознаки тривалості [Вихованець, 1993: 272]. Темпоральні синтаксеми співвідносяться з підрядними частинами складнопідрядних речень, є похідними від них, а отже, вторинними [Шульжук, 2004: 201]. Загальну кількість темпоральних прийменників сучасної української літературної мови складають 38 одиниць [Вихованець, 1980:219].

Часові синтаксеми загалом виражаються прийменниково-відмінковими формами. Широкий сполучувальний семантичний діапазон наділені темпоральні форми *в+зн.в*. Вони поєднуються з назвами частин доби: *В полудне прийшла до Гната його тітка Мотря* („На віру”); *Раз в сірий вечір в столову спішно вносили світло, бо до двору прибув становий* („П'ють”); *днів тижня: В середу рано Гнат найняв підводу і одіслав Олександрі її скриню* („На віру”); *В неділю смерком, коли Гнат вніс сухого ломаччя та заходився розпалювати на вечерю, у хату не вбіг, а просто влетів десятник* („На віру”); процесів: *Злягла саме в жнива, в гарячий час, коли всі, хто вмів жати, подалися на ниву збирати на зиму хліб* („Харитя”); *днів: В будні*

Іван їздив на службу і повертався пізно – в обідню пору („Дебют”); явищ: У саму спеку, опівдні, сідаю в човен („Дебют”); свят: У Петрівку упали зими – і то такі тяжкі, що три дні не сходив сніг („Тіні забутих предків”); абстрактних понять: Можливо, що в сні він був собою, що він здатний на такий вчинок, але винна у тому вона... („Сон”); **в+місц.в.**: В хвилях спочинку сідав десь оддаль, клав жовте обличчя на жовту руку, прижмурював очі і прислухався („Persona grata”); **За часм** Іван зразу, немов поспішався, підвищеним тоном почав розмову про сучасні події („Persona grata”); **за+род. в.**: З первовіку не було гір, лише вода... („Тіні забутих предків”); **3 півроку** сидів він на віру з якоюсь покриткою, але за щось нагнав її („На віру”); **на +зн. в.**: На другий день панна Анеля не вийшла з своєї кімнати („Дебют”); **На ніч** поклали мене в кімнаті, де я родився („Лист”); **На Святий вечір** Іван був завжди в дивнім настрої („Тіні забутих предків”); **На Маланки** до маржини у загороду приходив сам Бог („Тіні забутих предків”); **на +місц. в.**: Одного дня, на великодньому тижні, проти нашого дому забили навіть людину („Лист”); **На світанні** козаки вступили в село („Fata morgana”); **Рівно о пів** до сьомої панна Анеля пройде через столову у кухню („Дебют”); **при + місц. в.**: Перш розмовляла при стрічі, а тепер тала („Сон”); **серед + ор. в.**: Серед ночі мене будить якийсь гармидер, чужі голоси („Дебют”); **посеред +род. в., о (об) + місц. в., впродовж + род. в., наприкінці + род. в., протягом + род.в., під час+ род. в., одночасно з + ор. в., у процесі +род. в., під+ор.в.**: Під вечір упився і намагався битись, та Іван і Каленик втекли, а Лазар звалився на ліжко й заснув („Persona grata”); **Ах, як досадно**, що від тої тоненької стрілки залежить, де й як ми стрінемо під десяту п'ятницю ніч: звичайно, прозаїчно, на ліжку, чи серед співу, людей і вогнищ на ярмарку у Криниці („Як ми їздили до криниці”); **Під ранок** в мені виріс план самогубства, а на столі – купа лушпиння з горіхів („Дебют”); **по+місц. в.**: Тепер по цілих днях лежав над берегом річки і дивився на небо („В дорозі”); **Снав Кирило – правда**, не вдень – і по ночах його мучили сні („В дорозі”) – вказують на одночасність. Значення різночасності реалізується через форми **близько + род. в., до +р.в.**, напр.: Було ще рано, пів до восьмої („Поединок”), **за +зн.в.**: А за кілька хвилин Лазар знов кликав („Persona grata”); **Обійми і поцілунки**, а за кілька годин я уже їхав, той „невідомий”, що... і т. д. („Невідомий”); **За півгодини** погасне сонце, згинуть поля, світ весь, панна Анеля... („Дебют”); **За той час**, як він покинув своє міністерство, та осівсь на селі, мужики його полюбили („Коні не винні”); **За своє літування** у полонині зазнав Іван немало пригод („Тіні забутих предків”); **перед + ор.в.**: Іван і Каленик втомились носити пляшки, а він все пив і все говорив, щоб не було у хаті тихо, а сам надаремне старався згадати, що вона крикнула тоді, перед смертю? („Persona grata”); **Вона приїхала** ранішнім парохомом, перед годиною, може, не більше („На острові”); **напередодні + род.в., проти + род.в., над + ор.в.**: Вже над світом – змучена, змерзла і зневірена – повернула Гаїшца додому, твердо поклавши побачитись конче з Йоном та розмовитись з ним по щирості, до краю („Пе-коптьор”); **раніше (раніш) + род.в., до + род.в., по + місц.в.**: Обід подали хороший, ситний, була горілка, а по обіді – карти („Persona grata”); **Цікавість Марти зросла**, коли Антін, по прохідці, пройшов не в їдальню, а просто до себе („Сон”); **-Тих, що будуть займатися соціалізмом або ходити по шостій до міста** („Подарунок на іменнини”); **після +род.в.**: Після того випадку будили Лазаря часто („Persona grata”); **Раз після того** щось сталося („Persona grata”); **Після того** було молоко („Intermezzo”); **Після матері** лишилася стара скриня, дві-три drankи і латаний кожух („Fata morgana”); **онісля + род.в., по+ місц. в.**, напр.: **Тяжкі часи настали** в родині Івана по смерті газди („Тіні забутих предків”); **через +зн.в., вслід за + ор.в., слідом за + ор.в., пізніше (пізніш) + род.в., між + ор. в.** Різночасність трактується як часова наступність і попередність [Мельничук, 1961: 124-194]. Більш диференційовану семантичну класифікацію часових конструкцій, на думку Гуїванюк Н.В. [Гуїванюк, 1999: 146], можна знайти у праці Іваненко З.І. [Іваненко, 1967-1969]. Дослідниця виділяє конструкції із значенням моменту часу, часової наступності, одночасності, передчасу, меж завершення дії, часової приблизності і под.

З семантичного погляду темпоральні синтаксеми поділяються на два великі значеннєві різновиди: а) такі, що мають загальне значення моменту, датування дії безвідносно до інших дій чи станів або ж у зв'язку з ними, тобто вказують на час, коли відбувається, відбувалася, відбуватиметься дія або стан; б) такі, що мають загальне значення хронологічних меж тривання

дії або стану, тобто вказують на час, протягом якого відбувається, відбувалася, відбуватиметься дія або стан [Сучасна..., 1972: 218].

За Городенською К.Г. [Вихованець, Городенська, Русанівський, 1983: 208] часові відношення реалізуються адвербіальними прийменниково-відмінковими формами родового, знахідного, орудного та місцевого відмінків у межах таких найуживаніших значень: а) передуювання дії часовому орієнтиру: *Йому тільки хотілося перед смертю побачити Соломію („Дорогою ціною”)*; б) одночасний перебіг дії щодо часового орієнтира: *В п'ятницю вдосвіта взяла Явдоха ціпок у руки та торбинку з харчами й подалась з людьми на прощу („На віру”)*; в) прямування дії за часовим орієнтиром: *По сих одвідинах Остап почав думати про смерть („Дорогою ціною”)*; г) часова межа початку дії: *В п'ятницю, та ще й вдосвіта співати! – докірливо обізвалась Настя („На віру”)*; д) часова межа завершення дії: *Коли поспішитися, то до вечора можна б іще постигнути туди („Дорогою ціною”)*; е) приблизний часовий перебіг дії: *З півроку сидів він на віру з якоюсь покриткою, але за щось нагнав її („На віру”)*; є) часовий момент реалізації дії: *Не було його на другий й на третій день („Ціпов”яз”)*; ж) тривалість дії в часі: *За хвилину дві постаті злились в одну дивовижну, з чотирма руками, чотирма ногами („На віру”)*.

На думку Загнітка А.П. [Загнітко, 2001: 180], темпоральні синтаксеми можуть вказувати: 1) на часову межу дії – її вихідний або кінцевий момент; 2) на момент, в який відбувається, відбувалася чи відбуватиметься дія; 3) на характеристику дії безвідносно щодо її вихідного і кінцевого перебігу.

Гуйванюк Н.В. [Гуйванюк, 1999: 146-147] виділяє такі різновиди у системі модифікаційних співвідношень темпоральних синтаксем:

1) із значенням часової попередності: „перед + ор.в.”, „до + р.в.”, напередодні + р.в.”, у переддень + р.в.”, під + зн.в.”, „над + зн.в.”, проти + р.в.”, „к + д.в.”), напр.: *К ночі все те стихало („Дорогою ціною”)*;

2) із значенням часової межі: („до + р.в.”, „по + зн.в.”), напр.: *–Побачиш, до завтра, як голубки, густимуть твої діти („На віру”)*;

3) із значенням часової наступності („після + р.в.”, „по + м.в.”, „слідом за + о.в.”, за + р.в.”, „через + зн.в.”, „за + зн.в.”), напр.: *По весіллі Гнат став наче спокійнішим („На віру”)*;

4) із значенням початкової межі в часі („з + р.в.”, „починаючи з + р.в.”, „від + р.в.”), напр.: *Хоч од м'ясниць, як оженився Прокіп, небагато часу минуло, але Гафійці здавалось, що Прокіп виріс і наче постарів („Fata morgana”)*;

5) із значенням початкової і кінцевої межі в часі („від + р.в. + до + р.в.”, „з + р.в. + до + р.в.”, „з+р.в. + по +зн.в.”), напр.: *Цілий день – од світання до смеркання – товче собою, та все з люльки пахає, та все пахає, мов паровик... („По людському”)*;

6) із значенням часу, цілком заповненого дією без вказівки на її обмеження („протягом (на протязі) +р.в.”, „упродовж + р.в.”, „через +зн.в.”), напр.: *Тому-то через деякий час, в вільні години, Йон уже з санкції батькової зазирає у чорні очі присадкуватій Домніці та носив на пальці мідяну каблучку від неї, це перше з пут чигаючого на парубків Гіменей... („Пе-коптьор”)*;

7) із значенням часу, цілком заповненого дією із вказівкою на її обмеження („за +зн.в.”, „на+зн.в.”, „в (у) +зн.в.”), напр.: *Правда, недовго пас він худобу: на зиму звелів пан узяти хлопця до двору, в поміч льокаєві („На віру”)*;

8) із значенням приблизного часу, цілком заповненого дією („близько +р.в.”, „біля+р.в.”, „коло+р.в.”, „з+ р.в.”, понад +зн.в.), напр.: *– Заспала... пообідала пізно, та й подалась до вис ранковим холодком коло полудня, щоб мухи не кусали... („На віру”)*;

9) із значенням часу, не цілком заповненого дією („в (у) +зн.в.”, „в (у) + м.в.”, „під час +р.в.”, під +зн.в.”, „при+м.в.”, „за+ р.в.”, „за+ор.в.”, „в ході +р.в.”, „у процесі +р.в.”, „з+ ор.в.”, „одночасно з +ор. в.”, „на + зн. в.”, „на + м.в.”, „о (об) +м.в.”), напр.: *Не було її і на третій день („На віру”)*;

10) із значенням регулярно повторюваного часу („по+м.в.”, „за+ор.в.”, „з+ор. в.”), напр.: *За обідом мовчить, а потому іде до себе і не виходить до чаю („Persona grata”)*.

Темпоральні синтаксеми виражають часові відношення між елементарними простими реченнями, вказуючи на одночасність або різночасність подій, явищ, на їх кількісно-часові вияви. Ці мовні одиниці в основному виражаються прийменниково-відмінковими формами. Часові відношення реалізуються адвербіальними прийменниково-відмінковими формами родового, знахідного, орудного та місцевого відмінків.

РЕЗЮМЕ

У статті йдеться про функціонування прийменниково-відмінкових форм як темпоральних синтаксем. Аналізуються різновиди у системі модифікаційних відношень темпоральних синтаксем. Підкреслюється, що часові відношення реалізуються прийменниково-відмінковими формами родового, знахідного, орудного та місцевого відмінків.

The article deals with the forms in the accusative case as the temporal semantic units. Different types in the system of modified correlations of temporal syntaxemes are analyzed. It's underlined that tense connections are realized by prepositional cast forms of possessive, accusative, objective cases.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н.Д. Синтаксис //Общее языкознание. Внутренняя структура языка. – М.: Наука, 1972. – С. 259-343.
2. Безпояско О.К. Іменні граматичні категорії (функціональний аналіз). – К.: Наук. думка, 1991. – 172 с.
3. Вихованець І.Р. Система відмінків української мови. – К.: Наук. думка, 1987. – 231 с.
4. Вихованець І.Р. Нариси з функціонального синтаксису української мови. – К.: Наук. думка, 1992. – 222 с.
5. Вихованець І.Р. Граматика української мови. Синтаксис: Підручник. – К.: Либідь, 1993. – 368 с.
6. Вихованець І.Р. Прийменникова система української мови. – К.: Наук. думка, 1980. – 286 с.
7. Вихованець І.Р., Городенська К.Г., Русанівський В.М. Семантико-синтаксична структура речення. – К.: Наук. думка, 1983. – 220 с.
8. Гуйванюк Н.В. Формально-семантичні співвідношення в системі синтаксичних одиниць. – Чернівці: Рута, 1999. – 336 с.
9. Загнітко А.П. Теоретична граматики української мови: Синтаксис: Монографія. – Донецьк: ДонНУ, 2001. – 662 с.
10. Іваненко З.І. Прийменникові конструкції часу в сучасній українській мові. – Чернівці, 1967-1969. – Ч.1. – 61 с.; – Ч.2. – 69 с.
11. Мельничук О.С. Історичний розвиток функцій і складу прийменників в українській мові //Слов'янське мовознавство. – К., 1961. – Т.3. – С. 124-194.
12. Сучасна українська літературна мова. Синтаксис /За заг. ред. І.К. Білодіда. – К.: Наук. думка, 1972. – 515 с.
13. Шульжук К.Ф. Синтаксис української мови: Підручник. – К.: Академія, 2004. – 408 с.

Валентина Чолкан (Чернівці)

ЧАСТКИ ЯК УСКЛАДНЮЮЧИЙ КОМПОНЕНТ СТРУКТУРИ ПРИСУДКА У МОВІ ТВОРІВ М.КОЩОБИНСЬКОГО

М.Коцюбинський заслужено належить до класиків українського письменства, бо протягом всього свого короткого, мов спалах, життя, наполегливо працював над кожним словом, відточуючи й відшліфовуючи його, мов дорогоцінний скарб. "Він залишився нашим учителем як художник, бо... умів словами писати так пластично, наче то не людські слова, а речі, до яких можна доторкнутись" [Костенко, 1969: 10].

Залишаючись не байдужим до багатства і краси української мови, М.Коцюбинський досить влучно і точно добирав ті слова, які б найтонше передали глибину почуттів та переживань його героїв.

Серед усіх частин мови досить цікавою є, на наш погляд, частка. Адже саме за допомогою цієї частини мови автор може надати словам, з якими вона вживається,

найрізноманітніших відтінків значення. Частки як суб'єктивно-модальні форми можуть ускладнювати структуру різних членів речення.

Найбільш виразним є ускладнення суб'єктивними відтінками модальних значень за умови, коли частки знаходяться у прислівній позиції при присудку.

Частки, які ускладнюють простий дієслівний присудок, досить різноманітні.

Пропонуємо три різновиди простого дієслівного присудка, ускладненого за допомогою часток:

1. Присудки з ускладнюючим модально-експресивним компонентом /часткою/ з супровідною кваліфікацією реалізації дії

Особливістю цієї групи є те, що частки не змінюють предметного значення простого дієслівного присудка, а вказують лише на супровідну характеристику, якісну ознаку дії.

Найчастіше, за нашими спостереженнями, присудок ускладнюється часткою **так і**, яка вказує на мимовільність або несподівану реалізацію дії, як-ось: *Макар Іванович так і жахнувся, так і затремтів увесь* (I, 168) /тут і надалі цитуємо за: Коцюбинський М.М. Твори. В 2 т. – К.: Наук. думка, 1988. – Т.1. – 584 с./; *У Семена так і тьохнуло серце* (I, 134); *Настя так і прикипіла до лави, уледівши Олександрю* (I, 86); *Але, озирнувшись за Марійкою, вони [Дмитрик з Гаврилком] так і зареготались* (I, 139); *Йон так і присів на місці* (I, 241).

Частка **так і** може вказувати на довготривалість дії, підкреслюючи її повноту та інтенсивність. Порівняймо: *Блискучі, чорні очі Замфірові, його довгасте повне обличчя, облямоване низько стриженою чорною бородою, так і світаються задоволенням, так і сяють гордощами...* (I, 189); *Пахоці так і обіймають, так і огортають тебе* (I, 504).

Присудок з аналогічним значенням може повторюватися: *Чорні греки так і шпають, так і шпають...* (I, 363).

Часткою **так і** виражається категоричність дії: *Остап так і одплигнув, мов хвисьнутий знеацька батогом по жижках* (I, 329); *Молоденька яворина так і облипла коло його [дуба]..* (I, 502); *А берег так і пропав у темряві...* (I, 363).

Варіантом цієї частки є **так й**: *Гаряче, щире сонце так і вабить тебе, так, здається, й примовляє, сяючи...* (I, 501).

У мові творів М.Коцюбинського з відтінком неповної реалізації дії вживається частка **сливе**: *Соломія сливе несла Остапа...* (I, 346); *Нурла спускався з ями і сливе біг за своїми буйволами* (I, 381).

Означальна частка **саме** вживається для того, щоб уточнити дію, виділити роль кого-, чого-небудь у її реалізації: *З-за гори саме виїхав віз, наладований жінками та дітьми...* (I, 190).

Кількісний вияв дії виражає складена частка **мало не**. Напр.: *Висока Олександра мало не черкалась головою об стелю* (I, 82); *Макар Іванович виправлявся, прохав, мало не плакав...* (I, 166).

Ця частка здебільшого ускладнює один із однорідних присудків: *Василько обійшов навкруги саней, оглянув їх і мало не заплакав* (I, 94); *Пані та наймиця сварились, докоряли одна одній та мало не бились...* (I, 81).

ММ **мало не** може вказувати і на якусь крайню межу в дії. Пор.: *З радощів він [Гнат] мало не збожеволів* (I, 41); *Йон посунув далі і мало-мало не наступив на собаку...* (I, 238).

Досить часто простий дієслівний присудок ускладнюється за допомогою часток **навіть, тільки, лише /лиш, лишень/** з метою підкреслення чи підсилення дії. Так, видільно-підсилювальну функцію виконує у реченні ММ **навіть**. Наприклад: *Йі [Соломію] дуже дивували і навіть непокоїли ті зміни в плавнях* (I, 350); *Йому [Гнатові] навіть привиділось з-за зеленого віття лагідне обличчя милої з повними устами та великими сивими очима* (I, 54); *Вона [Параскіца] навіть озирнулася навкруги...* (I, 264).

Присудок може бути відірваним від частки, як-от: *Я навіть, проходячи повз стіл, поправив фотографію* (I, 395).

ММ може ускладнювати присудок, виражений фразеологізмом: *Ся пригода була їм [Гнатові з Соломією] навіть на руку* (I, 338).

Частка **навіть** подекуди вносить відтінок несподіваності реалізації дії. Напр.: *Замфір навіть повеселішав від тих думок* (I, 211); *Настя охоче слухала жартів говіркового Петра і часом навіть забувала про Гната* (I, 43).

ММ може уточнювати попередню дію, вказуючи на її наслідок: *Він [батько] дуже сердився і навіть побив мене* (I, 439); *Старшина здивувався, навіть перелякався, пізнавши Андрія* (I, 495).

Речення зі складеною часткою **навіть** не може набирати відтінку категоричності. Напр.: *Але той [становий] навіть не озирнувся* (I, 469); *Гашіца, зашарівшись вся, навіть не глянула на парубка* (I, 236).

ММ і /й/, синонімічна до видільної частки **навіть**, вживається для підсилення значення дії: *За клопотами, за працею Семен й забув про своє прошеніє* (I, 134).

Складена частка **й** не вказує на категоричність дії: *Шлякар й не вилазив з свого заграбованого дерев'яними ґратками "ванькирчика"* (I, 40); *Нікто й не дивився на річку* (I, 337).

Частка **лише /лиш, лишень/** уживається при присудку для виділення, обмеження дії, тобто у значенні тільки, виключно. Порівняймо: *Вчора набігла хмарка, мов чумацьке ряденце, та лише покотила суху землю...* (I, 61); *Але Семен не поворухнувся та лиш дивився на станового широко розплющеними очима, повними остраху, жалу, розпуки* (I, 135); *Але той [хаджі Бекір] в безсилій злості лишень плював та сипав прокльони...* (I, 288).

ММ **тільки** переважно вказує на певне обмеження в дії /не більше як, всього лише/: *Аніка тільки зітхнула* (I, 235); *Безжурне, у достатках, у розкошах – воно [життя] тільки розпестило її [Ярину], ослабило волю...* (I, 164).

Недоконаний вид дієслова означає безперервність та домінування однієї єдиної дії: *Він [Йон] тільки поцмокував з задоволення* (I, 233); *Йон тільки й мавив про Гашіцу* (I, 233).

Модальний модифікатор може уточнювати якусь дію: *Він [Джіафер] визнавав за жінкою більші права, ніж дає їй іслам, і тим тільки сердив свою правовірну дружину* (I, 429); *Вона [Раїса] нічого не відповідала і тільки дивилась на нього [о.Василя] прозорими, смутними очима* (I, 320).

Стверджувальна частка **таки** вживається препозитивно й постпозитивно для підкреслення дійсної реалізації дії, можливо дії, яка відбувається всупереч якійсь обставині /відтінок допустовості/: *Олександра таки виїшла до Івана* (I, 78); *Торік Катінка Сандина таки віддалася за Ніхалаки...* (I, 246); *Спектакль таки відбувся* (I, 435).

У мові творів класика української літератури зустрічаємо складену частку **все-таки** з аналогічним значенням: *Вона [Настя] любила Гната, жалувала його, плакала за ним і... все-таки лишилась у Мовчанах* (I, 91).

На категоричність дії вказує складена частка **таки не**. Напр.: *Одного разу Олександра таки не встереглась* (I, 81); *Василь таки не кидав її [Олександрю]* (I, 81).

Частка **аж** уживається для підсилення дії, як-от: *Біла скатірка на столі та поміті лави аж сяли чистотою* (I, 70); *Чорний сволок з вирізаним хрестом аж вилискувався на білій стелі* (I, 69).

Частка може посилювати вираження людських емоцій та почуттів, напр.: *Нещасний циган аж присів зі страху* (I, 212) /відчуття страху/; *Настя аж повеселішала від щасливої думки* (I, 69) /відчуття задоволення/; *Я аж жахнувся, затремтів весь...* (I, 147) /відчуття переляку/.

Уживається ця частка і для вираження несподіваності /Хима аж скочила на полу, мов опечена (I, 102); Вона [Варвара] аж перехрестилася (I, 462)/ або раптовості дії /Пані Наталя аж підскочила на стільці (I, 456)/.

ММ може уточнювати попередню дію, показуючи її наслідок: *З опівночі пліт лежав готовий, аж просивсь на воду* (I, 342); *Чепурний комин білів, аж сів* (I, 85); *Тьохкає, аж розлягається, в садку соловейко* (I, 49).

Відтінку раптовості, несподіваності надає реченню і складена частка **аж ось**, знаходячись у детермінантній позиції: *Аж ось скінчились очеретяні тини...* (I, 206); *Аж ось ринуло від сходу ясне проміння* (I, 154).

Частка **все** виконує підсилювальну функцію, вказуючи на поступове збільшення вияву дії, напр.: *Іван все шаркає сірником (I, 393); Народ навис над вікном і все прибував (I, 467); Вони [танцюючи] все прискорювали темп, вабили одне одного руками й очима... (I, 360).*

Аналогічну функцію виконує у реченні частка **усе**: *Він [Іван] усе поглядав на неї [Олександру] і залюбки відповідав жартами на жарти (I, 75); Звір усе наближався, ширше розкривав пащу, частіше дихав полум'ям... (I, 305).*

При дієслові теперішнього часу недоконаного виду частка може вказувати на тривалу дію, її повноту та інтенсивність: *Піддубний ходив по хаті і все поглядав на годинник (I, 392); Олена раз у раз заглядала в вікно, вибігала надвір і все зітхала та бідалася (I, 96).*

Трапляється, що значення присудка посилюють обидві частки одночасно: *А баби все під'юджують, усе наштирюють... (I, 253); А чорний дим усе густішає, все росте... (I, 215).*

На довготривалій процес дії з відтінком допустовості вказує і складена частка **усе ще** /цей відтінок стає зрозумілим лише з контексту/. Напр.: *Ні розвага, ні просьба, ні грізба – ніщо не помагало. Замфір усе ще лежав під кущем... (I, 217).*

У реченні "*Табір ще спить (I, 181)*" завершеність дії, що виражається за допомогою частки, приносить у речення значення того, що люди могли б вже і не спати, не вказуючи при цьому на їх об'єктивний фізичний стан.

У поєднанні з дієсловом доконаного виду частка відтінює почату, але поки що не завершену дію, яка лише наближується до кінця: *Вона [Раїса] ще не проходила після історії з попом... (I, 298).*

Як підкреслює Н.М. Мешковська, частка **ще** (іще) підкреслює саму дію в її продовженості [Мешковская, 1951: 34], тому значення довготривалості вона може виражати і самотійно, напр.: *Вільний дух народу ще тлів під попелом неволі (I, 323); Туман іще плутався у комишах і поволі здіймався догори (I, 345).*

ММ може вказувати на інтенсивність, поступове збільшення вияву ознаки, як-от: *Червоне, як перцця, обличчя мош Костакоче з задоволення ще червонішало... (I, 242).*

Фактичний матеріал засвідчує вживання складеної частки **ще й** з супровідним значенням приєднання: *Настя повішала на стінах два ряди гарних образів від жердки аж до мисника, ще й позаквітчувала їх купчаками та кучерявою м'ятою (I, 70).*

2. Модальні модифікатори присудка – виразники ставлення суб'єкта-виконавця до дії

Деякі частки торкаються таких додаткових модальних значень, як часова співвіднесеність /початку дії, результативності/. Вони виконують функції допоміжного компонента присудка, подібно до фазисного компонента дієслівного складеного присудка.

Так, оклично-підсилювального значення надає реченню складена частка **як же**, вносячи відтінок раптовості чи інтенсивності дії, як-ось: *Як же зрадувалась стара, зобачивши мене! (I, 504).*

У дослідженні Н.Ю. Шведової давальний відмінок зворотного займенника **себе** передусім характеризується з погляду його синтаксичних можливостей формувати речення, члени речення та за його позицією у фразі. «Утворення з **собі** мають значення незалежної, вільної, ні з чим не зв'язаної ознаки» [Шведова, 1960: 160]. Як зазначає П.С. Дудик, входячи до складу дієслова-присудка, форма **собі** привносить у передавану ним дію значення спокійного, безперешкодного її перебігу і зв'язку виключно з суб'єктом... [Дудик, 1973: 104].

Таким чином, відзайменникова частка **собі** надає реченням відтінку незалежності, необумовленості в реалізації дії: *Стрепенувся врешті ліс і собі заграв (I, 154).*

ММ може ускладнюватися за допомогою сполучника **й**, напр.: *Іван й собі розтитарсь про Олександру (I, 76); Настя й собі плакала (I, 89); Мотря й собі стояла, неначе чекала чого (I, 59).*

Лексично незамінюваний компонент – дієслівна частка **давай** – здебільшого стоїть у препозиції, сполучаючись з дієсловом у майбутньому часі, наказовому способі або у формі інфінітива. Цей ММ може вказувати на інтенсивний початок дії: *Діти давай бавитися з А. рійком... (I, 486).*

3. Модальні модифікатори, що змінюють "предметне" значення присудка

Деякі частки можуть змінювати речове значення присудка. Наприклад, вказівні частки видозмінюють загальну семантичну структуру речення.

При простому дієслівному присудку вживаються частки *то, ось, он*, виконуючи загальну вказівну функцію, напр.: *То була волость* (I, 54); *Ось вигулькнула з-за гори ціла колонія вітряків і обступила Йона з обох боків дороги* (I, 237); *Он вибігла з чорної хати молодий, приклала долоню до очей і дивилась на подорожню* (I, 299).

Відтінку підсумку, висновку надає реченню ММ *от*, знаходячись у детермінантній позиції: *От лежить на полиці останній буханець хліба...* (I, 100).

Присудок може бути й відірваним від частки: *Ось, волочучи кайдани, покволом, віками цілими, проходять люди, забиті, залякані люди, і не наслідуються звести очі на Хо, глянути страхові в вічі...* (I, 155).

Вказівні частки можуть ускладнювати один із однорідних присудків, як-от: *Ось налягли здобичники, тісною каблучкою здушили чумаків, вимахують ножами та булавами...* (I, 187).

У значенні «*дуже швидко*» вживається складена частка *ось-ось*: *І все се [фантастичні істоти] тиснуться до вікна, зазира в хату, ось-ось пролізе крізь дірку в розбитій шибі або з лоскотом відчинить вікно...* (I, 158-159).

Підсилювально-вказівну функцію виконує ММ *оце*: *Вона [Параскіца] сиділа оце, слухняна, в хаті і нудилась без роботи* (I, 264).

У значенні кількісної частки *мало не /трохи не/* вживається складена вказівна частка *от-от не*, напр.: *Ластівки вились над ставком і от-от не черкались крилом блискучої хвилі* (I, 58).

Частки, що виражають суб'єктивно-модальні значення присудка, видозмінюючи його предметне значення, – це, передусім, гіпотетичні частки, які виражають відтінки вірогідності, припущення з боку мовця щодо здійснення тієї чи іншої дії. Акад. В.В.Виноградов такі гіпотетичні частки розглядає серед модальних форм ("модальних зв'язок"), відзначаючи, що "...вони висловлюють не відокремлене порівняння, а модальну оцінку якого-небудь висловлення у складі основних членів речення (як правило, предиката)... і є модальними зв'язками" [Виноградов, 1972: 580].

Вживаючи порівняльно-гіпотетичні частки, мовець створює в уяві образ, який, на його думку, може відповідати дійсності. Таке припущення-порівняння найчастіше виникає внаслідок безпосереднього сприймання мовцем зовнішніх ознак предмета в момент мовлення. Коли важко встановити та назвати ознаку, стан, дію предмета, вони порівнюються з відомими ознаками, діями і переносяться на конкретний предмет на основі виявленої подібності, як-от: *Земля наче вбралась на різдво у білу сорочку* (I, 97); *Хата наче покращала, побільшала, з бідної хатини стала багатою світлицею* (I, 70).

Порівняльні частки *наче, неначе, мов, немов* та ін. вживаються для вираження непевної достовірності, сумніву. Наприклад: *Блакитне небо наче оперезалось широким рожевим поясом* (I, 46); *Вийшовши з вулички, Гнат неначе втірнув у море білого світла* (I, 49); *Плавні немов курились* (I, 345); *Ноги Романові мов прикипіли до місця...* (I, 130).

ММ можуть ускладнювати у реченні один із однорідних присудків: *Верби, садки, гори наче женуться назад, у село, наче кружаться, обхоплені якимсь шаленим коловоротом...* (I, 190); *Полохливий засць, причаївшись під кущем, пригина вуха, витріща очі й немов порина ввесь у море лісових згуків...* (I, 154).

Частка може знаходитися в постпозиції щодо присудка */Іван за цей час погладшав, вилюднів наче і виглядав не наймитом, а скоріш хазяїном* (I, 362)/; у детермінантній позиції */Наче віщувало серце якесь лихо несподіване* (I, 119)/, а може завершувати речення */Світ мені тепер не той став, одмінився наче* (I, 291)/. Присудок може бути і ускладненим: *Всі четверо складали немов родину* (I, 310).

ММ можуть ускладнюватися за допомогою заперечної частки *не*, напр.: *Винуватці тої катастрофи – два хлопчики літ семи-восьми та п'ятиліток-дівчинка – наче не чули сердитого материного поклику* (I, 188).

Таким чином, частки при присудку, змінюючи його загальне "предметне" значення, виражають додаткові характеристики до його основної модальності (реальної чи ірреальної дії, пов'язаної з реалізацією у певному часі і способі).

Отже, як засвідчує творча спадщина М.Коцюбинського, він, будучи "...письменником, творчість якого розвивалася у безперестанних пошуках нових, кращих засобів вираження" [Калениченко, 1967: 143], і на сьогодні залишається одним із найвидатніших Майстрів Слова.

РЕЗЮМЕ

У статті розглянуто факти текстотвірної функції часток у мові творів М. Коцюбинського. Аналізуються усі можливі відтінки значень, яких можуть надавати простому дієслівному присудку частки, ускладнюючи його структуру.

Опорні слова: суб'єктивно-модальна форма, модальний модифікатор, компонент.

The article focuses on the particles with the help of the language of M. Kotsyubyns'ky's works becomes more complicated. All possible shadows of meanings which can be imposed on the simple verbal predicate by particles, thus making its structure more complicated are analysed in the article.

Key words: subjective modal form, modal modifier, component

ЛІТЕРАТУРА

1. Виноградов В.В. Русский язык: Грамматическое учение о слове. – М.: Высшая школа, 1972. – 614 с.
2. Дудик П.С. Синтаксис сучасного українського розмовного літературного мовлення (Просте речення, еквіваленти речення). – К.: Наукова думка, 1973. – 288 с.
3. Калениченко Н.Л. Великий сонцепоклонник: Життя і творчість Михайла Коцюбинського. – К.: Дніпро, 1967. – 250 с.
4. Костенко М.О. Художня майстерність Михайла Коцюбинського. – К.: Рад. школа, 1969. – 272 с.
5. Мешковская Н.М. Усилительная частица «еще» // Русский язык в школе. – 1951. – № 5. – С. 34-36.
6. Шведова Н.Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – 380 с.

Ольга Куш (Вінниця)

ЕКСПРЕСИВНІСТЬ СИНТАКСИЧНИХ КОНСТРУКЦІЙ ДІАЛОГІЧНОГО МОВЛЕННЯ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ М.КОЦЮБИНСЬКОГО)

Крім мислення, свідомості, мовою виражають різні елементи почуттєвої сфери людини, її емоції, які в своїй мовленнєвій реалізації експресивні, тому що в процесі вираження того чи іншого почуття засобами мови виникає бажання певним чином впливати на слухача. Цьому якраз і підпорядковані ті експресивні засоби, якими користується відомий український письменник М.Коцюбинський. Ж. Вандрієс писав, що «почуття тільки тоді набувають значення для лінгвіста, коли вони виражені мовними засобами». Проте в лінгвістиці ці засоби й дотепер не систематизовані. Ш.Баллі відносив вивчення емоційності до стилістики, П.Р.Леон, Ф.Мартін вираження емоцій розглядали як елементи фоно-стилістики.

У дослідженні експресивності синтаксичних структур актуальною виступає проблема розмежування суто лінгвістичних факторів й екстралінгвістичних, на які дуже часто зорієнтоване наше сприймання в процесах емоційного мовлення, тобто виявлення саме мовних засобів передачі емоційності.

Метою роботи стало вивчення специфіки функціонування синтаксичних конструкцій, зокрема нечленованих речень з експресивним забарвленням, у діалогічному мовленні персонажів творів М.Коцюбинського.

Мета дослідження окреслила такі завдання: 1) обґрунтувати наявність відтінків експресивності у

модальних значеннях синтаксичних конструкцій діалогічного мовлення; 2) виявити засоби вираження експресивності синтаксичних конструкцій з модальним значенням ствердження.

Потребами мовної комунікації спричиняється до використання в діалогічному мовленні не тільки засобів вираження інформації, але й експресивних мовних засобів, бо «в більшості висловів діалогічного мовлення спостерігається тісне злиття емоційного та інтелектуального» [Якубинський, 1923: 36]. Засобами експресивності вважаються інтонація, словотворчі афікси, особливий шар слів, порядок слів, актуальне членування, особливі конструкції.

З погляду структурного, всі експресивні засоби мовлення всіх рівнів *синтаксичні*, бо всі вони реалізуються в реченнях. Експресія в реченні може виражатись по-різному: засобами мови, що не пов'язані з певними синтаксичними конструкціями (інтонація, порядок слів), експресивно забарвленими синтаксичними конструкціями і т.д.

Деякі синтаксичні конструкції, особливо такі, яким властиве модальне значення обов'язковості, об'єктивної визначеності, неминучості, бажаності, категоричного наказу тощо володіють неабиякою експресивною вагомістю. Пояснюється це тим, що наявні вже модальні значення синтаксичних структур, зокрема в діалогічному мовленні, завжди передбачають певну емоційну орієнтацію мовця. Контекстуально експресивність реплік-відповідей реалізується за таких умов: 1) за наявності багатозначності структурної схеми питального речення, 2) при здатності його до трансформації в розповідне речення, 3) в особливій інтонації, 4) у контексті й ситуації.

Багатозначність структурної схеми питального речення, що сприяє виявленню експресивності, втілюється в здатності питальної конструкції виражати не тільки питання, а й повідомлення. Це явище підпорядковане загальній проблемі співвідношення форми і змісту, проблемі багатозначності і синонімії мовних форм. Відсутність повної відповідності між планом вираження і планом змісту добре відома в лінгвістиці. Найбільш повно простежується ця невідповідність в синтаксично членованих реченнях, проте чималою мірою властива вона і нечленованим конструкціям, якими насичене мовлення героїв М.Коцюбинського, напр.: *Не руш! Не до твого баб'ячого ума це речі! – Ова! Аж так?! – Отак, жінко!; Що з вами, Солонино? Я вас не пізнаю. – Хіба?*

Потенційна багатозначність нечленованої питальної структурної схеми якраз і полягає в тому, що така конструкція здатна мати різні значення за різних умов. Значення питання – це основне значення питального речення, яке закладене безпосередньо в самій формі речення і тому не залежить ні від яких інших умов. Значення повідомлення і спонування – вторинні. За певних умов вони переважають сему питання і реалізуються як самостійні значення, набуваючи при цьому додаткових експресивних відтінків.

Найбільше емоційне наповнення притаманне тим стверджувальним нечленованим реченням, які виражені фразеологізованими сполученнями слів, а ще більше – фразеологізмами. Порівняно із звичайними кількаслівними структурами вони мінімальні, але синтаксично й функціонально образні, містять виражально-оцінну характеристику відношень між особами, предметами, явищами громадської сутності, позначають миттєві процеси або ж функції певних органів людського тіла, також можуть позначати певні типові вияви гумористичних, драматичних чи трагічних ситуацій, подій тощо. Лаконічність форми відображення важливих реалій, їхня емоційно-експресивна виразність сприяє створенню емоційно-експресивного образу в будь-якій мовленнєвій ситуації, напр.: *І тобі не жаль, Соломіє? – Ані крихти...; Гей ти, парубче, як тебе звати – Семеном чи як? – Про мене й Семене; Кожним із подібних уживань стверджувальних нечленованих речень такого різновиду мовець, даючи волю своїм почуттям, емоційно щось коментує, сам того не підозрюючи, розраховує при цьому на відповідну, переважно бажану, реакцію співрозмовника.*

Дієвим засобом вираження емоційності стверджувальних нечленованих речень слугують вигукі. Найрізніші почуття й емоції виражаються в безлічі мовних контекстів. Вигукі стверджувальні нечленовані речення можуть, зокрема, додатково виражати безнадію, гнів, захоплення, сум, здогад, насмішку, подив, прикрість, щастя, лицемірство, підступність, переляк, відразу, страх, зневагу та ін. Цей перелік почуттєвих виявів мовця вкрай розгорнутий і не

підлягає мікроскопічному описові.

За різних мовленнєвих ситуацій вигук можуть виступати засобом вираження навіть протилежних почуттів, через що слід диференційовано підходити до кожного вжитого вигуку, беручи при цьому до уваги контекст, мовленнєве оточення, в якому використовується вигук.

Вони виразно індивідуалізовані інтонаційним розмаїттям, яке закладено у формах їхнього морфологічного вираження – в частках і модальних словах. «...Немає більш ефективного засобу переконувати у своїй думці співрозмовника і впливати на його почуття, ніж емоційна інтонація і обумовлені нею окличні форми мовлення; без них живе мовлення не було б живим, і навіть чисто інтелектуальне спілкування між людьми не могло б здійснюватися безперешкодно» (Ш.Баллі).

Напевно, як у мовця, так і у слухача в межах певного відрізка мовлення створюється певний емоційний настрій (емоційна установка), яка скоординовується або загальним змістом тексту, або його першими висловами. Всі наступні нижченаведені вислови сприймаються як емоційні внаслідок дії уже названих причин, конкретних мовленнєвих ситуацій, напр.: *Та й тільки? Та й тільки з мого заходу?! А! Бий його лиха година!; Маріора, а ти чого там зажурилася? Бачиш, господь послав нам дорід. Такого дороду я не помічав у наших сусід. – Хвалити бога!; Я вам забороняю більше пити – чуєте!.. – Овва!; Дай, кажу! – Не дам! – Дай! – Не дам, не дам і не дам! – Тьфу, сатано!..*

З ілюстративного матеріалу, крім іншого, стає очевидним, що, наприклад, в окличних фразах елемент емоційності переважає над інформативним. Тому в досягненні певної комунікативної мети письменник добирає той чи інший комунікативний тип вислову і оформлює його певним чином лексично, синтаксично та інтонаційно, тим самим, прагне до того, щоб його герої висловилися емоційно і з дотриманням найменших нюансів у вираженні своєї почуттєвості.

Варта уваги й така особливість спілкування: письменник з певною комунікативною метою вицлює найбільш важливе слово в реченні, переважно в його синтаксичній препозиції. Посиленню емоційності сприяє, зокрема, зміна порядку слів – часто вислів починається логічно акцентованим елементом. Особливо чітко це простежується на прикладах нечленованих речень, бо в цьому випадку вислів-відповідь несе в собі не тільки інтелектуальну інформацію, але й досить високий вияв емоційності, який особливо посилюється в реченнях окличного типу, в конструкціях питально-риторичних, якщо вони до того ж ускладнені вигуками, напр.: *Може вмерти вам молодиця отак без порятунку, – вмовляв панотець. – Божжа воля!.. Божжа воля... а доктора? Навіщо? Щоб отруїв мені жінку, як ті – виноград?.. Ніколи!.. – Як собі знаєте; – Віддамо... Як має піти на що інше, хай лучче йде на голодних. Завтра віднесу до церкви. – Отак краще!; – Ти ще не заснула, Соломіє? – Та мало що... Так сон наліг на мене, так наліг...; Може, воно якось буде. – Авжеж; – А як я прийду в ваш садок увечері, чи ти вийдеш? – Авжеж, вийду, ще й шага винесу: нате, діду, помоліться за душі... – Та годі ж бо!*

Проаналізувавши конкретний мовний матеріал, ми дійшли висновку: емоційна насиченість висловлювань у формі стверджувальних нечленованих речень у творах М.Коцюбинського дуже розгорнута. Цілком очевидно, що тільки врахування всієї мовленнєвої ситуації дозволяє зрозуміти повний зміст, а саме: модальність й експресивність – тих синтаксичних структур, зокрема нечленованих речень, які письменник широко вживає в діалогічному мовленні.

РЕЗЮМЕ

У статті презентовані стверджувальні нечленовані речення діалогічного мовлення із забарвленням експресивності, що виявляється як експліцитно, так й імпліцитно, тобто контекстуально.

The article is devoted to the undivided affirmative sentences of the dialogue speech, which have expressive characteristics. This criterion can be revealed both unhidden and concealed, that is contextually.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балли Ш. Французская стилистика. – М.: Изд-во Инностр. лит-ры, 1961. – 394 с.
2. Дудик П.С. Синтаксично нерозкладні речення, що виражають емоції // УМЛШ. – 1972. – № 11. – С. 32-40.
3. Інтонаційна організація мовлення. – К.: Наукова думка, 1972. – 182 с.
4. Коцюбинський М. Твори у двох томах. – Т. 1: Повісті та оповідання (1884-1906). – К.: Наукова думка, 1988. – 584 с.
5. Торсуева И.Г. Интонация и смысл высказывания. – М.: Наука, 1979. – 112 с.
6. Тимофеевская К.А. Об экспрессивных средствах синтаксиса русского языка // Экспрессивность на разных уровнях языка: Межвузовский сб. научных трудов. – Новосибирск, 1984. – С. 3-5.
7. Якубинский Л.П. О диалогической речи // Русская речь: Сборник статей по ред. Л.В. Щербы. – Петроград, 1923. – С. 182-189.

Ірина Федорчук (Вінниця)

ПРО ОКЛИЧНІСТЬ ЯК СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНУ І ГРАМАТИЧНУ КАТЕГОРІЮ

Вагомим досягненням сучасної синтаксичної науки є усвідомлення того, що зміст висловлення формується завдяки специфічній взаємодії лексики й граматики. Мовознавчі дослідження свідчать про те, що на межі лексичного й граматичного виникають специфічні відтінки мовних значень. Саме завдяки дії лінгвістичних засобів різної природи досягається точність і виразність у передачі певного змісту. Прагнення увиразнити висловлювання спонукає мовця до пошуку нестандартних мовних засобів, які найбільш відповідають його комунікативним потребам.

У роботі прагнемо виявити особливості окличних речень, специфічні риси їхньої організації, які зумовлюють окличність у різних реченневих структурах мовлення творів М.Коцюбинського.

Окличні речення цікавили багатьох граматистів (О.К. Безпояско, Л.А. Булаховський, О.М. Пешковський, Л.О. Кадомцева, Т.А. Кільдібекова, І.П. Распопов, Я.І. Рословель, М.Я. Плотц, В.М. Русанівський). Зазначені конструкції згадуються в синтаксичних описах сучасної української мови, а саме у вченні про типи речень за метою висловлення (І.Р. Вихованець, Н.В. Гуїванюк, П.С. Дудик, А.П. Загітко, М.У. Каранська, М.Ф. Кобилянська, О.Д. Пономарів, І.І. Слинко, І.Г. Чередниченко), у працях з лексичної семантики (Н.Д. Арупонова, Л.В. Бережан, О.П. Бондарко, В.Г. Гак, В.С. Храковський, Н.В. Швидка, Т.В. Шмельова). Однак окличні конструкції ніколи не становили предмет спеціального синтаксичного вивчення й монографічного опису. Дослідники торкалися лише загальних питань їхньої граматичної природи, не даючи різнобічного і повного тлумачення цього мовного явища. Хоча в межах таких досліджень зроблені цікаві спостереження, багато питань залишилися поза увагою вчених, зокрема, коло виявлених мовних засобів, за допомогою яких виражається окличність, є неповним.

Актуальність теми визначається потребою у всебічному вивченні категорії окличності, її семантико-стилістичних і граматичних ознак, реалізації у структурі речень.

Метою нашої роботи є всебічний аналіз окличних речень у творах М.Коцюбинського.

Емоційно-експресивне забарвлення висловлювання як вияв особливого суб'єктивного ставлення мовця до висловлюваного становить поняття окличності. Окличність несе в собі оціночну характеристику висловлювання, різноманітні емоційно-сміслові відтінки, що супроводжують повідомлення або питання (радість, гнів, страх, обурення, здивування).

Окличність проте не виражає відношень загального змісту речення до дійсності, усі модальні різновиди речень можуть мати окличні форми. Окличність проявляється у такому комунікативному плані мовних значень, який передбачає настанови цілеспрямованого мовлення (вираження вольових або емоційних реакцій мовця); це спричиняється до того, що окличні форми висловлень (вокативні, оклично-спонукальні, оклично-питальні) переважно наявні саме в діалогічних ситуаціях мовлення.

Для оформлення окличних речень вживаються такі граматичні засоби:

1) інтонація – окличні речення вимовляються високим тоном з різким виділенням слова, що виражає емоцію, у кінці речення високий тон несподівано спадає; 2) вигуки; 3) окличні частки вигуків, займенникового та прислівникового походження.

Окличність, властива висловлюванню, виражається переважно інтонаційними засобами, але вона є не лише інтонаційним, а й емоційно-смысловим явищем мови.

Інтонації належить винятково важлива роль у створенні експресивності вислову. Інтонація співдіє з лексичними та синтаксичними моментами висловлювань, слугує індикатором розподілу експресивності мовлення [Торсуєва, 1979: 38].

Ступінь експресивності висловів залежить від багатьох чинників, факторів, зокрема, від контексту або, навіть ширше, – від мовленнєвої ситуації. Напевно, як у мовця, так і у слухача в межах певного відрізка мовлення створюється певний емоційний настрій (емоційна установка), яка скоординується або загальним змістом тексту, або його першими висловами.

Окличні речення поділяються на три групи:

а) розповідно-окличні: *Щастя не зміцувалося у серці, щастя розривало груди! Та чи довго ж тишився він тим щастям? От прийшло лихо і, мов корова язиком, злизало щастя!..; Терпіла, терпіла, а далі вже терпцю не стає! Де се видано? Що се за чоловік? До хати його й псами не заженеш!; Максим кричав на цілу хату. О! він знайде спосіб на упертість зятя! Він піде до старшини, на суд!..; От вони, старшино! Оце зять, а то дочка... Я вже до вас, старшино, як до бога! Розсудіть їх, як ваша ласка, по правді!..; Я їм покажу, я їх допечу!..;*

б) питально-окличні: *Чого воно так, скажіть мені, сестри!.. – задала Варвара і аж очі зробила великі; З другої хати гукала хазяйка: – Усте, де ти там щезла!; – Ет, що тепер про се говорити! – роздратовано скрикнув пан Валер'ян і далі бігав по хаті;*

в) спонукально-окличні, що виражають прохання: *Алі! – гукнув грек. – Поможі зсипати сіль!; Івалт! – кричав він у нестямі, – рятуйте!; – Води!.. – попрохав ранений; виражають пораду, настанову: – Ви, тату, краще не втручайтеся в се діло, бо нічого з цього не вийде!..; Чуєш, зараз мені погодися з жінкою, – обернувся старшина до Гната, – щоб мені не було межі вами незгоди!; Та держись мені хати, не блукай по ночах!; виражають наказ: *Бий їх! Лупи по голові! Трохи чортову триногу коробку! Не діждуть бачити нас під чорним царем!; Лови їх! В'яжи! – гукали козаки, впадаючи на тих, що не встигли сісти у човен; Та не пустуй-бо!; Пустий! – не своїм голосом заревів він, струсивши Олександрю, як грушею; виражають бажання: *Бодай би ви крові власної напилися, людоджери! – скрикнула і з тими словами вискочила з виноградника; Бодай ти запалася, треклята країно, з твоїми порядками!.. – заляв він вголос; А щоб же вас ведмідь загриз... борони божє! – здивувався той. – А я ж не казав, а я ж не мовив....***

Окличними є речення-заклики: *За сміливість! – лунають голоси, вторуючи брязкоту чарок; За єдність! – торкнулись усі чарками.*

Крім того, у творах М.Коцюбинського вдало використано окличні слова-речення, напр: *Старшина засукав рукави, погладив довгого вуса і грізно глянув на Гната: – Отакес-то діло! Ти Гнат Музика? – Я; Візьми пляшку та біжи до корчми, може, шинкар дасть набір... – Навряд! – сказав Хома; Як?! – скочив Свирид. – То ти пан Гаєвський?; Тс! Цитьте!.. Ах, божє мій! Перестаньте ж кричати!..; Геть! – скрикнув Рустем і схопив у руки стілець; Гвайт! – крикнула Настя в сінях; Калавур! Грабують! – зарепетував дід, але в відповідь на його крик залопотіли ноги втікачів; Ова! Не вихоплюйся, синку, з нерозумним словом, бо назад ніяково вертатися; Хай йому цур! – сплюнув Семен; Добридень вам, кумо! Здорові будьте з неділею, – гукнула Мотря до воріт. – Дай, божє, здоров'я! Сідайте, кумо, за гостя будете.*

У розмовній мові літературних персонажів М. Коцюбинського використовуються окличні звертання-речення, що ними гукають когось, просять, закликають чи вимагають якомусь зреагувати на поклик, зробити що-небудь, розповісти тощо.: *Стара! – почав він тихим та не сміливим голосом. – Годило б ся похастувати свата чаркою...; А, се ви, куме Максиме! А де ж ваші діти?; Хомо! – голосніше обізвалась Хима. – Агов!; Геї, ти! Один з другим! – кричав тонким баб'ячим голосом. – Сволоч, драбуги! Перевішать би вас на одній гілляці, коли б така*

здорова знайшлася!..; Гей, баби! На полудне!; Матінко! Рятуйте! – верещав пронизуватий жіночий голос, покриваючи шум боротьби; Васильку, го-ов! А йди сюди! – гукнув з подвір'я батько; Але Дмитрик випручується з обіймів і кидається далі. Він усе зрозумів, і страшна безнадійність обняла йому серце. – Матінко моя! – кричить він. – Матінко!..; Рушай просити, Дмитрику! – загадав Гаврило.

З проаналізованого нами лінгвального матеріалу, дібраного з творів М.Коцюбинського, стає очевидним, що, елемент емоційності переважає над інформативним. Тому для досягнення певної комунікативної мети письменник використовує той чи інший тип вислову, оформлюючи його певним чином лексично, синтаксично та інтонаційно, тим самим прагнучи наповнити зміст не лише інформативно, а й почуттями персонажа, відтворити емоційний стан з дотриманням різноманітних нюансів у вираженні почуттєвості індивіда.

РЕЗЮМЕ

У статті проаналізовано особливості окличних речень, специфічні риси їхньої організації, які зумовлюють окличність у різних реченнєвих структурах мовлення творів М.Коцюбинського.

The features of the exclamation sentences, the peculiarity features of its foundation which form the exclamation in different structures of sentences in the speech of M. Kotsjubytskyi's works were analyzed in this article.

ЛІТЕРАТУРА

1. Валуїцева І.І. Проблеми дослідження емоціональної речі / Вест.Моск.ун-та. – Сер. 9. Филология. – 1980. – № 4. – С.40-48.
2. Дудик П.С. Синтаксис сучасного українського розмовного літературного мовлення /Просте речення: еквіваленти речення/. – К.: Наук. Думка, 1973. – 288с.
3. Дудик П.С. Синтаксично-нерозкладні речення, що виражають емоції // Українська мова і література в школі, – 1972. – № 11. – С.32-38.
4. Дудик П.С. Спонукальні речення і слова-речення // Українська мова і література в школі, 1971. – № 9. – С.30-35.
5. Іванова-Лукьянова Г.Н. Интонация и синтаксис // Научн.докл.высш.шк. Филол.науки. – 1987. – № 4. – С.42-48.
6. Синтаксис сучасної української мови: Проблемні питання: Навч. посібник / Слинко І.І., Гуїванюк Н.В., Кобилянська М.Ф. – К.: Вища шк., 1994. – 670 с.
7. Торсуева И.Г. Интонация и смысл высказывания. – М., 1979.

Людмила Прокопчук (Вінниця)

СТРУКТУРНО – СЕМАНТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ПОРІВНЯЛЬНИХ КОНСТРУКЦІЙ У ТВОРАХ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Порівняння, як відомо, – один із найуживаніших та найдавніших тропів, поширений засіб створення образності, що ґрунтується на зіставленні одного предмета з іншим. Специфіка художнього порівняння полягає в тому, що воно "підкреслює і конкретизує яку-небудь ознаку чи систему ознак, уже властивих предмету, образно виявляє ці ознаки" [Томашевський, 1983: 216], тим самим увиразнюючи думку автора. Порівняння як стилістичний параметр авторського мовлення неодноразово ставали предметом наукових розвідок [Голоюх Л.В., Козловська Л.С., Морозов П.А., Плющ-Високопоясна М.П., Ставицька Л.О.]. Окремі аспекти мовотворчості М. Коцюбинського також знайшли висвітлення у працях В.І. Масальського, Г.Я. Довженко. Та незважаючи на це, багато проблем залишаються нерозв'язаними, зокрема, це стосується питання семантики та структури порівнянь у творах М. Коцюбинського. На часткове розв'язання цього завдання зорієнтована наша стаття, мета якої – окреслити структурно-

семантичні параметри компонентів порівняльних конструкцій у творах видатного українського письменника М. Коцюбинського.

В ідіостилі М. Коцюбинського порівняння посідає важливе місце. Слугуючи здебільшого засобом авторської характеристики героїв, воно водночас допомагає сформувати в читача ставлення (позитивне чи негативне) до зображуваного: *Тихий, лагідний, як дитина, дідок цей не раз осміхнувся* [I: 234]. *Гафійка стояла міцна, запалена сонцем, з тонким пушком на руках і ногах, мов золота бджілка* [III: 41]. *Гладкий портсь, незграбний, як слон, – і паралітик, – наче вріс в жовту стіну* [III: 250]. *Пополудні знов скаче селом економ як навіжений* [III: 58]. Досягнути бажаного результату письменникові допомагають вдало дібрані образи (те, з чим порівнюємо) порівняння. Точність словесного позначення предмета думки викликає появу образності, збагачуючи свідомість і почуття, пробуджуючи своєрідну ланцюгову реакцію асоціацій, роздумів, емоцій [Коваль, 1987: 18]. Навіть детальний опис не забезпечив би такої виразності, яскравості і сили, як порівняння.

Предметами порівняння (те, що порівнюємо) виступають іменники різних лексико-семантичних груп, а саме:

- назви осіб: *Раїса раптом одхитнулася од приятельки і тихо скрикнула, як ранений птах* [II: 32]. *Налякані, зняті жсатем робітники покидали роботу та стояли, мов зачаровані* [I: 221];
- назви тварин: *Жовті курчата розкотились по грядках, як горох* [III: 13];
- назви рослин: *По чорній землі скрізь розцвітають, як маки, вогняні квітки* [II: 248];
- назви приміщень: *В чорній пекарні – як в кузні* [III: 56];
- назви предметів ужитку, господарських речей: *Чемодан лежить серед хати, як розширтаний звір* [II: 276];
- назви природного ландшафту: *Гарні гори залляли долини, як велетенська отара* [III: 158];
- назви органів і частин людського тіла: *Два рядки білих зубів блищали на сонці, як дві низки добірних перлів, чорні очі лиснілись, як два агата* [I: 68];
- назви одягу та його частин: *І вона справить собі червоні чоботи, м'які, казкові, з китицями, як у ковалихи* [III: 14];
- астрономічні назви: *Сонце, мов здорова червона діжа, випливало з-за краю землі та обгорталось блискучими хмарками* [I: 77];
- назви абстрактних понять: *Ця думка була, як настирливий комар, од якого відмахуються, а він знову і знову дзижчить над вухом* [II: 117];
- назви засобів пересування: *По тихих водах Дунаю, мов лебідь, проплинув парохід і виразно виткнувся на палаючому обрії, як з чавуну вилитими чорними щоглами* [II: 100].

Семантика образів порівняння у творах М. Коцюбинського значно ширша. Це, на наш погляд, пояснюється тим, що, порівнюючи предмети чи явища, людина підбирає образи, користуючись величезним арсеналом словесного відтворення асоціативних назв, які спроможні відобразити семантику у формі порівняння. М. Коцюбинський прагнув знайти образи, які б щонайточніше, найяскравіше схарактеризували описуване ним явище. Серед лексем-образів порівняння виокремлюються такі основні групи:

- назви тварин: *Вузька стежка, ледве помітна, як слід дикого звіра, щезала часом серед кам'яної пустині або ховалась під виступом скелі* [II: 97];
- назви птахів: *Вони сварились і бились, як горобці* [III: 87]. *Далечінь тріпа чорним крилом, наче кажан* [III: 62];
- назви комах: *По возах дядьки гудуть свої пісні густо, немов джмелі* [II: 100];
- назви плазунів: *Коні повитягались, як змії, запінились* [I: 193]. *В покорі плазували дорогами, немов сірі вужі, блискучі болотяні колії* [II: 259]. *Летіли, мов змії, рушники та чіплялись на дверях* [I: 38].

Регулярність використання іменників-фаунонімів у позиції образу порівняння спричинена загальномовним процесом метафоризації назв тварин, птахів, комах, їхні назви виступають символами рис людського характеру. Родові та видові назви тварин, птахів, комах

служать засобом зображення зовнішності людини, її психологічного стану, рис характеру. Слід зазначити, що утворення таких порівняльних конструкцій ґрунтується на українській культурномовній традиції. Позитивна художньообразна інформація передається за допомогою таких лексем, як *кізка, чайка*: *В другій метнулаь Харитя до мисника, легесенька, мов кізка, стрибнула на лаву, зняла з полиці горщик і поставила коло відра* [I: 22]. *Тим часом над ним, над кручею, кидалася, як чайка, Фатьма* [II: 99].

Виразною негативною семантикою відзначаються порівняльні конструкції, образом порівняння в яких виступають лексеми типу *кицька, миші, вівці*. *Вона прискочила до його, страшно, як дика кицька, з перекошеним ротом, із пекучим поглядом, бліда, як мара* [II: 22];

– назви дерев та їх частин: *Тепер Іван був уже легінь, стрункий і міцний, як смерічка, мастив кучері маслом, носив широкий черес і шишу кресаню* [III: 142];

– назви квітів: *Пізно я повертався додому. Приходив обвіяний духом полів, свіжий, як дика квітка* [II: 238].

Рослинні образи у складі порівняння, зазвичай, передають зовнішність людини, її психологічний стан, доповнюючи словесне зображення.

– назви явищ природи: *Стобви білої пари, наче туман, стелився по долівці* [III: 100];

– назви предметів ужитку, господарських речей: *Внизу під ними глибока зелена долина, кругла, наче макітра, з крутими, м'якими од кучерів лісу стінами* [II: 247];

– назви рослинних масивів: *На високих місцях поріс, як джунглі, сивий полин і п'яний повітря гіркими пахоцями, густими й задушливими*. [I: 138];

– назви часових понять: *День тягнеться, неначе рік* [III: 58];

– назви продуктів харчування: *Твердий, як цукор, сніг світивсь блакитним світлом у темряві ночі* [I: 76];

– назви матеріалів і речовин: *Долівка була гладенька та жовта, як віск* [I: 77];

– назви металів: *Широкий і тихий Дунай блищав проти сонце, мов криця* [II: 50];

– назви осіб: *Дві стіни, як почесна сторожа, мовчки пропускають мене вперед* [III: 234]. *Настя зраділа гостинцям, як дитина* [I: 61];

– міфічні назви: *Я люблю свою кімнату. Білу, наче снігурка, з букетом ірисів на столі і з Ботічеллі на стінах* [III: 236];

– назви тканин: *То там, то сям простяглись до сонця котячі лапки, сухі, бездумні, м'якенькі, немов оксамит* [II: 225].

Чисельними у творах М. Коцюбинського виявились порівняльні конструкції, образ порівняння в яких виражений прикметниками чи діє- прикметниками. Субстантивуючись, вони не лише позначають образ порівняння, а й "семантично виражають ту ознаку (хоча й узагальнено), що лежить в основі порівняння" [Огольцев, 1978: 210]. Здебільшого такі порівняння служать засобом характеристики персонажа: *Вона прихатцем накинула на себе одержу і, мов загінотизована, вибігла зі школи* [II: 26]. *Панас Кандзюба бігав по хатах як навіжений* [III: 83]. *Пополудні знов скаче економ як навіжений* [III: 58].

Як відомо, специфіка порівняльних конструкцій полягає у тому, що вони будуються на ґрунті двох ситуацій, що зближуються за об'єктивною схожістю їхніх ознак чи за суб'єктивними асоціаціями від цих ситуацій. Залежно від асоціацій, які лягли в основу порівняння, виділяємо такі типи порівняльних конструкцій, використаних письменником:

1. Порівняльні конструкції, основу яких становлять зорові асоціації: *В останньому промені сонця грала дрібненька мушва і, мов сітка, мигтіла перед очима* [I: 35]. *Бліде обличчя світилось у нього, немов при місяці* [II: 160].

Основу зорових порівнянь становлять різні ознаки:

– колір: *Купа білих, наче лисих, фініків стелять зелену гичку під наметом крамнички* [III: 239];

– форма, розмір: *Хазяйська сорочка, надувшись, котилась, кругла, мов вагітна жінка, і рукавами ловила землю* [III: 69]. *Внизу під ними глибока зелена долина, кругла, наче макітра, з круглими, м'якими од кучерів лісу стінами* [II: 247].

2. Порівняльні конструкції, що утворюються на основі слухових асоціацій: *В плавнях було тихо, як у лісі* [II: 57]. *В холодній стало тихо, як у домовині* [I: 47].

3. Порівняльні конструкції, основу яких становлять дотикові асоціації: *Щось важке, як куля, з писком вискочило з-під ніг Остапових і черкнулось крилом об його груди* [II: 68].

Регулярними у творах М. Коцюбинського виявились синестетичні порівняння, які базуються на поєднанні різних асоціацій, що дає змогу подати різнобічну характеристику зображуваному. Зазвичай, такі порівняння ґрунтуються на передачі акустичних відчуттів через зорові чи дотикові, слухових – через дотикові. Базою утворення порівняльних конструкцій слугують поєднання таких ознак:

– кольору і форми: *Щохвилини світилися веселкою риб'ячі очі, як оправлені самоцвіти* [III: 244];

– кольору і ваги: *Панас Кандзюба, важкий і сірий у своїй свиті, як скиба, одвалена плугом, сіяв очима нудьгу питання* [III: 64];

– кольору і розміру: *З-під них скакали вогні. Дрібні, маленькі, зелені, як блищаки у петрівчані ночі* [III: 130];

– форми і дії: *Довгі пасма чорних кіс, мов мертві гадюки, тихо зсувалися по плечах додому і лягли на землю уявними покосами* [II: 42]. *Червоні помпони конюшини, немов їжачки, стовбурчили щетину з трилистих підставок* [II: 224];

– розміру і дії: *І побігли по стежках перед лицем вітру скручені листя, наче купа мишей* [II: 259].

Щоб досягти стилістичної експресивності та ритмомелодики, М.Коцюбинський об'єднує в одній фразі кілька порівнянь, що виникли внаслідок різних асоціацій, пов'язаних із предметом порівняння, причому в основі кожної асоціації лежить інша ознака. *А вдома чекає спочинок і сон, короткий, як літня ніч, але солодкий, як холодний лист до рани* [III: 25]. *По їх голих, випнутих боках, то круглих, як велетенські шатра, то гострих, мов вершки заклаканих хвиль, слався м'ясистим листом отруйний молочай* [II: 97].

Інколи з метою створення особливої стилістичної насиченості письменник використовує наступне порівняння для уточнення попереднього, яке, у свою чергу, не лише деталізує перше, але й формує якісно новий образ: *Жінота загула, як злива, як рій роздратованих шершнів* [II: 145].

Для ще більшого зосередження уваги на ознаці чи дії, на психологічному стані персонажа М. Коцюбинський вдається до парцеляції речень, тобто виносу окремих його членів за рамки речення – в позицію неповних речень: *Коло неї Гафійка. Наче молода щена з панського саду* [III: 8]. *В лісі вона сідала десь на галузку і гоїдало ногами, тугими і молодими. Наче русалка* [II: 223]. *Ти бичуєш святу пишну землю скреготом фабрик, громом коліс, брудниши повітря пилом та димом, реवेश від болю, з радості, злості. Як звірина* [II: 232]. У перших двох реченнях виокремлення образу порівняння спричиняється до деталізації зображення зовнішності персонажа, у другому – до посилення експресивності картини.

Способом граматико-стилістичного вираження порівнянь у творах М.Коцюбинського слугують в основному граматичні засоби: флексія орудного відмінка та порівняльні сполучники: *Ластівкою припадала вона коло недужої* [I: 14]. *На хвилину залягла тиша і натяглася, наче струна* [III: 94]. *Голос Маланчин ставав теплішим, немов нагрівався од сонця* [III: 39]. Нерідко для посилення емоційно-експресивного навантаження порівняння письменник вводить у контекст поєднання різноманітних щодо способу вираження порівняльних конструкцій: *А проте, мов талій води під теплим подихом весни, річкою текло українське селянство туди, де хоч дорогою ціною можна здобути бажану волю* [II: 62]. *На порозі темної, як і хазяйка, хати вона сиділа чорною купкою і, здавалось, співала* [II: 222].

Отже, у творах М. Коцюбинського спостерігається широке використання різноманітних щодо способів оформлення та лексичного наповнення компонентів порівняльних конструкцій, в основі творення яких лежить зіставлення як однакових, так і контрастних сфер сприймання, що, у свою чергу, забезпечило створення точних, влучних і водночас оригінальних за своєю внутрішньою художньою силою яскравих порівнянь.

РЕЗЮМЕ

У статті окреслено семантичні та структурні параметри компонентів порівняльних конструкцій, використуваних М. Коцюбинським.

The article deals with the semantic and structural characteristics of components of the comparative constructions used by M. Kotsubynskiy.

ЛІТЕРАТУРА

1. Голоюх Л. В. Порівняння як структурно-стилістичний компонент художнього тексту (на матеріалі сучасної української історичної прози): Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01./ Інст. укр. мови АН України. – К., 1996.
2. Довженко Г. Я. Сравнительные конструкции в художественных произведениях М. М. Коцюбинского: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01./ Киев. гос. пед. ин-т. – К., 1969.
3. Коваль А. П. Практична стилістика сучасної мови. – К.: Вища школа, 1987.
4. Козловська Л. С. "Як тінь (про одне порівняння у М. Стельмаха) // Культура слова. – 1992. – № 42. – С. 44 – 49.
5. Морозов П. А. Структура, семантика та функції порівнянь в художньому тексті (на матеріалі літературних творів В. Шукшина): Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01./ Одеський ун-т. – Одеса, 1993.
6. Огольцев В. М. Устойчивые сравнения в системе русской фразеологии. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1978.
7. Плющ – Высокопоясная М. П. Сравнения в произведениях М. Горького: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01./ Киев. гос. пед. ин-т. – К., 1963.
8. Ставицька Л. О. В незнане взгвинчу мисль, як вихори спіральні... (Порівняння в поезії М. Бажана) // Культура слова. – 1985. – № 29. – С. 34 – 35.
9. Томашевский Б. В. Стилистика. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1983.

Валентина Богатько (Вінниця)

ЕКОНОМНІСТЬ ВИСЛОВУ У ХУДОЖНІХ ТВОРАХ М.М. КОЦЮБІНСЬКОГО

Мовнотилістична майстерність М. Коцюбинського-прозаїка системно виявляється в багатьох засобах художнього відтворення життя. До них належать і засоби економного художнього вислову, суть яких не тільки в тому, що в творах письменника немає найменшої словесної зайвщини, надлишковості, надміру, немає слова, в якому не було б потреби, але й у тому, що Михайло Коцюбинський часто вдається до таких засобів вислову, до такої структурної організації фрази, яка робить певні уривки художнього тексту максимально ущільненими лексично і в той же час природно лаконічними. Досягається це випущенням або еліпсациєю найрізноманітніших мовних одиниць і створюваною таким чином граматичною неповнотою структур речення різного типу – двоскладних і односкладних, розповідних, питальних, спонукальних та ін. Таким способом витворюється й відповідна стилістична манера художнього мовлення, один з прийомів користування мовою на її синтаксичному рівні. Так виникають мовні структури, які в лінгвістиці дістали назву неповних, у тім числі й еліптичних. У них не вербалізується, тобто словесно не виражається, один чи кілька членів речення, одно чи кілька слів, кожне з яких уже назване в попередньому реченні, а тому утримується в нашій свідомості. Такі речення прийнято називати неповними, власне неповними (на відміну еліптичних конструкцій). Наприклад: *Харитя ніби скаменіла на місці. Однією рукою стиснула жменьку жита, другою – серп* [Коцюбинський, 1988: 277]. Виділене речення є типовою граматично неповною конструкцією, одним із засобів економного і водночас художнього вислову. Цей вислів цілком природний, органічно вплітається у тканину оповіді автора, він зрозумілий оскільки формально відсутні в ньому слова – поняття */Харитя, рукою, стиснула/* цілком очевидні з попереднього речення, в якому вжито ці лексеми.

Широко представлені в творах М. Коцюбинського й інші різновиди власне неповних структур, які забезпечують максимальне стиснення фрази, її якнайбільший словесний лаконізм. Наприклад: *А Олександра й переказала Петрові, щоб постилався; коли хочите дівчину взяти... Проте Гнат не такий дурний, щоб журитись за Настею. Сього цвіту по всьому світу! Він візьме ще кращу та багатшу!* [Коцюбинський, 1988:45]. В останньому реченні не вербалізовано додаток [дівчину]; цим немалою мірою створюється економність, народно-розмовна стислість викладу. Або й такий приклад: *А Харитя й справді заходила коло вечері. Змила в мисчині жменьку пшона, вкинула щіпку солі та зо дві чи три картоплини, налила в горщик води і поставила його до вогню* [Коцюбинський, 1988:34]. У другому реченні вербалізовано предикати, які стосуються випущеного в них суб'єкта. Це сприяє створенню виразної зорової картини, в якій немає зайвих відтінків, котрі могли б зашкодити послідовності дій суб'єкта.

Лише на одній, довільно взятій півсторінці знаходимо такі різного структурного типу неповні речення, які засвідчують схильність М. Коцюбинського до відповідних засобів словесного виразу думок і почувань, засобів своєрідних і водночас економних. Ось кілька прикладів: *І чого не було в тому гомоні? І гучна людська гутірка, і жалібний голос пісні, і плач п'яної баби, і писк жидівської дитини* [Коцюбинський, 1988:40]. *Він почав ходити за нею слідком. Де Настя – там і Гнат* [Коцюбинський, 1988:42]. *Нехай роблять з ним що хочать, нехай його судять, а він не пустить її до хати! Краще об стіну головою* [Коцюбинський, 1988: 50]. *Відколи він оженився - і в господарстві йому не ведеться. Спримігся на коні, підгодував - думка продати та заробити – як раз утратив. Купив другі, знов підгодував і знов утратив, за сям разом ще більше. Купив двох кабанців, доглядав, годував їх – такі ситі були. Та що? Зрання не схотіли їсти, а ввечері одубіли. Або з тим телям?! Яке там теля - таки добрий назимок був* [Коцюбинський, 1988: 50].

В усіх без винятку художніх творах М. Коцюбинського натрапляємо на досить часте використання того різновиду неповних речень, що їх прийнято називати *еліптичними*, неповнота яких виявляється тільки на структурному рівні. Однак семантично такі конструкції не вимагають встановлення не названого компонента. Вони зрозумілі самі по собі, поза контекстом, бо не назване в них дієслово, зрідка іменник, синонімічно, тобто приблизно, встановлюється із змісту та граматичної будови самої еліптичної конструкції. Відомо, що заміна неповних речень граматично повними призводить до надлишкової інформації, уповільнення темпу мовлення. Еліптичне речення не має повного відповідника в цьому якнайбільше полягає його особлива семантична природа і стилістична своєрідність. Еліпсоване дієслово може позначати рух, пересування в просторі, мовлення, буття тощо: *Я так і обімліла, відьма, се ж вона – відьма! Скипіло моє серце... Стиснула міцно дійницю та за нею. Вона з двору – я за нею. Вона попід тином сюди смик, туди – я за нею. Плигнула через рівчак, у город Митрохи – я за нею* [Коцюбинський, 1988: 267]; *Оце зять, а то дочка... Я вже до вас, старшино...* [Коцюбинський, 1988: 55]; *Начальство йому одно, а він йому друге* [Коцюбинський, 1988: 9]; *Коли це з-за фігури хтось так тихо: "Свириде" – каже* [Коцюбинський, 1988: 146]; *Стовпом зніметься порох... коні будуть рвати з копита... бричка – як п'яна, з боку на бік...* [Коцюбинський, 1988: 82]; *Де Настя – там і Гнат* [Коцюбинський, 1988: 42]; *В горі – темне, непривітне небо, долі – холодна, мокра земля і більш нічого...* [Коцюбинський, 1988: 102]; *До лісу якраз половина дороги* [Коцюбинський, 1988: 94]; *Господи! Сьогодні, як учора, завтра, як сьогодні* [Коцюбинський, 1988: 73]; *Увесь хліб в стодолі* [Коцюбинський, 1988: 24]. *Що то – голод? Невелике слово, а страшене...* [Коцюбинський, 1988: 106]. Для наведених еліптичних речень характерна відсутність вербалізованих показників дії (стану). І це становить мовленнєву норму. Незаміщена синтаксична позиція таких показників компенсується засобами внутрішнього контексту. Отже, якщо до складу еліптичних конструкцій можна ввести дієслово з відповідним значенням, то обидва синтаксичні варіанти не будуть семантично тотожними еліптичними конструкціями, виражатимуть депо інакшу експресію.

Еліпсований суб'єкт входить до складу більшою чи меншою мірою фразеологізованих конструкцій. У такому разі встановлення його лексичного значення відбувається за допомогою зіставлення з відповідним фразеологізованим сполученням слів. Наприклад: *Сього цвіту по всьому світу* [Коцюбинський, 1988: 45]; *Так йому вже остогидло, так остогидло, краще мені з мосту та в воду* [Коцюбинський, 1988: 46]; *Шматок хліба з водою, аби, серце, з тобою* [Коцюбинський, 1988: 42]; *Та ти кажси, чи підеш за його, чи не підеш, а то водить парубка – ні собі, ні людям!*... [Коцюбинський, 1988: 43]; *Краще об стіну головою* [Коцюбинський, 1988: 39]; *Ледачому ледачий і кінець* [Коцюбинський, 1988: 52]; *Водить його за собою, мов теля на налигачі* [Коцюбинський, 1988: 47]; *Хай же наважиться сказати хоч слово, тоді знатиме, чому в Тростянці гребінці!* Ох, битиме ж він її, битиме, як жиди гамана! [Коцюбинський, 1988: 48]; *Нявчать до нього, як кіт до сала* [Коцюбинський, 1988: 55];...*і з лица гарний, хор води напийся* [Коцюбинський, 1988: 44].

Для М. Коцюбинського, як ні для жодного іншого українського письменника, особливо характерні так звані неповні приєднувальні конструкції, які становлять досить типову своєрідну ознаку синтаксису його творів, наприклад: *Се жайворонки. Се вони, невидимі, кидають з неба на поле свою свердлячу пісню. Дзвінку, металеву й капризну...* [Коцюбинський, 1988: 48]; *Така вже його доля... щербата, мовляв* [Коцюбинський, 1988: 40]; *Ти будеш бідувати з ним, сестрице, бо він незугарен господарювати. До того ще сумовитий, невеселий... Ні поради, ні розваги. От Петро – багатир, хазяйська дитина, не тинявся по наймах... Ще й до того веселий, моторний і з лица гарний...* [Коцюбинський, 1988: 44]; *Адже він нині сватається вчетверте. Так, вчетверте* [Коцюбинський, 1988: 58]; *На їх обійсті ведеться лишень худоба рябої масті. Ні чорної, ні білої, ні рудої – іно рябої* [Коцюбинський, 1988: 74]. Виділені структури виразно модифікують навіть ритмомелодику письменницького художнього мовлення, привносять в його структуру та інтонування новий, оживлюючий і урізноманітнюючий поетичний струмінь. Йдеться, отже, про ті випадки, коли окремі члени речення виділяються зі складу стрижневого речення, синтаксично та інтонаційно оформляються як окреме самостійне речення, що приєднується до речення попереднього, основного. Ці структури слід трактувати як особливі *неповні приєднувальні речення*, як і конструкції відповідно з означальним, об'єктним та обставинним значенням. Стилистична мета такого приєднання – максимально виділити значення приєднувальних елементів, привернути увагу до їх особливої важливості, до тих ознак, об'єктів чи обставин, якими характеризується синтаксично провідний і пояснювальний член речення в попередньому стрижневому реченні.

Не дивно, що фігуру приєднання, синтаксично втілювану в різних структурах неповного приєднувального речення, фігуру, якою найбільш повно й сконцентровано, високохудожньо скористався Михайло Коцюбинський, взяли на озброєння і досить широко використовують не тільки письменники, а й публіцисти та журналісти, що, зокрема, засвідчується сучасним синтаксисом мови засобів масової інформації (газет, журналів тощо).

Функціонально продуктивним є також інший ряд синтаксичних конструкцій, що простежується у творчості Михайла Коцюбинського. Це еліптичні конструкції з еліпсованими іменними компонентами. Такі структури мають різноманітну семантику. Еліпсуватися може підмет двоскладного речення, додаток у двоскладному чи односкладному реченні. Неназваний член речення в таких конструкціях легко вгадується з їх змісту і граматичної будови. Передусім на семантику еліпсованих компонентів вказують означення, узгоджені з формально відсутнім членом речення. Семантика еліпсованого компонента вислову встановлюється адресантом мовлення завдяки власному мовленнєвому досвідові, знання мови.

В еліптичних реченнях такого типу слова найчастіше безпосередньо пов'язані в свідомості мовця з певним іншим словом, часто виступають означенням, яке може стосуватися тільки одного компонента лексичної системи. Наприклад, у реченні *Тиха, як ягниця, ніжна, як голубка* [Коцюбинський, 1988: 43] на семантику неназваного компонента безпосередньо вказують обидва означення, які можуть стосуватися тільки іменника *дівчина*. На граматичні характеристики еліпсованого іменника вказує форма означень, які узгоджуються з еліпсованим словом у роді, числі й відмінку. Отже, в наведеному реченні зв'язок з еліпсованим компонентом

вислову існує і на лексичному, і на граматичному рівнях. Завдяки зворотній валентності наявних слів не виникає потреби в контекстному встановленні випущеного слова, бо наявні в реченні компоненти своєю лексичною і граматичною семантикою виразно експлікують його значення. Вдамося до прикладів, вилучених з художніх творів М.Коцюбинського: *З природи мовчазна* [Коцюбинський, 1988: 43]; *Зразу холодна, а потому нічого...* [Коцюбинський, 1988: 59]; *Найбільш турбувала мене одяг. Шоколадна, в рожіжку...* [Коцюбинський, 1988: 61]; *Певно, вже шоста* [Коцюбинський, 1988: 68]; *Гайда в шухляду!*... [Коцюбинський, 1988: 69]; *За нею блакитна вітальня, де ми сиділи зимою біля каміна. Покинута, сіра, самотня* [Коцюбинський, 1988: 75]; *Вона обіймає мою істоту, наче туман. Густий, важкий, липкий* [Коцюбинський, 1988: 75]; *Анелю, Анелю... Мила і ненависна* [Коцюбинський, 1988: 75]; *Ти хоч би крашу рушницю купив... Твоя негодяща...* [Коцюбинський, 1988: 126]; *Не його двір. Наче чужий* [Коцюбинський, 1988: 130]; *Добре сіңце. Як золото чисте...* [Коцюбинський, 1988: 134].

Семантика неназваного компонента вислову може виражатися не тільки безпосередньо залежним від нього словом. На значення еліпсованого компонента може, вказувати і попередній контекст. Однак, на відміну від контекстуально неповних речень, в еліптичних конструкціях не називається формально відсутній у наступному реченні компонент. Як і саме еліптичне речення, суміжні з ним структури лише іпліцитно виражають можливу семантику неназваного слова, вказують на певні семантичні, які є важливим диференціюючим компонентом його значення. Наприклад: *От недавно мав одно діло. Серйозне* [Коцюбинський, 1988: 60]. На семантику еліпсованого додатка залежне від нього означення не може вказати без залучення попереднього контексту. Проте попереднє речення пов'язане з наступним досить тісно, бо еліптична конструкція є присудковальною стосовно попереднього речення. Наведені речення виражають одне загальне уявлення. Отже, в такому разі семантика і граматична форма еліпсованого додатка усвідомлюється досить точно, а не в межах якогось синонімічного ряду чи синонімічної групи. Наведемо ще приклади таких конструкцій, вилучених із творів письменника: *Раз, два, три, чотири... назад чотирнадцять ступнів. Раз, два, три, чотири... назад... чотирнадцять... од дубової шафи під умивальник...* [Коцюбинський, 1988: 77]; *Хіба мені жалко такого життя? К чорту!* [Коцюбинський, 1988: 78]; *От скоро почне голота землю ділити... Ти скільки маєш? Тридцять? От двадцять три і одріжуть* [Коцюбинський, 1988: 125]; *Пан стрепенувся. Забастовка? У нього?* [Коцюбинський, 1988: 129].

Отже, функціонування у текстах художніх творів М.Коцюбинського еліптичних речень з незаміщеною позицією підмета і додатка зумовлюється комунікативними причинами, воно можливе завдяки семантичним зв'язкам, цілісності картини світу, яка сформована в свідомості носія мови.

Розглянуті структурні різновиди власне неповних та еліптичних конструкцій у художніх творах М.М. Коцюбинського свідчать про високу майстерність письменника у виборі словесних форм, структур, якими помітно забезпечується не тільки економність, лаконічність викладу, а й створюється необхідна експресія, яка особливо важлива для художнього стилю.

РЕЗЮМЕ

У статті йдеться про мовностилістичну майстерність М. Коцюбинського. Аналізуються засоби економного художнього вислову, суть яких полягає в тому, що письменник вдається до такої структурної організації фрази, яка робить певні уривки художнього тексту максимально ущільненими і в той же час природно лаконічними.

The article describes stylistic peculiarities of M. Kjtsubynskiy's works. The elliptic literary means which are analyzed in the article show the structurally organized phrases, which make the mentioned organization of the particular parts of literary text maximum narrow lexically being at the same time naturally laconic.

ЛІТЕРАТУРА

2. Богданов В.В. Семантико-синтаксическая организация предложения. – Л: ЛГУ. – 1977. – 204 с.
3. Голоюх В.І. Еліптичні речення з неverbалізованими головними членами // Мовознавство. – 1982. – № 1. – С. 21.
4. Марич С.М. Емоційно-експресивний синтаксис української мови: Навч. посібник. - К.: НМК ВО, 1992. – 80 с.
5. Коцюбинський М.М. Твори: В 2 т. – К.: Наук. думка, 1988. – Т.1. – 584 с
6. Коцюбинський М.М. Твори: В 2 т. – К.: Наук. думка, 1988. – Т.2. – 496 с

Світлана Шабат-Савка (Чернівці)

ПИТАЛЬНЕ РЕЧЕННЯ В СТРУКТУРІ МОДЕЛЕЙ ДІАЛОГІЧНОГО МОВЛЕННЯ (НА МАТЕРІАЛІ МОВИ ТВОРІВ М. КОЦЮБИНСЬКОГО)

У сучасній лінгвістиці важливе місце займають дослідження, для яких визначальними є питання, пов'язані з комунікативним спрямуванням мови, з функціональними особливостями синтаксичних одиниць у сфері діалогічного та монологічного мовлення, з роллю антропоцентричного фактора в процесах моделювання мовленнєвої діяльності.

Лексичні та граматичні аспекти розглядаються у плані розмежування їх змісту на категорії об'єктивні й суб'єктивні. Філософською базою такого твердження є те, що людина (суб'єкт мовлення), крім інформації про навколишній світ, предмети, явища, повідомляє і про саму себе, показує своє ставлення до певного фрагмента реальної або ж ірреальної дійсності, створює при цьому новий комплекс модально-оцінних значень, надаючи слову чи реченнєвій структурі індивідуально-семантичного наповнення. Проте подібний інтенційний діапазон виявляється лише в конкретній мовленнєвій ситуації. І є справжніми майстрами слова ті письменники, які можуть вміло відтворити атмосферу спілкування, усі інтерактивні процеси в художньому тексті. До таких митців належить Михайло Коцюбинський, творчість якого є надзвичайно своєрідним явищем в українській літературі кінця XIX – початку XX століття. Літературна спадщина письменника – невід'ємна частина скарбниці національної культури – свідчить про його майстерне володіння словом, досконале знання правил граматики, легкість та афористичність висловів, уміння точно і правдиво відтворити складні явища духовного і суспільного життя свого часу.

Діалогічне мовлення – це одна з основних форм вербальної комунікації, що відзначається ситуативним характером. Як зазначено в енциклопедії „Українська мова”, діалог – така ситуативно-композиційна форма мовлення, коли мовець і слухач перебувають у безпосередньому словесному контакті, а самий комунікативний процес становить активну мовленнєву взаємодію: висловлення (репліки) одного змінюються висловленнями (репліками) другого, мовець і слухач весь час міняються ролями [Українська мова, 2000: 139]. Взаємозв'язок мовних вчинків (реплік) співрозмовників можна відтворити схематично: *адресат* ↔ *адресант*. Це означає, що кожна репліка характеризується специфічною завершеністю та виражає певну позицію суб'єкта мовлення. На думку Л.Якубинського, діалогічний акт відбувається шляхом зміни реплік співрозмовників (один “закінчив”, другий “почав”) або перериванням чийогось мовлення, що трапляється дуже часто і особливо в емоційних діалогах [Якубинський, 1986: 35].

У діалогічну єдність, яку формують дві взаємопов'язані і ситуативно зумовлені частини – репліки стимулу і реакції, входять речення різної модальності – розповідної, питальної, спонукальної, бажальної. Однак основним компонентом моделей діалогу, на нашу думку, виступають питальні конструкції, первинною функцією яких є вираження **запиту мовця**, який спрямований на з'ясування невідомої інформації чи на її уточнення. Проте запитання реалізує не тільки семантику питальності, воно може репрезентувати у непрямих мовленнєвих актах значення ствердження, заперечення, спонукування, оцінки тощо.

У кожному запитанні, як правило, є два елементи: те, що відомо, і те, що вимагає з'ясування. Таке розуміння семантичної структури питальних речень дало змогу

В.Кучереносову зауважити, що питальне речення володіє первинною і вторинною пресупозитивністю: первинна – це прохання (наказ) відповісти на поставлене запитання, вторинна – надання співрозмовникові певної інформації, необхідної для конструювання судження – відповіді [Кучереносов, 1988: 6]. Проте неозначеність, яка характерна для власне-питальних речень, не завжди буде реалізована, замінена певною інформацією-відповіддю. Тут слід враховувати і деякі розумові здібності, психологічні мотивації співрозмовника (може, адресат не компетентний у певній сфері запиту, а може, не хоче відповідати чи, взагалі, вважає поставлене запитання неправильно сформульованим, некоректним тощо). Отже, мав рацію О.Почепцов, який стверджував, що семантична структура питального речення містить **запит компетентності адресата** (загальне запитання про наявність в адресата тієї інформації, яка є важливою для суб'єкта мовлення) [Почепцов, 1978: 70].

Таким чином, ставлячи запитання, мовець виходить з того, що відомо йому, а також з того, що, можливо, відомо і реципієнту, який мав би забезпечити адресанта потрібною інформацією. Це свідчить про те, що кожен мовленнєвий акт, а питальний зокрема, за своєю природою розрахований на „конкретну модель адресата” [Арутюнова, 1981: 358].

Запитати – це не тільки правильно сформулювати запитання, а й сконструювати та повернути увагу співрозмовника, подати знак про те, що від нього очікують відповіді на конкретний запит. Ще в „Граматичі руської мови” С.Смаль-Стоцький і Ф.Гартнер саме це мали на увазі (успішність комунікативного акту, стосунки між адресантом і адресатом), коли висловлювалися про питальне речення. „Часто хочемо, аби особа, що до неї говоримо, нам щось сказала; тоді питаємо ся так, аби тота особа пізнала, що саме від неї ми хочемо довідати ся” [Смаль-Стоцький, Гартнер, 1914: 105].

Особливістю питальних речень є наявність у змістовій структурі адресата мовлення. Мовець реалізує у висловленні свої наміри та мету і намагається передбачити **реакцію співрозмовника**, а отже, **адресат** – це не тільки формальний компонент, за допомогою якого можна відтворити позамовну дійсність, насамперед – передумова успішного комунікативного акту [Шабат-Савка, 2002: 108].

Мета нашого дослідження полягає у визначенні на матеріалі мови творів М.Коцюбинського основних моделей діалогічного мовлення, компонентами яких виступають питальні речення.

Однією з поширених діалогічних моделей вважаємо ситуацію „запитання – відповідь”, в якій експліцитно представлено такі елементи: *адресант* – мовець, який виражає своє прагнення одержати певну інформацію; *адресат* – співрозмовник, котрий, на думку суб'єкта мовлення, може заповнити якісь інформаційні прогалини в його знаннях, і *запит*, реалізований питальною конструкцією. Така трьохелементна структура властива для багатьох категоріальних ситуацій українського діалогічного мовлення. Напр. – *Що маєш молоти? – завзято вигукував мельник. – Маємо кукурудзу* (М. Коцюбинський, II, 249). – *Мамо, давати обідати? – Давай, давай, Гафійко* (М. Коцюбинський, II, 89). Відповідь на поставлене запитання свідчить про те, що співрозмовники мають однакову сферу спільності, що є необхідною умовою для їх порозуміння.

Репліка-стимул у моделі „запитання-відповідь” має різний діапазон значень: з'ясувальний та уточнювальний. Так, речення з питальними компонентами виражають прагнення мовця **з'ясувати** часткову інформацію щодо конкретних предметів, осіб, їх ознак, просторові та часові межі, місце дії тощо, напр.: – *Що ти робиш, доню? – поспитала мати. – Вечерю варитиму, мамо* (М.Коцюбинський, I, 344). – *Скільки взяв Шмуть за картуз? – Рубель двадцять oddала* (М.Коцюбинський, II, 263).

Характерною особливістю питальних побудов такого типу є те, що вони відображають якісну характеристику інформаційної лакуни в знаннях суб'єкта мовлення та потребу в її розширенні та заповненні. Актуалізаторами подібної інформації, як бачимо, виступають питальні компоненти.

Уточнювальний характер мають речення без питальних компонентів. Модальна семантика таких конструкцій полягає у ствердженні чи запереченні того, про що вже деякою мірою відомо авторові запиту. Мовець хоче одержати відповідь – позитивну („так”) чи

негативну („ні") або ж на її еквіваленті модифікації, пор.: – *Ти, певно, зголоднів, їсти хочеш? – Ні, не хочеться* (М.Коцюбинський, I, 346). – *То ти, Харитю? – почувся млявий голос слабої. – Я, мамо!* (М. Коцюбинський, I, 34).

У творах М.Коцюбинського в ролі репліки-стимулу функціонують **альтернативні запитання**: мовець перед співрозмовником формулює альтернативу – необхідність вибору між двома чи більше можливостями, що виключають одна одну, як от: – *Чи ти, чоловіче, сон рябої кобили розказуєш, чи дороги питаєш? – Я не сон розказую і не дороги питаю, а тебе вірно кохаю* (М.Коцюбинський, I, 78). – *Що ж ви на се, Митре? Чи зап'ємо згоду, чи ні? – А я знаю* (М. Коцюбинський, I, 59-60).

Часто, і це закономірно, в моделі „запитання-відповідь” структуру репліки ускладнюють звертання, пор.: – *Химо, ти спиш? – Не сплю* (М.Коцюбинський, I, 102). – *Чому ти не спиш, доню? – питає мати. – Так, я зараз спатиму, мамо!* (М. Коцюбинський, I, 36). Така закономірність полягає в тому, що семантична структура питального речення характеризується наявністю основних денотативних компонентів значення – **питальності** і **адресатності**.

Цікавою з погляду структури є і репліка-відповідь, питальна за формою, фразеологізована, але така, що виражає ствердження чи заперечення, напр.: – *Чуєш, Іва? – шепотіла Марічка. – Чому б не мав чути? А чую* (М.Коцюбинський, II, 211). – *Що з тобою, Андрію? – Хіба я знаю?..* (М.Коцюбинський, II, 122).

Окрему модель діалогічного мовлення у творах М. Коцюбинського формують **уточнювальні запитання** (модель: „запитання (чи повідомлення) – уточнювальне запитання”), які використовуються мовцем з метою одержання додаткової інформації і будуються на основі уточнення конкретного елемента із семантичної структури попереднього висловлення. Пор.: – *Та бачиш, я думаю, чи не взяти б нам у Берка хоч туд муки? – А за що ж ти її братимеш?* (М.Коцюбинський, I, 102). – *Авжеж, погоріло, усе полотно згоріло. – Яке полотно?* (М. Коцюбинський, II, 95).

Уточнювальне запитання може реалізувати, поряд із загальною інтонацією уточнення, різноманітні емоційно-оцінні значення – здивування, сумніву, незрозуміння, обурення, осуду. Такі моделі є досить продуктивними у творах М. Коцюбинського, як-от: – *Куди я піду? Нема мені куди йти з моєї хати... – З твоєї хати, ледащо?* (М. Коцюбинський, I, 71). – *Бийте мене, мамо, а не й... – А я тобі яка мама, вражий сину? Дідько звінчав вас на смітнику, а ти мене мамою зватимеш?* (М. Коцюбинський, I, 71).

В усно-розмовному мовленні поширені, а в творах М. Коцюбинського правдиво відтворені, такі діалогічні єдності, в яких питальні конструкції виступають як **репліки-реакції**, тобто вони не є відповіддю на поставлене запитання, цивдippe – особистісною реакцією на нього. Маємо на увазі структури зустрічних запитань і перепитів. Пор.: – *Скажи мені, Олександро, де ти живеш? – спитав Іван. – А тобі навіщо?* (М. Коцюбинський, I, 77). – *Кажу ж вам, що не маю! – скрикнув в роз'ятренні Хома. – Не маєш?.. Добре* (М.Коцюбинський, I, 104).

Зустрічні запитання використовуються мовцем з певною метою: уникнути відповіді, небажанням відповідати на конкретний запит, прагненням змінити тему розмови, якісь емоційні моменти (модель: „запитання (чи повідомлення) – зустрічне запитання”). Напр.: – *Чи вдома панотець? – А нащо він вам? – поститав пастух не дуже ласкаво* (М. Коцюбинський, I, 223). – *Прийхав дивитись, паничу? – Або що?* (М. Коцюбинський, II, 269). – *Оце напалися... не знають самі за віщо. – А тобі що?* (М.Коцюбинський, II, 89). Такі моделі є цілком природним явищем, що характеризує усно-розмовне мовлення.

Перепитування як мовленнєва дія пов'язана з психічною реакцією співрозмовника (здивування, незрозуміння, недовіра) на зміст попереднього висловлення: модель: „запитання (чи повідомлення) – перепит”, як-от: – *Що ж у них... було в руках? – В руках? Ціпки були. – Ціпки?* (М. Коцюбинський, I, 455). – *А ви б доктора закликали! – пораяв панотець. – Доктора?* (М.Коцюбинський, I, 227). – *Отак. Я ж тебе бачив на власні очі. – Кого? Мене?* (М. Коцюбинський, II, 163).

Функціонування зустрічних запитань чи перепитів у діалогічному мовленні свідчить про те, що спілкування не завжди відбувається за схемою ”запитання-відповідь”. У повсякденному

спілкуванні беруть участь комуніканти певної статі, віку, котрі вирізняються емоційним станом, розумовими здібностями, нормами поведінки, а тому здатні підбирати найбільш прийнятну форму для висвітлення своєї інтенції.

У структурах моделей діалогічного мовлення питальні речення розглядаються і як ініціативні репліки, що вимагають відповідної вербальної реакції. Так, частка ну може виступати як реакція на репліку-стимул, сигналізуючи про те, що інформація почута, і як запитання, що містить очікування дальшого повідомлення. Напр.: – *Хомо! – Ну? – Я оце надумала...* (М. Коцюбинський, I, 105). – *Ти не маєш чоловіка, я – жінки. От ми й паристі!.. – Ну?! – Чом би нам й справді не бути в парі?* (М. Коцюбинський, I, 77-78).

Отже, у творах Михайла Коцюбинського яскраво представлені усі діалогічні моделі, компонентами яких виступають питальні речення. Однак, реалізація питальності відбувається по-різному: з одного боку, питальне речення входить до репліки-стимулу і репрезентує при цьому пізнавальний процес, що полягає у з'ясуванні та уточненні інформації, а з іншого – питальні конструкції формують діалогічну єдність як репліка-реакція на певне повідомлення чи запитання. Такий комунікативний діапазон категорії питальності забезпечує їй основне місце у процесах моделювання та структурування усно-розмовного діалогічного мовлення.

РЕЗЮМЕ

У статті проаналізовано питальні структури, які формують основні моделі діалогічного мовлення, зокрема у творах М.Коцюбинського найбільш поширеними з них є: запитання-відповідь; запитання-зустрічне запитання; запитання/повідомлення-перепит; запитання/повідомлення-уточнювальне запитання та інші.

The article presents the analysis of the structures which are formative for the basic dialogical models. In M.Kotsyubyns'ky's works, certain patterns of these models prevail, namely question-reply question-counter-question, question/statement-repeated question, question/statement-amplifying question et al.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н.Д. Фактор адресата // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – Т.40. – № 4 – 1981. – С. 365-367.
2. Коцюбинський М.М. Твори: В 2т. – К.: Наук. думка, 1988. – Т.1. – 584 с.; Т.2. – 496 с.
3. Кучереносов В.Е. Вопросительное предложение и диалог вопросно-ответного типа в русском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – К., 1988. – 24 с.
4. Почепцов О.Г. Семантична структура питального речення // Мовознавство. – 1978. – № 6. – С.69-72.
5. Смаль-Стоцький С., Гартнер Ф. Граматика руської мови. – Відень, 1914. – 202 с.
6. "Українська мова". Енциклопедія. – К.: "Укр. енцикл.", 2000. – 752 с.
7. Шабат-Савка С. Категорія адресатності у семантичній структурі питального речення // Науковий вісник Чернівецького університету. – Вип. 146-147. Слов'янська філологія. – Ч.: Рута, 2002. – С. 106-112.
8. Якубинский Л.П. О диалогической речи // Избранные работы: Язык и его функционирование. – М.: Наука, 1986. – С. 17-58.

ФУНКЦІЇ ПИТАЛЬНИХ РЕЧЕНЬ У ПОВІСТІ „FATA MORGANA” М.КОЦЮБИНСЬКОГО

„Fata morgana” М. Коцюбинського – твір винятково своєрідний, досконалий і в мовних вимірах, зокрема, і в синтаксичному. Це стосується й семантичної і синтаксичної розлогості питальних речень, які позначені особливою структурою, комунікативним спрямуванням, стилістичними функціями.

Функціонування питальних речень, використання їх, зокрема, у художніх текстах – особливий об’єкт дослідження.

Михайло Коцюбинський – майстер, до того ж винятково своєрідний у створенні художніх образів, максимально соціально вагомих, по-мистецькому витончених, оригінальних.

Питальні речення становлять той різновид комунікативних конструкцій, своєрідність яких вагомо впливає на розгортання й урізноманітнення зображуваного в художньому тексті, на створення художніх образів, їхньої типізації та індивідуалізації. В останні роки дослідження питальних речень розгортається об’ємно й різнопланово.

Сутність, основний зміст цієї статті полягає в розгляді питальних речень з позицій їхнього функціонування, в художньому мовленні, а в цьому випадку на сторінках славетної повісті М.Коцюбинського „Fata morgana”. У характеристиці питальних речень ми скористалися працями тих дослідників, які вже з більшою чи меншою повнотою описали ці комунікативні одиниці (І.Р.Вихованець, К.Г.Городенська, Н.В.Гуйванюк, П.С.Дудик, М.В.Мірченко, М.Я.Плющ, А.П.Загнітко та ін.). І все ж питальні речення такою мірою семантично, структурно й стилістично безбережні, такою мірою характерні майже для всіх стилів мови, особливо для розмовно-побутового й художнього стилів, що для будь-кого з подальших дослідників питальних речень в українській мовній системі поле для спостережень, оцінок і висновків дуже широке. І ця реальність триватиме повсякчасно і в майбутньому, бо життя вічно динамічне, тому постійно змінюється і мова, котра, як і її носій – народ, не може зупинитись у своєму розвитку. Тому теперішній інтерес до вивчення структурних і функціональних особливостей питальних конструкцій у синтаксичній системі української мови не може послаблюватись, бо питальні речення різноаспектні структурно і функціонально, активно використовуються в розмовно-побутовому мовленні і в багатьох жанрах мови художньої літератури, переважно в драматургії і в діалогічних текстах прози.

У питальних реченнях, як і в спонукальних, знаходять своє втілення такі учасники спілкування: мовець і його адресат, зміст речення і позамовна дійсність. Сукупність названих складників утворюють: 1) категорію синтаксичної питальної модальності; 2) категорію синтаксичного часу; 3) категорію персональності; 4) категорію актуального членування речення [Вихованець, 2000: 43]. У цій статті питальні речення характеризуються переважно комунікативною діяльністю людини. Цим передбачається розгляд тієї чи іншої питальної конструкції з урахуванням того мовленнєвого оточення, комунікативної ситуації, за якої практично вона функціонує. Комунікативне використання питальних речень щонайрізноманітніше. Цим по-своєрідному розгортаються й власне художні якості речень питальної модальності.

До компонентів комунікації питальних речень належать адресант, адресат, повідомлення, мовленнєва інтенція мовця, контекст, ситуація, за якої питальне речення зреалізовується. Питальні речення знаходять свій вияв на рівні мовному і мовленнєвому, тобто в своєрідній статичності й динаміці. Питальне речення – це своєрідна за структурою, особливо за семантикою, інтонацією та комунікативною функцією синтаксична одиниця. Питальне речення – таке висловлення, яке містить апеляцію до адресата запитання, і функціонально зорієнтоване на одержання потрібної інформації щодо нього, реальної, напівреальної або ірреальної.

Питальне речення, загалом кажучи, потенційно більш експресивне, емоційне, ніж речення розповідне (звісно, за умови близької мовленнєвої енергії). Ним виражається своєрідне спонукування співрозмовника до певної дії, вираження здивування, сумніву, оцінки тощо

[Гуйванюк, 2000: 11]. Питальні речення відрізняються від розповідних і спонукальних насамперед: а) наявністю питальних компонентів (займенникових, прислівникових слів або ж часток); б) специфічною питальною інтонацією; в) існуванням інформативного центру, який містить інформацію, якою підкреслюється те, що для мовця є найбільш важливим.

Усі інші ознаки питального речення близькі або ж адекватні з тим, що характеризує розповідні, особливо ж спонукальні конструкції. Це, зокрема, такі властивості, загальні категорії речення, які становлять: 1) граматично членовані синтаксичні одиниці, яким притаманні абстрактна структурна модель, парадигматичні форми речення; 2) усі комунікативні типи питальних речень структурно поділяються на прості і складні, двоскладні й односкладні, поширені й непоширені; 3) питальне речення, так само як і розповідне чи спонукальне по-особливому співвідноситься з дійсністю, відображає її, йому завжди властива особлива структурна індивідуальність.

Комунікативна структура питального речення засвідчує такі реалії: в кожному запитанні є два елементи: 1) те, що відомо; 2) те, що вимагає з'ясування [Гуйванюк, 2000: 16]. – *Що він читає – воля, свобода, а де ж земля?*; – *Чув? Свобода, воля, а яка воля?*; – *То се і нас постріляють?* (М.Коцюбинський).

Питальні речення знаходять своє функціональне вираження в багатьох формах спілкування. Особливого значення вони, зокрема, набувають у таких формах мовного спілкування, як діалог і полілог.

Діалог (грец. *dialogos* – розмова, бесіда) – форма мовлення, якій притаманна зміна мовленнєвих актів, як правило, двох мовців, які перебувають у безпосередньому зв'язку [Бацевич, 2004: 70].

Для діалогічного мовлення типовим є поєднання взаємопов'язаних речень-реплік (неповних і повних), які за властивою їм функцією поєднуються здебільшого за такою ознакою, як „питання-відповідь”. За такої комунікативної організації й реалізації функція адресанта полягає в отриманні (з'ясуванні чи уточненні) знань від адресата, якого він спонукає зайняти позицію мовця для з'ясування певних відомостей. Власне питальні, питально-стверджувальні, питально-спонукальні та деякі інші конструкції широко представлені як перші репліки в діалогічному мовленні. Конструкції питальних речень у діалозі можуть виражати різні модальні значення (не тільки питання): експресивне ствердження або заперечення, спонукування до дії: – *Я не палив, мені нічого не буде. – Хіба ти з нами не був? – Я? Бороми божже. Я сидів вдома. – Отак. А я ж тебе бачив на власні очі. – Кого? Мене? Хай тому повилазять, хто мене бачив. Сам підпалив, а каже на других. – Я підпалив? А ти докажеш? – А докажу* (М.Коцюбинський).

У класифікації питальних конструкцій прийнято вдаватися до таких конструкцій, у яких з'ясовується що-небудь невідоме мовцеві, до того ж це невідоме структурно щонайрізноманітніше. Ш.Баллі розрізняє 4 типи запитань: повне диктальне, часткове диктальне, повне модальне і часткове модальне. Диктальні запитання стосуються всього змісту висловлення, того, що сказано: – *З ким це вона забалакалась?*; – *Що воно біжить так прудко?*; – *Що там? Хто стука?*; – *Що горить? Де?*; – *Про що вони там гомонять? Треба, щоб усі чули* (М.Коцюбинський).

Модальні запитання містять достовірність того, що сказано, відповідність чи невідповідність запитуваного дійсності змісту висловлення: – *Чом радіси? Гадаси вони горілку гнать будуть? Кров з тебе гнатимуть, а не горілку. Хліба схотів? А горба не заробиш?*; – *А батькові твою і досі досадно, що я не в Сибір?*; – *Що ж їм сидіти, згорнувши руки, чекати, щоб за них хто подбав?* (М.Коцюбинський).

Запитання можуть стосуватися всього висловлення, часткові ж – його певної частини.

М.В.Мірченко зауважує, що питальну комунікативну інтенцію речення створює мовець для з'ясування в адресата якогось факту, явища, підтвердження чогось, заперечення тощо. Фактор адресата забезпечує істинний характер інтенційної питальної семантики в реченні, його послаблення знівелює власне питальний характер графем настанови й зумовлює риторичну питальність.

Настанове речення передає його комунікативну специфіку і спрямована на функціональну реалізацію речення в мовленні. У цьому аспекті категорія настанови як комунікативно-орієнтований параметр речення безпосередньо пов'язується з категорією модальності (предикативністю, яка виявляється в питальній модальності). Категорія настанови, маючи безпосередній стосунок до основних модусів думки – реальності, ірреальності, потенційності, не залежить від них безпосередньо, а поєднується з іншими категорійними площинами в реченні. Тому, наприклад, реченнями розповідної настанови можуть виражатися бажально-інтенційні, умовно-інтенційні значення (крім власне розповідного типу значень). У речення питальної настанови вклинюються, можуть вставлятися, наприклад, спонукально-інтенційні значення, через що чіткий поділ на типи речень за цими категоріями видається інколи неможливим.

Для грами питального речення характерна внутрішня диференціація категорії настанови, яка регулює внутрішні змістові параметри і, звичайно, не має чітких граматичних розрізень.

М.В.Мірченко виділяє такі диференційні питальні значення грами питальності:

а) прямо питальну граму як категорію настанови, за якої загальна питальна семантика речення вимагає прямої та обов'язкової відповіді. Такі речення характерні для діалогічних єдностей і вимагають постійного співвідношення зазвичай з розповідними реченнями або спонукальними: – *А ви ж думали – де? Дай, боже...*; – *Але купите? А з волами ж як? Сам пан догляне?* – *Хай вони виздыхають йому до ноги... Він думає, сто сот крот, що я й у проводи пожену товар на пашу? Луснеш, а не діждеш...*; – *А той стоїть... З ким це вона забалакалась? Либонь Прокіп Кандзюба? Таки він...; – Найнявся? „О! Таки починається!” – подумав він, але удав невинного...; – Куди ти його подінеш? – дивувався Андрій. – Адже у нас усього дві грядочки...; – Що се з Хомою? І що він каже? Треба ж із чогось жити... Хіба краще тим, що круяться на латочці поля і не зберуть, буває, навіть насіння? Або тому, що закопає силу у панські лани, а прийде слабість, каліцтво чи старість, то здохне, як пес під плотом? І що-бо він каже, господи боже...* (М.Коцюбинський).

б) прямо-питально-розділову та питально-заперечну граму з підкатегорією настанови: – *Як воно буде? Чи скоро ділитимуть землю? А куплену землю чи заберуть?*; – *Ще чи ділитимуть землю, чи ні, хто його знає, а тим часом яка користь людям?*; – *Чи що було сьогодні, чи нічого не було?* (М.Коцюбинський).

Такі речення мають або оператор розділовості, або заперечення, які регулюють зміст відповіді, закладений нібито в самому питанні. У таких реченнях певними модифікаторами послаблюється прямо питальна інтенція. Звичайні прямо-питальні речення можуть дуже щільно прилягати до риторично-питальних конструкцій, можуть мати уточнювальну семантику;

в) риторично-питальну граму підкатегорії настанови. Для таких речень характерна непрямо питальна семантика; вони не потребують відповіді, бо відповідь закладено в самій семантичній глибині речення. Структурними одиницями таких конструкцій є також питальне слово, розділові чи заперечні модифікатори, які можуть мати ствердний зміст і навіть, за наявності питальних слів. Подекуди при цьому відсутній пунктуаційний знак питання: – *Ну, була фабрика, а хто мав користь з неї?*; – *А тобі що?*; – *Хіба ми гірші за других?*; – *А він чим винен? Хіба він завдав Гуцу в тюрму?*; – *У нього гроші, у нього сила, а що в мужика?*; – *Та хіба се pomoже? Хіба, як що до чого, не викажуть люди?*; – *Хіба ти з нами не був?*; – *За що всім гинуть? Хіба не Хома підмовляв? Не він скликав громаду?*; – *Хіба ти піп?*; – *Горбатими тінями у хатнім присмерку сидять старі, немов рішають загадане Гудзем завдання: чи прийде коза до воза?* (М.Коцюбинський).

Таким чином, питальне речення становлячи один з типів модально-інтенційних висловлювань, здатне відображати найбільш широку гаму об'єктивних і суб'єктивних значень, традиційно пов'язуваних з іншими комунікативними типами речень. Це дозволяє розглядати питальні конструкції не тільки як речення, що ними реалізується багатоаспектний когнітивний процес, але і як комунікативно-функціональні структури, які суто індивідуальні в усій реченнєвій системі мови й мовлення.

РЕЗЮМЕ

У статті частково характеризуються найбільш типові ознаки питальних речень, а на цій основі і семантико-стилістичне використання їх у повісті „Fata morgana” М.Коткобинського.

The article deals with analysis of the most typical features of interrogative sentences of the Short-story "Fata Morgana" by M. Kotsybynski. The semantic stylistic usage of these sentences in the Story is researched.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бацевич Ф.С. Основи комунікативної лінгвістики. – К.: Академія, 2004. – 342 с.
2. Вихованець І.Р. Теоретичні засади категорійної граматики української мови.// „Наукові записки 2 Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського. Збірник наукових праць. Серія: Філологія. 2000. Випуск 2/ Відп. ред. Н.Л. Іваницька. – Вінниця: ВДПУ. – 219 с.
3. Гуйванюк Н.В., Шабат С.Т. Питальні речення в сучасній українській мові. – Чернівці: Рута, 2000. – 65 с.

РОЗДІЛ 7 СТИЛІСТИКА

Тамара Слободинська (Вінниця)

ГРАМАТИЧНА ЕКСПЛІКАЦІЯ ФУНКЦІОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧНОЇ КАТЕГОРІЇ ТАКСИСУ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО)

Адекватне відображення предмета, явища у процесі пізнання можливе лише тоді, коли вони беруться у формі людської чуттєвої діяльності. Утвердження такого підходу у мовознавстві пов'язане із всезагальною гуманізацією науки, пройшло шлях від окремих спроб вивчення людини, яка говорить, до оформлення функціоналістики як особливого напрямку вивчення мови. Широкий розвиток функціональних досліджень зумовлений як теоретичною значущістю, так і практичними потребами. Оскільки сутність предмета дається нам у явищах, то всебічне пізнання сутності мови як системи можливе лише через вивчення її функцій.

Функціональна лінгвістика сьогодні – це передусім лінгвістика семантичних категорій і функціонально-семантичних полів, і це закономірно, бо у мовленнєвій діяльності перед мовцем завжди постає завдання вибору матеріальної форми для передачі смислу, реципієнт іде від форми до змісту, проте постійно перевіряє себе з позиції мовця. Основою для виділення певної категорії є її регулярна презентація у лінгвальному матеріалі різних рангів. На сьогодні багато категорій у наші дні уже проаналізовано, а їх поля відповідно структуровано.

Діапазон трактувань понять поля у мовознавстві досить широкий. На нашу думку, поняттю “поле” у граматиці найбільше відповідає термін “функціонально-семантичне поле” (ФСП), яке, за О.В.Бондарком, є двобічною (змістово-формальною) єдністю, що твориться граматичними одиницями та категоріями разом із різнорівневими засобами, які взаємодіють із ними, і об'єднані на семантико-функціональній основі [Бондарко, 1984]. Ми розглядаємо ФСП як систему, складовими якої є парадигматичний і синтагматичний аспекти. Парадигматика ФСП полягає у його внутрішній структурі (членуванні, субкатегоріальній варіативності загальної семантичної функції, характері відношень центру і периферії) та у співвідношенні даного поля з іншими полями. Синтагматика ФСП – це взаємодія компонентів поля між собою і з компонентами інших полів на синтагматичній осі у процесі формування змісту повідомлення. Українська мова має різноманітні засоби для вираження семантико-синтаксичних відношень таксису: а) морфологічні; б) синтаксичні; в) словотворчі; г) лексичні; ґ) контекстуальні. Сукупно вони складають систему лінгвального таксису, яка інтерпретується як функціонально-семантична категорія (поле) таксису. Застосування загальнолінгвістичної методології функціоналізму до дослідження лінгвальних таксисних знаків піднімає проблему функціонально-семантичних угруповань на якісно новий рівень спрямованості аналізу засобів вираження таксисних відношень на мовленнєву комунікативну діяльність у сукупності всіх її складників: когнітивну сферу мовців, прагматично – антропоцентричні, аксіологічні чинники тощо.

Незважаючи на наукові дослідження, в яких розглядаються деякі засоби вираження таксисних відношень (таксисний доробок україністики представлений іменем О.І. Бондаря. – Тамара Слободинська), і дотепер остаточно не розв'язані питання загальної стратифікації й систематизації таксисних формантів на українському мовному ґрунті, їхньої концептуальної організації, взаємодії й інтегрованості засобів таксисності у тексті та доповнюваності ФСП мовленнєвими таксисними конструкціями. Отже, дослідження засобів таксисності як інтегрованої єдності мовних і мовленнєвих конститuentів ФСП та їхнього функціонування у сучасній українській мові, з одного боку, суттєво доповнює компонентний склад самих функціонально-семантичних полів, а з іншого, дозволяє встановити множинність функцій мовних одиниць та їхню взаємодію у процесі мовлення, і водночас, зорієнтовує на методологію

функціоналізму та функціональний підхід до аналізу мовних явищ із використанням перспективних у лінгвістиці надбань когнітивної та комунікативної наукових парадигм. Метою нашої статті є виявлення і систематизація граматичних (морфологічних і синтаксичних) засобів синхронності/асинхронності, вживаних у творах Михайла Коцюбинського.

Час – один з основних концептів когнітивної системи людини. Категорія часу специфічно репрезентована у конкретній мові. Інтерпретаційна сутність мови виявляє себе у добірковому характері її категорій, які не становлять точної копії категорій онтологічних. У будь-якій мові над універсальним фундаментом поняттєвих категорій наявна ідіотнічна надбудова, яка концентрує у собі “генетичний код” мови і є джерелом її своєрідності та неповторності. У сфері комунікації час постає як особлива (квазиреальна) форма відображення подій і хронологічних зв'язків між ними.

В основі граматичних структур лежать когнітивні структури (моделі, фрейми). Граматика – це модель ментальних фреймів [Козеренко, 2001]. У ядрі граматичної категоріальності закладені системно-мовні основи єдностей типу функціонально-семантичного поля. Поняття функціонально-семантичного поля відображає явища взаємодії елементів різних мовних рівнів, що повною мірою розкриваються під час їхнього функціонування у мовленні. Узагальнений комплекс значень функціонально-семантичного поля таксису може бути представлений у вигляді такої схеми: 1) одночасність – одночасність процесів; одночасність процесу і цілісного факту; одночасність цілісних фактів; 2) різночасність – передування, наступність; 3) передування – передування цілісному фактові; передування цілісного факту процесові; передування цілісного факту цілісному фактові; передування процесу процесові; 4) наступність – наступність процесу цілісному фактові; наступність цілісного факту процесові; наступність цілісного факту цілісному фактові; наступність процесу процесові. Комплекс значень, що належать до категорії таксису, активізується щоразу, як тільки залучаються дієслівні форми. У характеристиці таксису фігурує поняття «поліпредикативний комплекс», до складу якого входять: 1) поєднання основної і вторинної предикації у конструкціях із дієприслівниками, прислівниками; 2) різні типи поліпредикації у складних реченнях і реченнях з однорідними присудками; поняття поліпредикації поширюється також і на вислови, які являють собою надфразні єдності. Аспектуальні ознаки характеризують не тільки кожну дію окремо, але і їх поєднання у межах поліпредикативного комплексу.

Час – це макрокатегорія, яка об'єднує три ФСП: темпоральності, аспектуальності й таксису. Домінанта плану вираження ФСП стосується, як правило, морфологічної категорії. У ФСП темпоральності їй відповідає дійсний час (теперішній, минулий і майбутній), відлік якого ведеться від моменту мовлення. ФСП таксису й аспектуальності моделюються відповідно на основі категорій часової віднесеності і виду. Темпоральність, аспектуальність та таксис мають зони взаємопроникнення своїх семантичних аспектів, зберігаючи при цьому властиве кожній із них категоріальне інваріантне значення.

Таксис – це відношення між дією і вторинною точкою відліку часу, в значенні якої виступає не момент мовлення (як у категорії темпоральності), а інша дія. Семантичне ядро хронологічного таксису (на відміну від таксису логічного – причинового, цільового тощо) становить ядро синхронності/асинхронності дій. Аспектуальність у свою чергу представлена у мові як відображення внутрішнього характеру самої дії, її інгерентних властивостей, або “внутрішнього часу дії” [Реферовська 1984; Guillaume 1973].

Розглядаючи типологію взаємопов'язаних таксисних і аспектуальних відношень у висловленні з темпоральною поліпредикативною конструкцією в англійській мові, Л.М.Великова зазначає, що розмежування межі між різними сферами хронологічного таксису, семантичне ядро якого становлять відношення синхронності/асинхронності, досить аморфне. Це підтверджує семантичну полярність сфер синхронності/асинхронності і їхнє взаємне протиставлення дифузному таксису (квазитахсису), для якого істотна тільки співвіднесеність дій у цілісному періоді часу. Сигніфікативний і денотативний плани в АТС можуть поляризуватися у ситуаціях псевдоасинхронності і квазитахсису [Великова, 1994].

Мікрополе залежного таксису експлікується передовсім конструкціями із дієприслівниками. Дієприслівники виражають такі дії або стани, якими супроводжується виконання основних дій чи станів, позначуваних дієслівними формами теперішнього, минулого або майбутнього часу. Типове значення дієприслівників теперішнього часу полягає у вираженні додаткової дії, яка відбувається одночасно із основною. Наприклад: *Зиркаючи своїми чорними, блискучими очима то на Остапа, то на Соломію, вона питала в Соломії: – Мануш? Мануш?* (М.Коцюбинський). У таких випадках основна дія виражається дієсловом недоконаного виду. При поєднанні з дієсловом майбутнього часу доконаного виду дієприслівник теперішнього часу вказує на дію або стан із додатковим значенням постійного тривання. Дієприслівники минулого часу, як правило, беруть участь у вираженні послідовності дій. Вони найчастіше позначають додаткові дії, які в часі свого перебігу передують основним. Наприклад: *Обернувшись назад і глянувши на небо, вона побачила червоні, як грань, хмари – і зразу стали зрозумілими їй і той дим, що вона чула, і тепло, і неспокій птахів, і тікання звірів* (М.Коцюбинський). Іноді дієприслівники минулого часу, окрім вказівки на послідовність дій, виражають наслідок дії головного дієслова: *Він встав із-за стола і простягся на лаві, сягнувши довгими ногами аж до протилежної стіни* (М.Коцюбинський).

Приядерна зона субполя синхронності/асинхронності залежного таксису представлена в українській мові насамперед конструкціями на зразок: "прийменниково-іменникове сполучення + дієслово-присудок".

Основне семантичне протиставлення в прийменниковій системі контактність – дистантність модифікується в темпоральній сфері в одночасність – різночасність явищ, виражених прийменниково-відмінковою формою, з одного боку, і предикативною основою речення, з другого боку [Вихованець, 1980: 216].

У сучасній українській мові нараховується 38 темпоральних прийменників, причому більшість із них (23) формально споріднені з просторовими, наприклад, *біля, близько, в, від (од), упродовж, вслід за, слідом за, до, з, за, коло, між (межи), поміж (помежи), на, над, перед, під, по, при, проти, серед, посеред, через*. Решта (15) темпоральних прийменників сформувалися і формуються у сфері темпоральних відношень, пор.: *напередодні, наприкінці, о (об), одночасно з, під час, пізніше (пізніш), після, опісля, починаючи з, протягом, раніше (раніш), у міру, у процесі, у ході* [О.Безпояско, К.Городенська, В.Русанівський, 1993: 292 – 293].

За семантичною ознакою синхронності-асинхронності протиставляються форми *серед + Р., посеред + Р., упродовж + Р., наприкінці + Р., протягом + Р., під час + Р., у міру + Р., у ході + Р., у процесі + Р., в + Зн., на + Зн., з + О., за + О., одночасно з + О., в + М., на + М., при + М., о(об) + М., формам біля + Р., близько + Р., коло + Р., напередодні + Р., проти + Р., раніше (раніш) + Р., до + Р., після + Р., опісля + Р., пізніше (пізніш) + Р., через + Зн., по + Зн., над + Зн., перед + О., услід за + О., слідом за + О., між + О., поміж + О., по + М.*

Тільки три форми *за + Зн., під + Зн., за + О.* можуть передавати значення синхронності/асинхронності.

Переважна більшість засобів вираження синхронності спеціалізується на вираженні неозначеної (часткової) одночасності, тобто проміжку часу, частково заповненого повідомлюваним явищем, однак роль домінанти серед них належить сполуці *в + Зн.в.*, яка охоплює відповідні шари іменникової лексики – назви днів тижня, частин доби, пір року, загальних часових понять, явищ, дій, процесів (*у вівторок, у ніч, у літній вечір, у війну, у той час*).

Прийменниково-іменникові сполуки, що конкретизують синхронність, виділяються найбільш виразною реалізацією другого семантичного протиставлення: неозначена тривалість – означена тривалість. Серед засобів вираження означеної синхронності є сполуки на зразок *протягом + Р.в., впродовж + Р.в., за + Зн.в., на + Зн. в.*, проте основним засобом виступає прийменник *протягом* (*протягом місяця, упродовж життя, за часів Київської Русі*).

Прийменниково-відмінкові сполуки, що виражають асинхронність, поділяються на дві підгрупи:

- 1) часової попередності; 2) часової наступності.

Підгрупа на позначення часової попередності включає форми до +*Р.в.*, *напередодні* + *Р.в.*, *проти* + *Р.в.*,

раніше (раніш) + *Р.в.*, *по* + *Зн.*, *над* + *Зн.в.*, *під* + *Зн. в.*, *перед* + *Ор.в.*, які відрізняються лише відтінками значення попередності у межах неозначеної тривалості часу:

- до передає найширше і недиференційоване передування в часі;
- **перед** вказує на ближче порівняно із прийменником до передування;
- **напередодні** позначає один із моментів за день до проміжку часу, названого часовим орієнтиром;
- **під**, **над** виражають відносно близьку щодо часового орієнтира попередність;
- **проти** визначає найближчу часову попередність;
- **раніше (раніш)** спеціалізується в значенні загальної часової попередності: пор. *перед ранком*, *проти ночі*, *раніше зорі*, *напередодні свят*, *перед світанням*.

Підгрупа на позначення часової наступності охоплює сполуки *після* + *Р.в.*, *опісля* + *Р.в.*, *пізніше (пізніш)* + *Р.в.*, *через* + *Зн.в.*, *за* + *Зн.в.*, *за* + *О.в.*, *услід за* + *О.в.*, *слідом за* + *О.в.*, *по* + *М.в.*

Основними формами вираження загальної часової і кількісно-часової наступності є сполуки на зразок *після* + *Р.в.*, *через* + *Зн. в.*: *після грози*, *через тиждень*.

Прийменники *опісля*, *по*, *пізніше (пізніш)*, як і прийменник *після*, вказують на загальний стосунок наступності щодо часового орієнтира, але відрізняються від нього сферою стилістичного використання, лексичним наповненням відмінка: *По відході Соломії Остап почув себе одрізаним од світу, од людей* (М.Коцюбинський); *Після служби один з букетів Раїса брала собі* (М.Коцюбинський).

Решта прийменників (*за* + *Зн.в.*, *за* + *О.в.*, *слідом за* + *О.в.*) передає градацію в напрямку посилення безпосередньої (близької) часової наступності: *Ми скочили на бричку, молдуван затяв коні, але ще не кінець на тому. Парубки за нами* (М.Коцюбинський).

Засоби вираження одночасності вказують на перебіг явища в межах часового орієнтира і розрізняються передусім діапазоном охоплення іменникової лексеми та семантичними ознаками [Вихованець, 1980: 218]. Найбільше форм представлено у групі засобів на позначення неозначеної (часткової) одночасності, тобто вираженого прийменниково-відмінковою формою проміжка часу, частково заповненого повідомлюваним явищем.

Периферійна зона субполя синхронності/ асинхронності залежного таксису представлена в українській мові такими конструкціями:

1) дієприслівниковими зворотами з відношенням характеристики: *Всі троє мовчки спускались униз, а далі звернули вбік од села і йшли так версти зо дві, то спускаючись, то дряпаючись по горбах; Оглядаючись і прислухаючись, вони зійшли на берег* (М. Коцюбинський);

2) дієприслівниковими зворотами з причиновою обумовленістю: *Посковзнувшись, Соломія вскочила вище колін у холодну тваньку; Вона була вже напівроздягнена: коротенька біла спідничка на білих шлейках, не досягаючи до панчів, одкривала голі коліна; Вона швидко упоралась з хазяйством і, пам'ятаючи батьківський наказ, лишилась у хаті* (М.Коцюбинський);

3) дієприслівниковими зворотами з відношенням допустовості: *Але, незважаючи на свої непишні шати, Дмитрик весело дививсь на світ божий здоровими сивими очима, весело підстрибував по людних улицах міста*

(М.Коцюбинський);

4) дієприслівниковими зворотами з відношенням наслідку: *Озирнувшись, вона часто стрічалася з горючими цікавістю очима, що дивились на неї з-за розсунутих кущів* (М.Коцюбинський).

Крайня периферія субполя синхронності/асинхронності залежного таксису – це конструкції з дієприкметниковими зворотами, які належать до групи засобів із невластивою таксисною семантикою, тому що основною функцією названих зворотів є атрибутивна, вказівка ж на порядок дії є вторинною. Наприклад: *Часом очеретяний початок, зачеплений Соломією, лопався й обсилав її білим пухом, мов снігом; Налякані чужим голосом птахи з тривожним*

писком крутилися над головою у Соломії (М.Коцюбинський). Окрім таксисних відношень у поданих вище конструкціях експлікуються відношення наслідку і причини.

Мікрополе залежного таксису також експлікується граматичними засобами. Ядерні засоби субполя синхронності/асинхронності незалежного таксису – це конструкції з однорідними присудками, у яких видо-часові форми дієслів виражають одночасність або ж різночасність дій: *Воно котилось за ними невпинними, непереможними, веселими хвилями, золотом розсипалось по плавнях, жерло очерет, випивало воду, підпалювало небо... Тимчасом кінський тупіт завмирав удаліні і врешті зовсім затиш; Вона спинила очі на Алі, відтак спустила повіки і пройшла далі тихо і спокійно, як єгипетська жриця; Вони ледве вилізли з глибокого провалля й опинилися на спаленій сонцем сірій полонині (М.Коцюбинський).*

Видо-часові форми дієслів-присудків складносурядних речень в українській мові насамперед вказують на одночасність чи різночасність дій. Цей факт засвідчують наступні приклади: *Циган зразу збілів, а його борода й волосся з чорних стали синіми; Спочатку морок поліз з-поміж очеретів, а за ним дихнули озера й купини білим туманом; Вона приклала до рани мокру холодну ганчірку – і Остапові стало легше (М. Коцюбинський).*

Складнопідрядні речення з підрядними часу є одним з основних засобів вираження таксисних відношень, тому й належать до ядерної зони мікрополя незалежного таксису. Названі речення являють собою тип гіпотактичних конструкцій, у складі яких підрядні частини функціонують як темпоральні показники дій чи станів головних речень. Загальносемантична основа формування цих речень – зв'язок часових планів як мінімум двох дій чи станів. Видо-часові характеристики присудків виявляють себе у таких показниках, як: одночасність дій, послідовність дій, повний або частковий збіг тривалості дій чи станів, вказівка на початок чи кінець однієї дії чи стану у зв'язку з повідомленням про інші дії, співвідношення між діями в аспекті їх моментальної зміни тощо. Наприклад: *Поки вчителька підживлялася, сторожиха стояла коло дверей, уважно розглядаючи її та її пакунки з усіх боків; Вже почало дніти, коли Раїса заснула; Коли баркас наблизився, Мемет покинув кав'ярню і подався на берег (М.Коцюбинський).*

Безсполучникові складні речення – один із найпоширеніших засобів таксису на граматичному рівні. Такі конструкції спеціалізуються на вираженні одночасних або неодноразових дій: *У вікна дивилась зимова ніч, зорі тремтіли в морозному повітрі, досвітчане світло в далеких хатах блимало, як вовчі очі; Вона не мала часу на обережність – комши бив її по лицю і навіть скалічив ногу (М.Коцюбинський).*

Сполучниково-безсполучникові конструкції, які у творах Михайла Коцюбинського є спорадичними, передовсім налаштовані на експлікацію таксисної семантики, наприклад: *Він машинально спустив весло на турка, але весло сковзнуло й випало йому з рук; червоний фез турка якось витягся перед очима, немов виріс, відтак щез; Іван розкинув руки, похитнувся, в голові мигнула свідомість, що йому щось недобре.*

У творах М.Коцюбинського натрапляємо й на групи простих речень, об'єднаних семантикою таксису, наприклад: *Тимчасом темна блакить нічного неба почала потрохи бліднути. З сходу дихнув вітерець і овіяв Остапа. І враз Остапові зробились весело і легко. Він почувся на волі. Молода невтрачена сила хвилею вдарила в груди, розлилась по всіх жилах, запрохалась на волю.*

Периферійна зона субполя синхронності / асинхронності незалежного таксису в українській мові представлена:

1. Складнопідрядним реченням з підрядним наслідковим: *Все навкруги було таке радісне, веселе, що з пам'яті Дмитрикової вилетіли десь і мати, й наказ її сидіти дома... За хвилину надбігла Марійка, так замотана здоровою хусткою, що самий острій червоний носик визирав на світ божий, мов рознюхуючи, чи нема де чого цікавого (М.Коцюбинський).*

2. Складнопідрядним реченням з підрядним з'ясувальним: *Я чую, як воно дихає, зітхає, як неспокійно калатає його серце й б'ється живчик; Ми держались за руки, підняли догори голови і слухали, як грають в цвіту бджоли. Я чую, що тріщить гніт, і бачу, як блимає світло – то підіймається, то падає, мов груди моєї дитини (М. Коцюбинський).*

3. Складнопідрядним реченням з підрядним мети: *На другий день Ярина ледве звелася з постелі; вона взялась за відра, щоб піти на роботу, але почувла, що не має сили* (М. Коцюбинський).

4. Складнопідрядним реченням з підрядним умови: *Цілуй! І коли він занадто рішуче брався до неї, на неї нападав страх* (М. Коцюбинський).

5. Складнопідрядними реченнями з підрядним допустовим: *Жалко стало їй за селом рідним, де я зріс, хоч не зазнав змалечку щастя* (М. Коцюбинський).

Отже, усе зазначене вище засвідчує досить високі потенційні можливості граматики української мови в аспекті вираження таксисної семантики, що дає змогу мовцеві якомога точніше оформити засобами мовлення будь-який фрагмент екстралінгвістичної дійсності. Предметом подальших наукових пошуків слугуватиме з'ясування умов, за яких доцільніше використовувати той чи інший граматичний засіб для позначення синхронності/асинхронності дій.

РЕЗЮМЕ

Стаття присвячена аналізу багатаспектного поля таксису в сучасній українській мові. Виявляються і систематизуються ядерні і периферійні засоби вираження таксисної семантики на граматичному рівні.

The subject matter of the research is the analysis of the multiaspect field of taksys in the modern Ukrainian language. Central and peripheral means of expressing taksical semantics on the grammatical level are revealed and systematized.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М., 1966. – 606 с.
2. Безпояско О.К., Городенська К.Г., Русанівський В. М. Граматика української мови. – К.: Либідь, 1993. – 335 с.
3. Бондарко А.В. О грамматике функционально-семантических полей // Изв. АН СССР. Сер. Лит. и яз. 1984. – Т.43. – № 6. – С. 492 – 503.
4. Бондарко А.В. Принципы функциональной грамматики и вопросы аспектологии. – Л.: Наука. ЛО. – 1983. – 208 с.
5. Бондарко А.В. Функциональная грамматика. – Л.: Наука. ЛО. – 1984. – 133 с.
6. Великова Л. Н. Типология взаимосвязанных таксисных и аспектуальных отношений в высказывании с темпоральной полипредикативной конструкцией (на материале английского языка): Дис. ... канд. Филол. Наук: 10.02.04 / Минск. лингвист. ун-т. – Минск, 1994. – 158 с.
7. Вихованець І. Р. Прийменникова система української мови. – К.: Наук. думка, 1980. – 286 с.
8. Голосова Т. М. Функціонально-семантична категорія тривалості на рівні макроструктури російського художнього тексту // Мовознавство. – 2001. – № 2. – С. 43 – 47.
9. Гуйванюк Н.В. Корелативність синтаксичних одиниць // Мовознавство. – 2001. – № 3. – С. 88 – 96.
10. Гуйванюк Н.В. Формально-семантичні співвідношення в системі синтаксичних одиниць. – Чернівці: Рута, 1999. – 336 с.

ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ КОЛОРИСТИЧНОЇ ПАЛІТРИ ПРОЗИ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Михайло Коцюбинський став визнаним класиком українського красномовства ще за життя, і впродовж XX ст. він залишався в центрі уваги літературознавців, котрі вивчають езотеричні глибини його творчості, спосіб передачі стану людської душі, стихії життя та олоднення природи. У вітчизняному літературознавстві поетику прози письменника досліджували І.Франко, І.Денисюк, Н.Калениченко, Ю.Кузнецов та ін. У сучасній компаративістиці досить популярною є проблема аналізу перекладів прози М.Коцюбинського на іноземні мови, проте недостатня увага приділяється особливостям відтворення її колористичної палітри англійською мовою.

Кольороназви – один із найдавніших пластів лексики – характеризуються місткою семантичною структурою та великою стильовою активністю в художньому тексті. Виконуючи різноаспектні творчі завдання (від простого найменування барви денотата до засобу виявлення глибинних емоційно-експресивних нюансів авторського задуму), вони часто дуже складні з перекладацького погляду.

Останніми роками дослідження лексики зосереджене на когнітивній та прагматичній функціях слів, а також їхній ролі у створенні мовних картин світу. Кольороназви позначають вагомий елемент мовної картини світу, адже саме зорова інформація переважає у сприйнятті дійсності. Попри ізоморфність й універсальність колірної характеристики як такої, її трактування та важливість окремих колірних концептів у різних культурах виявляють і конвергентні, і дивергентні ознаки. Саме конотативна значущість лексем, зумовлена культурною надбудовою концептів, і викликає особливий інтерес філологів.

Специфіці відтворення колористики в художньому тексті дотепер присвячено лише окремі наукові розвідки (Т.Конлі, Л.Калинович, В.Мірошніченко, С.Гайнца, Л.Ілущі). Ще не розроблені питання аналізу, в яких перекладознавчий аналіз ґрунтувався б на результатах комплексного зіставлення українських та англійських лексем на позначення кольору.

Отже, мета статті – дослідити специфіку відтворення англійською мовою колористичного спектру прози М.Коцюбинського.

Світове значення творчості українського письменника найяскравіше засвідчують численні переклади його повістей, новел, оповідань та висока оцінка, яку вони отримали в зарубіжній літературознавчій науці. Варто зазначити, що твори Великого Сонцеклонника почали перекладатися ще за його життя на польську, чеську, німецьку, італійську, шведську, румунську, болгарську, російську та інші мови. Перший переклад новели М.Коцюбинського іноземною мовою був надрукований 1904 р. у Польщі в часописі "Голос робітничий", а згодом польською мовою опублікована ціла збірка "В путях шайтана" (1906). Німецькомовним читачам ім'я М.Коцюбинського стало відомим також 1904 р., коли журнал „Ruthenische Revue”, що виходив у Відні, надрукував новелу „На камені” під заголовком „Zwischen Fels und Meer”. Позитивний відгук критиків викликала поява збірки „Pro bono publico”, що вийшла німецькою 1909 р. в Австрії. Сюди ввійшли твори М.Коцюбинського „Для загального добра”, „Під мінаретами”, „На віру” та ін. Переклади цих новел здійснив відомий німецький літературознавець, активний популяризатор українського письменства Вільгельм Гороховський.

Знайомство зарубіжних читачів із творчістю М.Коцюбинського значно активізувалося у другій половині XX ст. Пекінське видавництво „Вайго Венсьюе” („Іноземна література”) надрукувало збірку творів українського митця китайською мовою в перекладі Ван Веня. Сюди ввійшли оповідання „Харитя”, „Ялинка”, „Цілов'яз”, „У грішний світ”, „Сміх”, „В дорозі”, „Коні не винні” та повість „Фата моргана” [Чирко, 1985: 8].

Твори М.Коцюбинського привернули також увагу болгарського перекладача Симона Владимирова, котрий поцінував його „винятковим майстром художнього слова: він володіє всім багатством рідної мови... У його прозі важко знайти слово, яке не було б на своєму місці.

Ця досконалість художньої мови робить доступним читачеві найтонші нюанси думки й почуття. Природно в перекладі легше передати зміст, ніж багатство мови. Але сподіватимемося, що майстер гідно прозвучить і у своєму болгарському вбранні" [Кетков, 1986: 2].

У 1954 р. у Варшаві окремим виданням вийшла повість „Fata morgana”, перекладена польською мовою Є.Єнджесвичем, а через кілька років потому з'являється двотомник перекладів М.Коцюбинського чеською мовою, подарованих своїм співвітчизникам Рудольфом Гулкою.

Широко відомий М.Коцюбинський і в англomовному світі: його новели вийшли в 1964 р. у Нью-Йорку в антології українського оповідання, а згодом, в 1971 р. та 1973 р., окремими збірками в перекладах Я.Гуральського та А.Мистецького. На сьогодні англійською мовою перекладено більше 20 новел письменника. Найповніше віддзеркалити пластичність, емоційну виразність першотворів вдалося А.Мистецькому. У його перекладах адекватно відтворені ідейне спрямування та образна виразність новел „Поєдинок”, „Сон”, „Intermezzo”, „Цвіт яблуні”, „Подарунок на іменини”, „Він іде”, „Коні не винні”, „Сміх”. Перекладач намагався передати оригінальність стилю письменника, що особливо чітко простежується в перекладі „Intermezzo”, де майстерно відтворено пейзажні зарисовки, зміну світла й тіні.

М.Коцюбинський користується насиченими фарбами, різноманітною мистецькою палітрою, яка вражає читача: білий, чорний, червоний, рудий, рожевий, жовтий, зелений, синій, блакитний, фіолетовий, сірий, срібний, сизий, золотий, позолочений та ін. Недаремно він асоціював жанр своїх новел із малярськими акварелями, називаючи їх образками чи етюдами. Це підкреслює, що безпосереднє враження від предметів та явищ навколишнього світу передається письменником у тонких пластично-зорових образах. Цілком заслужено Марко Черемшина називає М.Коцюбинського маляром, а Н.Калениченко наголошує на його вмінні „малювати”, а не описувати, тонко й майстерно використовувати гру кольорів, світла й тіні, руху і спокою” [1: 8].

Зокрема, в „Intermezzo” колір стає композиційним чинником. Кольорова гама змінюється тут відповідно до зміни настрою й почуттів ліричного героя, його психічного стану. Розвиткові сюжету сприяє чергування темних, похмурих та ясних, теплих тонів. Порівнявши частотність використаних кольорів, ми помітили, що в цій новелі домінує використання чорного (black) й зеленого (green) – дві контекстуально контрастні барви, одна з них символізує безнадію, утому ліричного героя, дисгармонію зовнішнього і внутрішнього світу, інша – життєствердний пафос природи, моральне відродження оповідача, оптимістичне повернення до нагальних проблем людського буття.

М.Коцюбинський також акцентує увагу читача на образі синього неба, його глибоких блакитних просторах. Проте перекладачеві А.Мистецькому не вдається адекватно відтворити ці дві фарби, оскільки для позначення блакитного й синього кольорів в англійській мові слугує лише прикметник „blue”, хоча в деяких випадках можна було б використати варіант „azure”. „Вона виповняла весь двір, тайлась в деревах, залягла по глибоких блакитних просторах” [2: 64] – „It filled the whole courtyard, lay concealed in the trees, crouched in the deep blue spaces” [3: 109]. „Покірливо дав я себе забрати, і поки залізо тряслось та ляцало, я ще раз, востаннє, вбірав у себе спокій рівними, синю дрімоту далеких просторів” [2: 73] – „I let myself be seized submissively and while the iron shook and clanked, I breathed in once more and for the last time the peace of the plane, the blue somnolence of distant spaces” [3: 124].

Ми помічаємо, що у перекладі губляться деякі тональні переходи, динаміка відтінку. Отже, не всі напівтони, розбавлені відтінки в колористичній палітрі М.Коцюбинського можна відтворити англійською мовою. Тільки майстру слова, котрий однаково віртуозно володіє англійською й українською мовами, вдається передати неповторні письменницькі образи: „кришталевий дзвін”, „покошаний шум”, „срібну струну цвіркуна”, „шматки згуків”, поле, „як співуча арфа” тощо. Цей кольоровий лексикон, багатобарвну стихію А.Мистецький намагався відтворити англійською мовою. Напр.: „біла піна гречок” – „the white foam of buckwheat”. У наведеному прикладі бачимо дослівну передачу оригіналу.

Кольори в „*Intemzezzo*” складаються в систему, подібну до поліфонічної, різнобарвної палітри природи, вони доповнюють один одного. Інколи колір поєднується з дотиковими, запаховими чи смаковими відчуттями, створюючи чудову симфонію звуків, пахощів і барв: „*Мене стиняє біла піна гречок, запашна, легка, наче збита крилами бджіл*” [2: 67] – “*I have been stopped by the white foam of buckwheat, fragrant and light, as if whipped up by the wings of bees*” [3: 115].

Але в деяких фрагментах перекладу спостерігається розгубленість перекладача. Наприклад, у передачі української колористичної ідіоми „*налитих пільмою по самі вікна*” – “*filled with darkness to the very ceiling*” (дослівно – “*налитих пільмою по саму стелю*”). Також певних смислових відхилень не можливо запобігти в перекладі, передаючи національний колорит. У таких випадках значення українських реалій відтворюється в іномовному тексті з певною неточністю.

Отже, аналіз передачі кольорової палітри творів Михайла Коцюбинського англійською мовою засвідчує, що, відтворюючи семантику індивідуально-авторських словесних образів з колірним компонентом, перекладачі найчастіше вдаються до калькування, використовують інший колірний відповідник (гіперонім або лексему з іншим семним конкретизатором кольору), змінюють структурно-лексемний склад образу. Іноді в іномовному тексті не вдається точно відтворити всі тонкощі поетики першоджерела, що пояснюється відсутністю в англійській мові слів на позначення деяких тонів та складністю відтворення українського національного колориту.

РЕЗЮМЕ

Рибінська Ю. А. Особливості відтворення англійською мовою колористичної палітри прози М. Коцюбинського.

У статті розглянуто одну з проблем сучасної компаративістики, висвітлено особливості репрезентації відтворення колористичного спектру прози М. Коцюбинського, відтворено специфіку творів письменника шляхом комплексного зіставлення українських та англійських лексем на позначення кольору. Ключові поняття: художній переклад, колористика, словесний образ, засоби поетики.

J.Rybins'ka *The peculiarity of Reflection in English Language the Colourful Spectrum of M.Kotzybynskyi's Prose.*

The article outlines the problem of contemporary comparative linguistics, shows the colourful spectrum specific of M.Kotzybynskyi's prose, represents the specific of writer's texts with the help of complex comparison of English and Ukrainian colour-lexemes. Key words: literary translation, colourterm, verbal image, elements of poetics.

ЛІТЕРАТУРА

1. Калениченко Н. Проза М.Коцюбинського і суміжні види мистецтва// Слово і час. –2004. – № 6. – С. 3-9.
2. Коцюбинський М. Подарунок на іменини. – К: Веселка, 1989. –335с.
3. Kotsyubinsky M. The birthday present and other stories. – Kiev: Dnipro, 1973.– 258с.

Ірина Марко, Людмила Ткач (Чернівці)

ЗАСОБИ ОФІЦІЙНО-ДІЛОВОГО СПІЛКУВАННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ. (на матеріалі листів М. Коцюбинського)

Вивчення офіційно-ділового стилю кінця ХІХ – початку ХХ століття потребує дослідження усіх текстів, наданих історичним розвитком мови, які відтворювали б особливості ділового спілкування. Одним із таких джерел можуть бути тексти, що в них представлене фіксоване на письмі усне літературне мовлення або ж, ширше, мовлення представників освічених верств.

Офіційно-діловий стиль – один з найдавніших, традиційних стилів української мови. Саме у перших законодавчих актах, грамотах та інших юридичних документах „старішої доби” [Стиль і час, 1983: 182] закладалися елементи сучасного функціонального офіційно-ділового стилю – у мові статутів Великого Князівства Литовського, в адміністративно-правових актах ХVІ – ХVІІ ст. У цей період офіційно-діловий стиль був одним з найбільш поширених мовних стилів у Польщі й Україні. За твердженням академіка В.М.Русанівського, він „зростав і проникав у товщу всіх класів і соціальних груп разом із розширенням сфери матеріального виробництва і, спираючись на успадковані від попередніх епох і запозичені з інших мов трафаретні вирази і манеру викладу, активно вбирав народнорозмовні слова і форми, підносячи їх на рівень літературних” [Русанівський, 1963: 88].

Та навіть попри таку історичну тяглість, офіційно-діловий стиль української мови мав значні перешкоди для свого розвитку. Гостра проблема літературно вироблених текстових зразків офіційно-ділового спілкування постала в кінці ХІХ – на початку ХХ століття. У цей час, внаслідок тривалого територіального роз’єднання українських земель, їх підпорядкування різним державам – Росії та Австро-Угорщині, не було необхідних умов для формування й розвитку офіційно-ділового стилю, однією з яких є існування єдиного суспільно-політичного, економічного та культурного центру.

Та все ж виробленню лексичних, фразеологічних, синтаксичних засобів цього стилю та загальних норм офіційного спілкування сприяли насамперед особисті культурні взаємини української інтелігенції з різних частин України, спільна участь у громадських справах та політичному русі наддніпрянців, галичан, буковинців. Дослідники відзначають регіональний характер тогочасної „літературної норми практично на усіх рівнях мовної системи” [Тарновецька-Ткач, 1999: 215], зокрема в галицько-буковинському коїні, а також взаємодію східного та західного варіантів літературної мови, що сприяла формуванню офіційно-ділового стилю. Цей процес спирався як на традиції попередніх століть, так і на синхронне віддзеркалення у мові суспільно значущих подій тогочасного життя. Зразки офіційно-ділового стилю в західноукраїнській мовній практиці представлені текстами законів, розпоряджень, постанов, діловою документацією, статутами українських національно-культурних та громадських товариств [докладніше про це див.: Ткач, Марко, 2003].

З іншого боку, на кінець ХІХ – початок ХХ століття в Україні спостерігалось піднесення епістолярної культури. Воно було спричинене складними суспільно-політичними обставинами, зокрема пануванням суворої цензури на друковану продукцію, відсутністю достатньої кількості спеціальної української періодики. Саме листування відіграло на той час важливу комунікативну роль і значною мірою сприяло духовному зближенню багатьох діячів української культури. Епістолярій також впливав певним чином і на формування стилістичних норм української мови, зокрема виробленню елементів офіційно-ділового стилю. Це пояснюється насамперед тим, що „відбиваючи безпосередні життєві потреби та інтереси авторів, лист водночас становить своєрідний документ мови певного періоду, певної соціальної сфери і тим самим дозволяє спостерегти структурні зміни і закономірності формування та розвитку національної літературної мови” [Тарновецька, Шепетюк, Булега, 1998: 230]. Саме

тому листування освіченої верстви, зокрема українських письменників, громадсько-культурних діячів перших десятиріч XX століття, є цінним джерелом для дослідження елементів офіційно-ділового стилю.

Окреслюючи роль того чи іншого письменника в історії літературної мови, ми часто обмежуємося лише його художніми творами. Між тим не менш цікаво було б відтворити живе мовлення самого письменника – не лише творця мови, а й користувача. М. Пилинський зазначає з цього приводу таке: „Зрозуміло, що наше знання в цій галузі вже ніколи не зможе бути повним, проте чи не єдиним джерелом, яке дозволяє здобути бодай відносне знання розмовної мови письменника, є його листи. Листи українських письменників кінця XIX – початку XX століття зберегли фіксоване на письмі усне літературне мовлення, а тому без дослідження цих текстів неможливо зробити обґрунтовані висновки щодо формування літературно-стилістичних норм, яке відбувалося в українській мові цього періоду. На той час, окрім творів художньої літератури, це були фактично єдині зразки української писемної мови” [Пилинський, 1976: 177].

Текстовим матеріалом нашого дослідження послужила епістолярна спадщина М.Коцюбинського з погляду відтворення у ній засобів офіційного спілкування представників української інтелігенції. Дослідження такого роду цікаве тим, що саме епістолярій письменника дає можливість спостерегти засоби офіційно-ділового мовлення в процесі їх творення, відбору й усталення. Тим більше, що „колерит офіційності, діловитості формується не так лексикою, як стабільною композицією тексту, який складається загалом із загальновживаної лексики, і тільки окремі лексеми є стилісемами офіційно-ділового стилю” [Мацько Л., Сидоренко, Мацько О., 2003: 257].

Роль М.Коцюбинського в історії української літературної мови є загальновизнаною. У „Курсі історії української літературної мови” зазначено: „Він належить до тих велетнів – майстрів художнього слова, які, творячи на основі народної мови, синтезуючи всі її компоненти, підносять на вищий рівень, шліфують і удосконалюють загальні національно-мовні норми літературного вираження” [Білодід, 1958: 551]; його твори – це класичні тексти, що передають стан української мови на першій чверть XX століття [Шепетюк, 1999: 240].

Цінність епістолярної спадщини Коцюбинського полягає в тому, що в цих текстах можна спостерегти ті ланки, які поєднували мову галицько-буковинської інтелігенції і мову наддніпрянців. Адже, як слушно підкреслював Ю.Шевельов, М.Коцюбинський „походив з Поділля, і його рідноговіркова мовна стихія була близькою до галицької. <...> Він багато й систематично працював над своєю мовою, прагнучи створити мову наддіалектну, що вибрала б у себе елементи різних говірок, аби стати гнучкою, багатою, сучасною” [Шевельов, 1998: 55]. Досліджуючи мовний світогляд М. Коцюбинського, В. Статєєва відзначає, що М. Коцюбинський, „як і інші передові українські діячі кінця XIX – початку XX століття, виступив за формування єдиної української літературної мови для сходу і заходу України” [Статєєва, 1997: 58].

У сучасному мовознавстві мова М. Коцюбинського неодноразово вже була об’єктом спостережень дослідників. Так, праця І.Білодіда („Мова творів М. Коцюбинського” [1]) подає риси індивідуального стилю ранньої творчості письменника, у ній розглянуто мовні джерела і стилістичні компоненти повістей, характеризується лексика і фразеологія художніх творів.

До найновіших досліджень у цій галузі належить праця В.Статєєвої („Українські письменники про проблеми літературної мови та мовознавства кінця XIX – початку XX століття (На матеріалах спадщини М.Коцюбинського, Лесі Українки, Б.Грінченка та ін.)” [6]), яка не містить суто лінгвістичного аналізу мовних одиниць, проте подає характеристику мовного світогляду та розгляд маловідомих ширшому загалові фактів із життя та діяльності видатних письменників кінця XIX – початку XX століття.

Спеціальними працями з дослідження епістолярію М.Коцюбинського є статті І.Шепетюк („Мовні одиниці розмовного стилю української мови в історичному та сучасному аспектах (за листуванням М. Коцюбинського” [13]) та Н.Булеги („Особливості дієслівного слововживання в епістолярних текстах кінця XIX – початку XX століття (за листами М. Коцюбинського)” [2]),

виконані у порівняльному аспекті й присвячені розгляду дієслівної лексики у зіставленні з еквівалентами, змодельованими за фактами сучасного офіційного мовлення.

Листування М. Коцюбинського охоплює досить широке коло адресатів. Це й О.Кобилянська, і В.Стефаник, І.Франко, Панас Мирний, Н.Кобринська, О.Луцький, О.Маковей, В.Гнатюк, Є.Чикаленко, Г.Хоткевич, Л.Яновська, А.Єнсен та ін. У ньому задокументовано широку картину не лише творчої, а й видавничої діяльності того часу: характеристика різних друкованих органів, запрошення до співпраці, видавничі справи, розповсюдження книг.

На сторінках листів обговорювалися важливі громадсько-культурні питання: про необхідність видавати на належному рівні українські газети та журнали за кордоном, про пошуки спонсорів для публікації художніх творів, про налагодження літературних і культурних зв'язків між українцями з різних країн; проблеми суто приватного характеру, як-от: пошуки країни, куди б можна було поїхати, щоб покращити здоров'я; способи подолати матеріальну скругу.

На окрему увагу заслуговує інформація про угоди і плани письменника стосовно видання і перекладу своїх творів різними мовами: російську, чеську, польську, угорську, німецьку, французьку, шведську – з Москви, Петербурга, Відня, Парижа, Праги, Берліна, Стокгольма. Такі факти свідчать про те, що Коцюбинський був чільною постаттю не лише українського Чернігова, а й однією з видатних постатей тодішньої літературної й культурної України.

У дослідженні листування нашу увагу привернули саме ті мовні одиниці, що належали до загального шару, характеризували ділове мовлення свого часу, проте в сучасному мовленні не вживаються або ж уживаються рідко. Йдеться про лексичні одиниці й сталі вислови і звороти, які відтворювали мовну практику потенційних користувачів офіційно-ділового стилю – насамперед письменників, що й були водночас творцями його норм.

Лексичні одиниці, засвідчені в епістолярних текстах М.Коцюбинського, цікаві насамперед тим, що виявляються на рівні синтагматичних зв'язків слів, які функціонують у типових, традиційних контекстах їх вживання, що „становлять індивідуальну особливість тієї чи іншої мови і мають нормотворчий статус” [Мацько Л., Сидоренко, Мацько О., 2003: 241].

Проте з досліджуваних текстів ми пересвідчуємося, що саме на рівні синтагматичних сполук є чимало розбіжностей між тодішніми і сучасними зворотами української мови, при тому, що складові одиниці словосполучень і речень належать до загальноновживаної міжстильової лексики і мають легко відтворюване, зрозуміле для сучасного мовця значення. Цей факт можна гіпотетично пояснити зміною норми літературного слововжитку. Ілюстративний матеріал подаємо у вигляді таблиці за ключовими словами та розподілом за частинами мови.

1.1. Іменники:

<i>Ключове слово</i>	<i>Сталий вислів</i>	<i>Контекст</i>
адреса	<i>напрямити на адресу – надіслати, направити на адресу</i>	<i>... напряміть книжечки (ковертами) на мою адресу... (МК 5, 67)</i>
вкладка – внесок	<i>робити вкладку у що – робити внесок у щось, напр. – у певну справу</i>	<i>...корисною книжкою зробились неабияку вкладку в народну бібліотеку... (МК 5, 54)</i>
діло	<i>обставити діло – влаштувати справу</i>	<i>Порадившись де з ким, як це діло обставити краще, раджу Вам подати просьбу... (МК 5, 247)</i>
звістка	<i>статистична звістка – статистична довідка, статистичні відомості</i>	<i>Чи не могли б Ви прислати мені статистичну звістку про переклади українських письменників... (МК 6, 8)</i>

зносити	<i>увійти у зноси з ким, чим – налагодити стосунки, зв'язки з кимось, чимось</i>	<i>...комітет мусив би увійти у зноси з редакціями українських часописів... (МК 6, 173)</i>
інтерпеляція – депутатський запит до уряду, офіційно оголошений під час парламентських засідань (МСБ, с.165)	<i>зробити інтерпеляцію – зробити запит у парламенті</i>	<i>З цього powodu, правдоподібно, зроблено буде інтерпеляцію в думі (МК 6, 107)</i>
конкурс	<i>розписати конкурс – оголосити конкурс</i>	<i>От тепер „Киевская старина” розписала конкурс (МК 5, 318)</i>
місце	<i>зайняти місце кого – обійняти посаду кого (яку)</i>	<i>З великою вдячністю згоджуюсь зайняти місце помічника бухгалтера... (МК 5, 42)</i>
оповістка	<i>офіційна оповістка – офіційне повідомлення</i>	<i>...поки не матиму офіційної оповістки про те, що мене назначено і затверджено, не зручно мені їхати до Чернігова... (МК 5, 128)</i>
оригінал	<i>оглядатися на оригінал – дотримуватися оригіналу</i>	<i>...попрохайте коректора оглядатися на оригінал... (МК 5, 62)</i>
пільга	<i>зробити пільгу – зробити послугу</i>	<i>...згадайте мою щирі хіть – зробити Вам пільгу... (МК 5, 13)</i>
плєніпотенція – повноваження	<i>дати плєніпотенцію кому – уповноважити когось для ведення (виконання) якоїсь справи</i>	<i>Чула моя душа наче, що буде посилка, і я дав Пенєрові плєніпотенцію заздальєгдѣ (МК 5, 15)</i>
проба	<i>висилати на пробу – висилати попередньо, для попереднього ознайомлення, схвалення</i>	<i>все сподіваюся дістати пропущені цензурою свої книжечки, про які пише, висилаєте на пробу... (МК 5, 221)</i>
ренумерація – грошова винагорода післяплатою	<i>визначити ренумерацію – визначити, виділити частину коштів від продажу книжок як грошову винагороду авторові післяплатою</i>	<i>Коли б Спїлка знайшла можливим визначити мені яку ренумерацію... (МК 5, 233)</i>
Справа	<i>причинитися до справи – долучитися до справи, бути корисним у якійсь справі</i>	<i>...моя панї теж має охоту причинитися до цієї справи... (МК 5, 253)</i>
Термін	<i>крайній термін – остаточний термін</i>	<i>Постараюся зробити се скоріше, але як крайній термін – визначаю два місяці (МК 5, 235)</i>

уділ – 1) участь	<i>прийняти уділ</i> – взяти участь	...запросили <i>прийняти уділ</i> у виданні своїми науковими працями... (МК 5, 12) ... <i>не можу</i> зараз <i>вислати</i> Вам <i>членського уділу</i> ... (МК 5, 232)
2) грошовий внесок	<i>членський уділ</i> – членський внесок	
Умова	<i>війти в умову</i> з ким, чим – мати домовленості з кимось, щодо чогось	Таке відпрочення дає спромогу деяким письменни- кам, що <i>війшли в умову</i> з редакцією... (МК 5, 69)
Участь	<i>приймати живу участь</i> – брати активну участь <i>пристати до участі</i> у чому – приєднатися до участі у чомусь	...і взагалі <i>приймав живу</i> , оскільки міг, <i>участь</i> в виданню часопису... (МК 5, 222) ...вони [українці] <i>пристануть до участі</i> у святкуванні... (МК 6, 173)
Філія	<i>закласти філію</i> – заснувати філію (філіал)	...можна б <i>закласти</i> в Кролевеці <i>філію</i> ... (МК 6, 176)

Насамперед варто зазначити, що М.Коцюбинський вдається до архаїчної лексики, що на його час щільніше збереглася в галицько-буковинському середовищі, проте була відома й наддніпрянцям, напр. латинізм *плєніпотент* у значенні „уповноважений (у майнових справах)” (СУМ, VI, с.575). Цей іменник має у Словнику позначку *зах[ідне]* й ілюстрований лише одним контекстом – із твору І.Франка (порівн. також *плєніпотенти* – „виборні від селянської громади, які мали уповноваження вести громадські процеси, заступати громаду перед владою і паном” (у поясненнях слів до 50-томного видання творів І.Франка, т.2, с.76). Між тим у листуванні Лесі Українки засвідчене й спільнокореневе – *плєніпотенція* (п. *plenipotencia*). Його вживання в листуванні тогочасних культурних діячів впливало із настанови стилізувати свої тексти до староукраїнської писемної мови через використання не лише окремих слів, а й готових формул, зворотів, типових для універсалів українських гетьманів, напр., у листуванні Лесі Українки.: *кому о тім відати належить*; *якби мені дали плєніпотенцію*; *говорити з більшою притомністю* та ін. [докладніше про це: Ткач, 2003: 248-253].

За характером лексичного значення досліджувані іменники виступають назвами конкретних понять (*вкладка, оповістка, ренумерація, уділ* (грошовий внесок), *філіал*) та абстрактних (*адреса, діло, звістка, зносини, конкурс, місце, пільга, проба, справа, термін, уділ* (участь), *умова*). Усі вони характеризують сферу адміністративно-юридичних, майнових стосунків людини з установами, а також приватні взаємини.

У межах іменникової лексики варто виокремити синтагматичне гніздо зі словом *справа*, напр.: *вияснення справи* (МК 5, 35); *загаятись з справою* (МК 5, 237); *звістити, як стоїть справа* (МК 5, 42); *причинитися до справи* (МК 5, 253); *потурбуватись в справі* (МК 5, 225); рідше уживаними є синтагми з іменником *діло*, напр.: *обставити діло* (МК 5, 247), *обсудити діло* (МК 5, 48). Засвідчено також ряд синтагматичних одиниць з ключовим словом *посада* та синонімічним до нього *місце*, напр.: *взяти посаду на умовах* (МК 5, 70); *вільна вакансія на посаду* (МК 5, 48); *затримувати* [зберігати вакантною] *посаду* (МК 5, 53); *скинути* [звільнити] *з посади* (МК 6, 46); *стратити* [втратити] *посаду* (МК 5, 53); *займати місце* (МК 5, 42); *рекомендувати на місце* (МК 5, 40).

Привертає увагу також паралельне використання М.Коцюбинським лексем, типових як для наддніпрянського, так і для галицько-буковинського слововжитку, напр.: *участь* (*приймати*

участь) і *уділ* (прийняти *уділ*), у чому вбачаємо вплив мови галицьких кореспондентів письменника, адже саме в західноукраїнській практиці широко уживаними були й іменник *уділ* і звороти *брати / взяти уділ*, спільні з польською мовою (*n. udział, brać udział*), а також інші слова цього гнізда та побудовані на їх основі звороти (МСБ, с.365-366).

У листах М.Кошобинського фіксуємо чимало сталих сполучень, що позначають реальне громадського життя, роботу громадських товариств, напр.: *біжучі теми* (МК 6, 50); *статистична звітка* (МК 6, 8); *відозва виділу* (МК 6, 76); *загальні збори* (МК 6, 169); *розвіти товариства* (МК 6, 79); *справоздання діяльності товариства* (МК 7, 15); *членський уділ [внесок]* (МК 5, 232) тощо.

1.2. Дієслова:

Ключове слово	Сталий вислів	Контекст
вволити – задовольнити	<i>вволити волю – вчинити за чийсь бажанням</i>	<i>..не мав спромоги вволити волю...(МК 5, 224)</i>
Вилічити – вирахувати	<i>вилічити кошта чого – вирахувати кошти за що</i>	<i>Сердечне спасибі, що вилічили кошта пересилки...(МК 5, 17)</i>
стати на чому...	<i>всі стали на тому, що... – всі погодилися з тим, що...</i>	<i>Всі стали на тому, що хоч „Шляхта” і має деякі вади, а проте гарно малює побит дрібної шляхти...(МК 5, 72)</i>
Запомогти – підтримати чимсь матеріальним (напр. коштами і подібн.)	<i>запомогти видання – підтримати видання матеріально</i>	<i>...звертаюся до Вас <...> з уклінним проханням допомогти наше видання своїм твором...(МК 5, 231)</i>
Заховати – зберегти	<i>заховати закони чого – зберегти закони чого, дотриматися законів чого</i>	<i>Наш народ <...> намагається розкласти так слова, щоб заховати закони евфоніки (МК 5, 62)</i>
зноситися з ким, чим – вести поточні справи; підтримувати взаємну поінформованість щодо обопільних справ з кимось, чимось	<i>Зноситися з конторою – вести офіційне листування з метою взаємної поінформованості в обопільній справі</i>	<i>...краще, коли хтось безпосередньо зноситься з конторою... (МК 7, 219)</i>
зресумувати – зробити підсумок	<i>зресумувати свій час – розподілити, зорганізувати свій час</i>	<i>...мені легше було б зресумувати свій час... (МК 5, 245)</i>
Одібрати	<i>одібрати лист – одержати лист</i>	<i>Лист одібрав дуже давно (МК 5, 16)</i>
Підняти	<i>підняти питання про що – порушити питання про щось, почати обговорювати щось</i>	<i>...підняти питання про націоналізм недержавних народностей...(МК 7, 183)</i>

покласти	покласти лагодити що – вирішити укласти, упорядковувати (збірку літературних творів)	<i>...наша громада поклала лагодити другий том альманаху... (МК 5, 231)</i>
ревізувати	ревізувати листи – переглядати листи з метою перевірки, виявлення небажаної для офіційної влади інформації	<i>Я жадаю, щоб мені поперед показано було закон, на підставі якого він має право ревізувати чужі листи... (МК 5, 304)</i>
розлічувати на щось	розлічувати на праці – мати певність в отриманні праць	<i>...на дві праці можете розлічувати... (МК 5, 28)</i>
розписати	Розписати конкурс на що – оголосити конкурс	<i>От тепер „Киевская старина” розписала конкурс (МК 5, 318)</i>
скинути	скинути з посади – звільнити з посади (без достатніх підстав)	<i>Можуть скинути з посади одним розчерком пера... (МК 6, 46)</i>
Уважати	уважати всі рахунки скінченими – вважати всі стосунки припиненими, вичерпаними	<i>...редакція „Вістника” уважає всі рахунки зі мною, як з співробітником „Зорі”, скінченими (МК 5, 222)</i>

На рівні дієслівних синтагм спостерігаємо найбільше розбіжностей у зіставленні з сучасною мовою. Для більш повного окреслення загальної картини доповнимо поданий реєстр й іншими зворотами, вживаними в епістолярних текстах М.Коцюбинського. Вони характеризують такі комунікативні сфери:

1. Взаємини між особами, зокрема адміністративно-юридичні, в тому числі й ті, що відображають звернення до офіційних осіб у певних службових та приватних справах, напр.: *вволити волю* (МК 5, 224); *вислати на пробу* (МК 5, 221); *війти в умову* (МК 5, 69); *звернутися з заявою* (МК 6, 87); *звернутися з припорученням* (МК 5, 269); *зноситися з конторою* (МК 7, 219); *зробити пільгу* (МК 5, 13); *обернутися з листом* (МК 5, 10); *перервати кореспонденцію* (МК 5, 218); *підняти питання* (МК 7, 183); *подати просьбу на ймення* (МК 5, 247); *покликаючись на рекомендацію* (МК 5, 54); *політично натякнути* (МК 5, 40); *розлічати на послугу* (МК 5, 16); *розписати конкурс* (МК 5, 318); *списатися з редактором* (МК 7, 212); *уважати всі рахунки скінченими* (МК 5, 222); *увійти у зносини* (МК 6, 173) та ін.

2. Фінансово-майнові стосунки, в тому числі й пов'язані з видавничою діяльністю, напр.: *вести щотоводство* (МК 5, 39); *видати власним коштом* (МК 5, 264); *визначити ренумерацію* (МК 5, 233); *виплатити довг* (МК 6, 30); *грошовий гонорарій* (МК 5, 31); *затягати [брати] довг* (МК 7, 226); *одлічаючи по часті* (МК 5, 36); *робити вкладку [внесок]* (МК 5, 54) та ін.

3. Офіційні стосунки, пов'язані з організацією і функціонуванням громадського товариства, веденням документації: *зажадати протоколу* (МК 6, 301); *закласти філію* (МК 6, 176); *затвердити статут* (МК 5, 225); *заховати [зберегти] закони* (МК 5, 62); *зорганізувати комітет* (МК 6, 172); *прийняти уділ* (МК 5, 12); *пристати до участі* (МК 6, 173); *скликати нараду* (МК 6, 173); *спочувати меті* (МК 5, 281) тощо.

4. Поштове обслуговування, напр.: *вилічити кошта пересилки* (МК 5, 17); *вислати переводом* (МК 6, 12); *вислати примірник під опаскою [бандероллю]* (МК 5, 252); *досилати під*

адресою (МК 5, 15); *зав'язати переписку* (МК 6, 80); *напрямити на адресу* (МК 5, 67); *одібрати лист* (МК 5, 16); *ревізувати листи* (МК 5, 307) тощо.

5. Літературно-публіцистична та видавнича діяльність, напр.: *запомогти видання* (МК 5, 231); *злагодити до друку* (МК 5, 12); *вилагодити на час* [підготувати на визначений термін] (МК 5, 252); *оглядатися на оригінал* (МК 5, 62) та ін.

3-поміж дієслівних лексем, уживаних на позначення офіційно-ділових стосунків, найбільш цікавими є такі, що мають за собою тривалу традицію. Це насамперед дієслово *запомагати*, засвідчене в українській мові XVI – першої половини XVII ст., порівн: *запомагати, запомагати (кого)* – *допомагати (кому), запомагати (кому, кого)*: [дядько] *рачил мя завжди запомагати грошми, конми, шатами и иншими речами* (Луцьк); *запомочи (кого чим і без додатка): запомочи да(т)ко(м) своимъ* (Перемишль, Одрехова, Новгородок); *запомочисѣ, запомочись (чим)* – *розжитися, збагатитися* (Київ, Одрехова); *запоможєнс, запоможєньє (стп. зароможеніє) (матеріальна підтримка)*, *поміч, допомога; запоможєнсє удѣлати* – *допомогти матеріально, підтримати* (Луцьк) (СЛУМ, т.10, с.156-159). Словник Грінченка також подає у своєму реєстрі і дієслово, і похідні: *запомагати, запомогти* – *р. помогать, помочь, поддерживать, поддержать, давать, дать помощь (запомогти худобою* – *Новоград-Волинський; запомагати зубожєне козацтво* – *Куліш); запомагач* – *р. дающий вспомошествование, помогающий; запомагання* – *р. помощь, вспомошествование* (Куліш) (Сл.Гр., 2, с.83). Неважко пересвідчитися, що граматичні зв'язки дієслова (його валентність) залишилася незмінною. У західноукраїнському мовній практиці дієслово *запомагати* та похідні його гнізда належали до найбільш частотних одиниць, чому сприяла й писемна традиція, й спільність із польською мовою, й розвиток таких форм суспільного життя, які актуалізували його значення, напр.:

запомагати, запомогти, п. zaromagać – *надати фінансову підтримку, допомогу з державних фондів або заходами громадських організацій. запомагати бідних таздів, що через нещасні припадки підупали; на те була заложена каса пожичкова, аби запомочи товариша; запомочи грішми бідних (н.пр. школярів)* (МСБ, с.135);

запомогтисѣ, запомагатисѣ – *одержувати грошову підтримку з державних фондів або заходами громадських організацій: З того фонду повинні запомагати ся убогі тої громади* (МСБ, с.135);

запомога, п. zaromoga – *матеріальна (найчастіше – грошова) допомога, що надається урядово, за ухвалою громадських організацій або від приватних осіб: удатисѣ до міністерства рільництва о запомогу на урядженє ѣ удержанє сѣх шкѣл; жадати запомоги з фондів красѣх; роздавано запомоги ріжним товариствам; просьби кількох громад о запомогу на керницѣ; запомоги із скарбу державного; запомога на покритє коштів заложєня каси в сумі 600 корон; удѣлѣти запомоги (запомогу), п. udzielić zaromogę* – *надати грошову підтримку, допомогу; удѣленє запомоги* – *надання грошової підтримки, допомоги – надавати грошову допомогу,*

запомогові товариства, п. zaromogowy fundusz – *фонд грошової підтримки: У нас прямо оно приймѣлось уважати всякі інституції за якийсь рід запомогових товариств, і де лише заблѣсне готовий грѣш, там зараз явно ѣ постайно тиснуть ся всякі патріотичні діячі, і то якраз такі, котрих без того гроша до якоїсь народної роботи і медом би не звабив* (газета „Буковина”, 1899, ч.20, с.1) (МСБ, с.135).

Це лише один приклад, який доводить перспективність дослідження лексичних засобів офіційно-ділового стилю, представлених листуванням М.Коцюбинського, як з погляду їх історії, так і в сенсі подальшого статусу в стильовій системі української мови.

Що ж до загальних висновків, то їх можна було б сформулювати так: іменникові та дієслівні синтагми позначають вже виразно сформовані й чітко окреслені на той час моделі офіційних стосунків. Лексико-поняттєва база офіційно-ділового стилю представлена насамперед дієслівними синтагмами, що є цілком природно, оскільки стосунки у цій сфері передбачають насамперед дію і ширше – контекст дії.

Аналіз лексичних одиниць засвідчує вплив писемної традиції на становлення засобів офіційно-ділового стилю. Ця традиція характеризується кількасотлітніми контактами з

польською мовою, взаєминами української і польської мов у сферах адміністрування, правових і майнових стосунків давнішого часу. Внаслідок тривалого дотичного розвитку цих двох мов, спричиненого їх співтериторіальністю, а також внаслідок двомовності українських освічених верств виробився спільний шар одиниць офіційно-ділового стилю. Щільніше збережений у західноукраїнському мовному середовищі, цей шар з кінця XIX ст. поступово повертається на територію свого давнішого побутування через збереження, а то й поновне засвоєння у мовленні наддніпрянців.

Спираючись на попередні традиції книжної мови, вироблення специфічних лексичних та синтагматичних одиниць ділового стилю у переважній більшості випадків не суперечило внутрішнім законам української мови, оскільки її питомі одиниці природно достосовувалися до потреб нового часу. Наявність кальок з польської мови (напр.: *затягнути позичку*, п. *zaciągnąć pożyczkę* – взяти позичку (МСБ, с. 144); *зав'язати товариство*, п. *zawiązać, zawiązywać* – заснувати товариство (МСБ, с. 121) чи німецької (напр.: *розписати конкурс*, нім. *eine Stelle ausschreiben* – оголосити конкурс (МСБ, с. 320).

До переважної більшості слів і словосполучень, типових для офіційно-ділового мовлення кінця XIX – початку XX ст., в сучасному офіційно-діловому стилі є синонімічні відповідники, і лише окремі мовні одиниці офіційно-ділового стилю засвоїлися без змін, напр.: *загальні збори*, *скликати збори*, *біжучі (поточні справи)*, *підписати протокол*, *ревізувати листи*, *звернутися з заявою*, *загаятися з справою*, *потурбуватися в справі*, *рекомендувати на місце*, *зорганізувати комітет*, *ведення рахунків* та ін.

Мовний аналіз епістолярію Михайла Коцюбинського, як унікального зразка писемного мовлення кінця XIX – початку XX ст., дозволяє зробити висновок, що в цей період відбувався активний розвиток офіційно-ділового стилю української літературної мови. Ступінь цього розвитку засвідчив такий стан цього стилю, який наблизився до його остаточного формування згідно з функціональними вимогами свого часу й сформованими моделями стосунків у сфері офіційного життя. Можливість синонімічного зіставлення згаданого типу одиниць із відповідними зворотами сучасної української мови свідчить про те, що ці моделі стосунків збереглися й існують у сучасному офіційно-діловому спілкуванні.

РЕЗЮМЕ

У статті проаналізовано мовні одиниці офіційно-ділового стилю української мови кінця XIX – початку XX ст., представлені в листах М. Коцюбинського, – ключові слова та синтагми. Наявність досліджуваних сполук у листах письменника засвідчує високий ступінь сформованості цих засобів у мовленні тогочасної української інтелігенції, поєднання наддніпрянської та галицько-буковинської традицій розвитку літературної мови.

Language units of official documents in Ukrainian language of the end of the XIX – the beginning of the XX century are represented in the letters of M. Kotsubyns'ky, – key words and syntagmas are analyzed in the article. Presence of the investigated key words in the writer's letters states the high degree of the organisation of these expressions in speech of the hiegher society of that period in Ukraine, relation between naddniprians'ka and halyts'ko-bucovynean traditions of the literary language development.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білодід І.К. Мова творів М. Коцюбинського // Курс історії української літературної мови. У 2 т. / За ред. акад. АН УРСР І.К. Білодіда. Т. 1. – К., 1958. – С.519-552.
2. Булега Н.В. Особливості дієслівного слововживання в епістолярних текстах кінця XIX – початку XX століття (за листами М. Коцюбинського) // Наука і сучасність: Збірник наукових праць. Випуск 2. Ч.3. – К., 1999. – С.144-151.
3. Мацько Л.І. Сидоренко О.М., Мацько О.М. Стилїстика української мови. – К.: Вища школа, 2003. – 463 с.
4. Пилинський М. М. Мовна норма і стиль. – К.: Наукова думка, 1976. – 288с.
5. Русанівський В.М. Польська ділова мова XVI–XVII ст. як джерело вивчення її історичних взаємин з українською // Славістичний збірник. – К.: Академія наук УРСР, 1963. – С.86-96.

6. Статеева В. Українські письменники про проблеми літературної мови та мовознавства кінця XIX – початку XX століття (На матеріалах спадщини М.Коцюбинського, Лесі Українки, Б.Грінченка та ін.) – Ужгород: Патент, 1997. – 408с.

7. Стиль і час: Хрестоматія. – К.: Наук. думка, 1983. – 248 с.

8. Тарновецька Л.О., Шепетюк І.Б., Булега Н.В. Діалектна лексика в українських епістолярних текстах першої половини XX ст. (за архівом проф.В.Сімовича)// Наука і сучасність: Збірник наукових праць. Ч.ІІ. – К., 1998. – С.230-238.

9. Тарновецька-Ткач Л.О. Регіональне функціонування української мови в кінці XIX – на початку XX століття (соціолінгвістичні аспекти дослідження) // Наука і сучасність: Збірник наукових праць. Випуск ІІ. Частина ІІІ. – К.: Логос, 1999. – С.214-224.

10. Ткач Л.О. Літературно-писемна традиція як джерело лексико-стильових інновацій Оксани Забужко // Лексико-граматичні інновації в сучасних слов'янських мовах: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції, 26-28 березня 2003 р. – Дніпропетровськ, 2003. – С.248-253.

11. Ткач Л.О., Марко І.В. Стильові особливості статутів буковинських громадських товариств кінця XIX – початку XX століття // Науковий вісник Чернівецького університету. Випуск 170-171: Слов'янська філологія. – Чернівці: Рута, 2003. – С.35-41.

12. Шевельов Ю. Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900–1941): Стан і статус. – Чернівці, 1998. – 208 с.

13. Шепетюк І. Б. Мовні одиниці розмовного стилю української мови в історичному та сучасному аспектах (за листуванням М. Коцюбинського) // Наука і сучасність: Збірник наукових праць. Випуск ІІ. Частина ІІІ. – К.: Логос, 1999. – С.239-247.

УМОВНІ ПОЗНАЧЕННЯ НАЗВ ДЖЕРЕЛ

МК 5 – Коцюбинський М. Твори в семи томах. Т. 5. – К.: Наук. думка, 1974. – 432 с.

МК 6 – Коцюбинський М. Твори в семи томах. Т. 6. – К.: Наук. думка, 1975. – 311 с.

МК 7 – Коцюбинський М. Твори в семи томах. Т. 7. – К.: Наук. думка, 1975. – 416 с.

МСБ – Ткач Л.О. Українська літературна мова на Буковині в кінці XIX – на початку XX століття. Частина І: Матеріали до словника. – Чернівці: Рута, 2000. – 408 с.

СЛУМ – Словник української мови XVI – першої половини XVII ст. – Вип.10: 3. – 2003. – 256 с.

СУМ – Словник української мови: В 11 томах. – К., 1970-1980.

Ніна Гуйванюк, Людмила Рокіцька (Чернівці)

КОНСТРУКЦІЇ НАПІВПРЯМОЇ МОВИ У ТВОРАХ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Поняття індивідуального стилю письменника тісно пов'язане з синтаксичною організацією текстів його творів. Індивідуальний синтаксичний почерк письменника, на думку Є.А.Іванчикової, – це "сукупність "дрібних" і "великих" синтаксичних побудов, які часто повторюються, які становлять звичайно ті чи інші варіанти типових синтаксичних структур загальнолітературної мови" [Іванчикова, 1997: 205].

У сучасному синтаксисі все частіше стає об'єктом дослідження не окреме речення, а своєрідність синтаксичного рівня художнього тексту загалом, адже саме в ньому спостерігаємо як універсальні загальномовні та загальнонаціональні особливості, так і власне авторські риси мовно-естетичного освоєння навколишньої дійсності. У тексті найповніше реалізується взаємодія форми, значення і функції, які забезпечують успішну комунікативну діяльність людини. Синтаксичний рівень тексту привертає до себе увагу як мовознавців, так і літературознавців. Підтвердженням цього може слугувати розширення аналізу синтаксичної структури художніх творів у підручниках та посібниках з літературознавства [Ткаченко, 1997: 240-299]. Саме в синтаксисі окреслюється виразно і власне авторська (індивідуальна) стилістика твору.

Одним із актуальних питань синтаксису є питання про особливості структурування тексту з урахуванням оповідно-розмовної манери письменника. Важливою в цьому аспекті

вважаємо проблему взаємозв'язку синтаксичного структурування текстів художніх творів Михайла Коцюбинського.

Мета дослідження – виявити специфічні синтаксичні побудови, пов'язані з категорією переповідності, що є різновидом категорії письменницької оповіді загалом та однієї з форм викладу змісту, – конструкції напівпрямой мови.

Категорія переповідності, що тісно пов'язана з категорією розповідності, протиставляється категорії опису та розмірковування (роздуму) як композиційно-мовленнєвим формам структурування зв'язного тексту (дискурсу). Між спорідненими категоріями розповідності та переповідності існують певні відмінності, які, на жаль, поки що не привернули належної уваги дослідників. Ці відмінності пов'язані передусім з використанням засобів передачі чужого мовлення. Крім того, розповідна структура пов'язується із безпосереднім оповідачем (автором, письменником). Переповідні конструкції вводять у структуру тексту ще одного чи кількох оповідачів. Категорію переповідності ми пов'язуємо з поняттям „текст у тексті”, з особливостями оповідної манери викладу змісту твору та з самобутністю письменницького стилю.

Про існування категорії переповідності поряд з категорією розповідності як різновиду монологічно-діалогічного викладу матеріалу дослідники згадують також у зв'язку з аналізом категорії синтаксичної модальності. Зокрема, О.С. Мельничук виділяв 7 модальних значень речення: розповідність, питальність, спонукальність, бажальність, умовність, імовірність (гіпотетичність) та переповідність. „Модальне значення переповідності, – зазначав О.С. Мельничук, – супроводить основний зміст таких речень, які висловлюються не як прояв особистого досвіду чи переконання мовця, а як переказ висловлень інших осіб” [СУЛМ, 1972: 20]. Правда, О.С. Мельничук не окреслив кола конструкцій, що виражають переповідну модальність.

Конструкції, що спеціалізуються на передачі чийогось мовлення являють собою об'ємну і складну підсистему синтаксичної системи, володіють специфічними, чітко окресленими ознаками. Проблема типології структур чужого мовлення, їх різновидів та модифікації найповніше висвітлена у праці Г.М.Чумакова [Чумаков, 1975: 220]. Учений, зокрема, виділив такі типи синтаксичних структур з чужим мовленням: конструкції прямої мови, непрямої мови, тематичної мови, невластиві прямої мови та вільної прямої мови. Проте специфіка функціонування кожного типу як підсистеми засобів передачі чужого мовлення потребує підтвердження фактичним матеріалом. І це стосується передусім конструкцій вільної прямої мови, яка системно поки що не описана.

Засоби передачі чужого мовлення у творах М.Коцюбинського надзвичайно різноманітні. Письменник майстерно використовує діалоги, пряму та непряму мову. Разом з тим він порівняно часто послуговується конструкціями так званої “вільної прямої мови” чи “напівпрямой мови”.

“Напівпряма мова” не завжди виділяється як окремий різновид. Крім того, дослідники пропонують різні визначення цим мовним структурам. Наприклад, автор окремої словникової статті в енциклопедичному виданні „Українська мова” А.Й. Багмут так визначає цей засіб передачі чужого мовлення: “Напівпряма мова – це введена до авторської мови чужа мова без зазначення її прямої цитації, але з посиланнями на мовця та відтворення його стилю” [Багмут, 2000: 370]. А. Багмут зазначає, що напівпряма мова не має спеціального пунктуаційного виділення, як, скажімо, пряма мова (цитація), проте вона тісно примикає до авторської мови, зберігаючи разом з тим лексико-семантичні особливості прямої мови. У художньому тексті нерідко напівпряма мова переходить у невластиву пряму мову [Багмут, 2000: 370].

Напівпряма мова поєднує риси прямої і непрямої мови. У ній зберігаються певною мірою лексичний склад і граматичне оформлення прямої мови, але передається вона, на думку авторів лінгвістичного словника Д. Ганича та І. Олійника, „у формі підрядного речення” [Ганич, Олійник, 1985: 146- 360].

На відміну від прямої мови як дослівно відтворюваної мови особи, про яку розповідають, напівпряма мова допускає певні зміни як у передачу змісту, так і в лексичне, граматичне та

стилістичне оформлення, яке належало комусь. Тобто напівпряма (вільна) мова є транспонованою формою прямої мови, як і конструкції непрямої мови.

На нашу думку, переповідні речення, яким властива модальність переповідності, становлять окремий комунікативно-функціональний тип речень. Правда, якщо розповідні, питальні та спонукальні речення охоплюють переважно сферу простих речень, то переповідні речення – це здебільшого ускладнені структури з вставними компонентами, а також складні речення та фрагменти тексту.

Пряма мова – це пряма розповідь. Це мова іншої особи, яка передається дослівно, поза особливостями мови особи, яка є її передавачем. М.Коцюбинський використовує пряму мову не лише в ситуації безпосереднього спілкування персонажів, але й у переповідних ситуаціях, як-от: *І сама Харитя стоїть на полі, дивиться на свою працю і думає, як би звести хліб у стодолу. От що вона зробить: піде до хрещеного батька, обійме його рученьками за шию і скаже: "Тату мій любий та милий! Я вже вам бавитиму маленького Андрійка, буду йому за няньку, тільки звезіть наш хліб та складіть у стодолу!" Він добрий, батько хрещений, він її послухас, зведе хліб. А як же зрадіє мати, коли Харитя прийде до неї й скаже: "А бачте, матусю кохана, а я ж вам не казала, що бог допоможе нам зібрати хліб? Увесь хліб у стодолі!"* (с. 35-36).

Напівпряма мова (англ. *semi-direct speech*) володіє як деякими формальними ознаками прямої мови, так і непрямої мови, оскільки в ній використовуються не всі засоби переведення висловлення в непряму мову. У вільній прямій мові спостерігаємо змішування форм прямої і непрямої мови: в ній зберігається в тій чи іншій мірі лексичний склад, але передається вона без збереження обов'язкових правил введення чужого мовлення в текст. Наприклад, цим засобом як формою переповідної конструкції часто послуговується сам письменник, долучаючи їх до конструкцій власне прямої мови. Порівняймо уривок з повісті М.Коцюбинського "На віру":

- Мовчи, бо битиму! – Гнат крикнув, і шибка задеренчала в вікні. Він вийшов з-за стола. О, се вже чорт його зна, що таке! Се вже баба неабияк зновилася! То він не каже бісовій личині, що вона нехлюя, не хазяйка, що вона не годна страви зварити, хліба спекти! Хіба він не знає, хто розлучив його з Настею, набрехав на його? Хіба він не бачить, що вона гзиться з парубками, мов дівка розбещена? Він усе знає! Хай же наважиться сказати хоч слово, тоді знатиме, чому в Тростянці гребінці! Ох, битиме ж він її, битиме, як жида гамана!

- Ба брешеш, бо не вдариш, побила б тебе лиха година!

Олександра скочила до Гната і вдарила кулаком в кулак" (с. 48)

Вільна пряма мова полягає у простому суположенні висловлювань, яке супроводжується у відомих випадках переміною першої граматичної особи (особи мовця) на третю граматичну особу (у даному випадку – він).

Якщо пряма мова – це точне відтворення висловлення від імені тієї особи, кому воно належало, то напівпряма мова відтворюється іншою особою (мовцем), залишаючи вказівку на автора висловлювання. Зміст висловлювань переповідається майже дослівно, але не точно, ніби скорочено. Наприклад:

- Привіз січку різати до жида... а ваша Зінка й каже: заїдьте там, тату, до старих, перекажіть, що я, хвалити бога, здорова, та поспитайте, як там їм живеться... От я й заїхав до вас, свате! А де ж сваха? (с.103)

Іноді дослівно переповідаються лише компонент чи частина висловлення іншої особи. Таким чином передається висловлення іншої особи чи й самого мовця, висловлене ним раніше в іншій комунікативній ситуації.

Наприклад: *"Вона (Настя) осміхалась до його (Гната), казала, що любить його... "Піду за тебе, присилай старостів..."* (с. 41); *"А Олександра й переказала Петрові, щоб поспішався, коли хоче дівчину взяти... Проте Гнат не такий дурний, щоб журитись за Настею. Сього цвіту по всьому світу! Є! Він візьме ще крашу та багатуш!..."* (с. 45); *"Семен просив вибачити, що немає чим приймати гостей. Вони самі гаразд знають, що хата без хазяйки – сирота. Най же самі потрудяться щось зготувати, от і двері в комірчину, а він піде по горілку"* (с. 64).

Як бачимо, засоби передачі вільної прямої мови – це різні синтаксичні побудови, серед яких – прості і складні речення, складнопідрядні, складносурядні та складні безсполучникові, які у довільній формі передають зміст чийогось висловлювання, зберігаючи значною мірою мовні особливості персонажа, його темперамент, емоції та почуття. Письменник використовує елементи цитування (часткове цитування може передаватися за допомогою лапок та без них), прислів'я та приказки, фразеологізми, оцінні лексеми, особливі порівняльні звороти та ін. мовні засоби, які є своєрідними "прив'язками" до мови персонажа. Наприклад: "Олександра стала клясти чоловікові; вона плакала та примовляла крізь сльози: *де та смерть її загоділася, що не прийде до неї при літній годині? Чом мати не втопила її малою, купаючи у ночвах, чом її грім не вбив або земля не запалася під нею, коли вона стояла під вінцем? Ні, заховала її від смерті якась мара та її встрамила чоловікові, тій загубі, що через його мусить вона нині таке терпіти!..*" (с. 56-57); *Іван аж зуби зіптивав та мовчав поки що. Аж одного дня таки не витримав: він сказав їй, що взяв її не на те, щоб вона продавала зуби та реготалась з парубками; що онде городина заростає бур'яном, що в хаті нема ладу. Олександра спалохла*" (с. 79), *"Стара натупала Олександрю мокрим рядном. Вже сонечко ген-ген підбилося угору, а вона стить, неначе пані яка в перинах! Ще її посуду немиту лишила на ніч, помийниця жидівська!*

Олександра не витримала.

- Оце, господи! Точать мою душу, як той шашіль! Коли я вам не вгоджу, то глядіть собі кращої наймишки" (с. 81).

Серед конструкцій напівпрямой мови, якими послуговується М.Коцюбинський, натрапляємо і на речення зі вставними компонентами, що вказують на автора висловлювання. Вставні компоненти оформлені як однослівні, сполученнєві чи реченнєві структури, дають змогу відтворити майже дослівно висловлювання, сказане кимось раніше:

- Щирому коханню і бог не противник, як кажуть люди, – перепинила Мотря (с.68); *"Але незабаром робота докучила Олександрі. Їй докучила самота у хаті-пустці, хатня безустанна робота, тій "поміт та ще поміт", як вона казала"* (с.78).

Характерним показником переповідних конструкцій є часткова цитата – дослівна передача окремих фрагментів чужого висловлювання. Часткова цитата може бути оформлена як окреме речення, словосполучення і навіть як окреме слово, наприклад: *Чого б не попрохав, про що б не поспитав Семен у старшого брата – на все одна відповідь: "А що даси?"* (с.115); *Наумиха всіх таких називала "адеськими шарлатанами" і грізно махала рукою, проклинаючи зрадників старосвітщини* (с.113).

Переповідні конструкції подекуди, справді, можуть мати форму непрямої мови. Суб'єкт мовлення зазначається в головній частині складнопідрядного речення і стоїть у позиції підмета. Підрядна частина має характер дослівного чи максимального відтворення змісту попереднього висловлення, із збереженням лексичних і граматичних особливостей. Наприклад: *"Тітка Мотря оповідала, як їй було добре за покійником третім чоловіком і як вона тепер бідує, не маючи де голови прихилити на старості літ..."* (с.46).

Конструкції напівпрямой мови близькі до конструкцій невластиве прямої мови, однак розрізняються передусім стилістичною роллю в художньому тексті. Крім того, кожен засіб має свою специфіку і щодо структурного оформлення. Михайло Коцюбинський у своїх творах майстерно послуговується всіма засобами передачі чужого мовлення, природно поєднуючи розповідну манеру оповіді з переповідною.

РЕЗЮМЕ

Стаття присвячена питанням структурування тексту, зокрема, проаналізовано синтаксичні побудови, пов'язані з категорією переповідності, та конструкції напівпрямой мови.

The article is devoted to the author's series of publications on problems of syntax of the modern Ukrainian language. The author considers the question about the category of retelling modality and also raises the problem of conjugate kind of constructions of direct speech, it means retelling (semi-direct) sentences (in the works of M. Kotzubynskogo).

Key words: sentence, syntactical modality, modality of retelling.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багмут А.Й. Напівпряма мова // Українська мова: Енциклопедія. – К.: Вид-во „Українська енциклопедія імені М. Бажана”, 2000.
2. Ганич Д.І., Олійник І.С. Словник лінгвістичних термінів. – К.: Вища школа, 1985. – С. 146. – 360с.
3. Иванчикова Е.А. Синтаксис текстов, организованных авторской точкой зрения // Языковые процессы современной русской литературы. Проза. – М., 1997.
4. Коцюбинський Михайло. Твори: У 2-х т.- Т.1. Повісті та оповідання (1884-1906). – К.: Наук.думка, 1988. – 578 с.
5. Сучасна українська літературна мова: Синтаксис / за заг. ред. І.К. Білодіда. – К.: Наук.думка, 1972.- 516 с.
6. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв. – К.: Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.
7. Чумаков Г.М. Синтаксис конструкций с чужой речью.- К.: Вища шк., 1975. – 220 с.

Петро Дудик (Вінниця)

РОЗКІШ ПРОЗОВОГО СЛОВА М. КОЦЮБІНСЬКОГО

Михайло Михайлович Коцюбинський (1864-1913) – людина виняткового письменницького таланту; особа знаменита, неповторно своєрідна не тільки у власне художньо-творчих вимірах, але також і з погляду лінгвістичного, власне мовнозображувального, стилістичного.

У цій статті чиниться спроба хоча б частково проілюструвати й довести на окремих письменникових текстах те, що твори М.Коцюбинського справді демонструють собою не тільки красу, але й *розкіш* українського мовнохудожнього зображення щонайрізноманітніших виявів тих життєво важливих реалій, які пречудово змальовані, відтворенні у письменниковій прозі.

У словниках лексема *розкіш* представлена як полісемічна – із сімома основними значеннями: *перше* – «життєва вигода, пов'язана з комфортом, багатством, пишнотою»; *друге* – «життя в достатках, з комфортом»; *третє* – «надмірності в задоволенні життєвих потреб, пов'язаних з марнотратством»; *четверте* – «солодка знемога, млість від чого-небудь пережитого»; *п'яте* – «багатство природи»; *шосте* – «краса, пишність»; *сьоме* – «те, що викликає чісь захоплення, є дуже приємним для когось, повністю задовольняє кого-небудь». І лиш одна ілюстрація слова *розкіш*, яка стосується художньої оцінності тільки окремої мовної реалії; а саме: *У багатьох випадках поет [М.Бажан] досяг справжньої мистецької розкоші* [СУМ, т. VIII, 699]. У своїй статті ми використовуємо лексему *розкіш* як одне з означально-оцінних визначень прози М.Коцюбинського. Щоб оминати інші, менш важливі міркування з розглядуваної теми, відразу вдамся до об'ємного цитування чотирьох абзаців із повісті «Фата Моргана», які контекстуально щонайтісніше взаємопов'язані, становлять одне змістове ціле, одну семантичну єдність. Отже:

Ідуть дощі. Холодні осінні тумани клубочать угорі і спускають на землю мокрі коси. Пливе у сірі безвісті нудьга, пливе безнадія, і стиха хлипає сум. Плачуть голі дерева, плачуть солом'яні стріхи, вмивається сльозами убога земля і не знає, коли усміхнеться. Сірі дні змінюють темні ночі. Де небо? Де сонце? Міріади дрібних крапель, мов умерлі надії, що знялись занадто високо, спадають додола і плывуть, змішані з землею, брудними потоками. Нема простору, нема розваги. Чорні думи, горе серця, крутяться тут, над головою, висять хмарами, котяться туманом, і чуєш коло себе тихе ридання, немов над умерлим..

Маленьке, сіре, заплакане віконце. Крізь його видко обом – і Андрієві, Маланці, як брудною розгрозливою дорогою йдуть заробітчани. Йдуть та й йдуть, чорні, похилені, мокрі, нещасті, немов каліки-журавлі, що відбилися від свого ключа, немов осінній дощ. Йдуть і зникають у сірі безвісті...

Тьмяно в хатинці. Цідять морок маленькі вікна, хмураються вокі кутки, гнітять низька стеля, і плаче зажурене серце. З цим безконечним рухом, із цим безупинним спаданням дрібних

крапель пливають і згадки. Як краплі сі, упали й загинули в болоті дні життя, молоді сили, молоді надії. Все пішло на других, на сильніших, на щасливіших, немов так і треба.

Немов так і треба...

Хіба ж процитовані чотири абзаци не репрезентують собою *розкоші* українського літературного слова? Так! Поза всяким сумнівом! Четвертий абзац – *Немов так і треба...* – графічно закінчується трьома крапками, які вказують на незавершеність тільки що мовленого. Абзац підсумковий, у ньому повторюються останні чотири слова попереднього абзаца, але цього разу абзац оформлено як окреме речення, водночас і як щонайбільш словесно лаконічний абзац. Це – філософське чи близьке до нього прозово-поетичне завершення вже сказаного в трьох попередніх абзацах. На тлі цих абзацив останній чотирислівний абзац-повторення спонукає до роздумів про логічність, глибинний сенс самого життя-буття кожного.

Вдамося, однак, до аналізу трьох попередніх, словесно розгорнутих абзацив. Перший із них починається реченням *ідуть дощі*: начебто щонайпрозаїчніше поєднання двох слів. Проте не зовсім, бо дієслово *ідуть* використане тропеїчно, саме – метафорично, переносно. Звичайне стає ніби дещо незвичним, сприймається образно, налаштовує на відповідне, але гармонійне усвідомлення й засвоєння подальшого, яке зреалізовується в цьому ж значеннєвому й емоційно-стилістичному ракурсі: *Холодні осінні тумани клубочать угорі і спускають на землю мокрі коси. Пливе у сірі безвісті нудьга, пливе безнадія, і стиха хлипає сум*. Перше речення ніби суто пейзажне, друге – персоніфіковане; таким є й останнє речення цього абзаца: *Чорні думи, горе серця, крутяться тут, на д головою, висять хмарами, котяться туманом, і чуєш коло себе тихе ридання, немов над умерлим...* Знову ж таки, як і в першому реченні: природа і людина в ній, негаразди в природі і негаразди в людській душі...

А як же в другому й третьому абзацах? Майже аналогічно: з одного боку, *маленьке, сіре, заплакане віконце*, а з другого – Андрій і Маланка бачать, як *брудною, розгрізною дорогою ідуть заробітчани, ... чорні, похилені, мокрі, нещасні, немов каліки-журавлі, що відбилися від свого ключа, немов осінній дощ...* У цьому абзаці переважає людський чинник: ідеться про соціальний і внутрішньо-душевний стан Андрія й Маланки, частково й заробітчани; їхня доля – це сіра безвість, нескінченний осінній дощ; ніякого просвіту, чого-небудь позитивного, радісного для людини праці.

Загалом такі ж негативні природні й людські реалії і в третьому абзаці: *Цідають морок маленькі вікна, хмураються вогкі кутки, гнітять низька стеля, і плаче зажурене серце, ... упали й загинули в болоті дні життя, молоді сили, молоді надії*.

У процитованих чотирьох абзацах, які вражають глибинністю думки і мовленнєво-художньою оригінальністю, досконалістю, всього 195 форм слів, з-поміж яких іменникових форм 56 (*землю, земля, землею* і т.ін.), прикметникових форм – 40, дієслівних – 34 (*ідуть, клубочать, спускають, пливе, пливе, хлипає* і т.ін.), прислівників – 9, займенникових форм – 7, числівникових – 2, сполучників – 28, прийменників – 17, часток – 2; відсутні вигукі, бо розповідь ведеться без посиленої, «вибухової» емоційності.

Слова в розглядуваному тексті якнайзвичайніші, зрозумілі – навіть для неписьменних осіб. Тільки одна єдина іншомовна лексема – *міради*; в СУМі вона трактується як слово *книжне*; М.Коцюбинський усе ж вдався до нього (а не до *мільйони*), мабуть, для того, щоб уникнути деякої термінологічної дисгармонійності в цьому художньому тексті, офіційності. Більш по-сучасному звучала б дієслівна форма *змінюють*, а не *зміняють*; це, однак, данина мовленнєвій тогочасності.

У тих випадках, коли йдеться про будь-що виразно українське – в житті, в побуті, в самій природі, такому письменникові, як М.Коцюбинський, вистачає ресурсів рідної мови, розкіш якої за її справді стилістичного використання (особливо в художньому мовленні) незаперечна, не залишає байдужим того, хто шанує рідне слово, слово материнське. Звісно, такої чарівності художнього висловлювання не буває тоді, коли мовлення діалогічне, коли його учасниками й творцями виступають «зовсім звичайні» особи – селяни, робітники. За таких мовленнєвих ситуацій висловлювання менш образне, метафоричне, позначене звичайністю, всенародною натуральністю.

Як це зазвичай простежується в кожного видатного письменника, так і в цьому випадку М.Коцюбинський славетний, позитивно неповторний не тільки в лексичних і фразеологічних вимірах, але й у синтаксичних. Звернімо увагу хоча б на одну з оригінальних і часто

простежуваних ознак мови творів М.Коцюбинського – на вживання ним таких синтаксичних конструкцій, які тепер прийнято називати або *приєднувальними* (найчастіше) *неповними реченнями*, або *видільними*, або *парцельованими*, наприклад: *Марта ревнувала Антона. Уперто, затаєно, сильно....*, вже з цього прикладу стає очевидним, що М.Коцюбинський, вдаючись до приєднувальної конструкції, ніби вихоплює з висловлюваного найголовніше, найхарактерніше; все інше, попереднє сприймається при цьому більш чи менш пасивно, як щось суто інформативне, отже, й комунікативно менш важливе, суттєве. Після синтаксично повного речення витримується тривала й своєрідна пауза, приєднувальне речення вимовляється приєднувально-видільною інтонацією, чим по-особливому актуалізується зміст сегментної частини висловлюваного.

Вдамося до синонімічних способів вираження загалом того ж самого змісту. Пор.: *Марта ревнувала Антона. Уперто, затаєно, сильно:* два речення, друге – приєднувальне неповне з максимально змістовим виділенням окремої комунікативної конструкції. Інші синтаксичні й синонімічно-стилістичні варіанти сказаного: 1) *Уперто, затаєно, сильно Марта ревнувала Антона*, або: *Марта ревнувала Антона уперто, затаєно, сильно*; або: *Марта ревнувала Антона – (чи кома) уперто, затаєно, сильно* – відокремлені однорідні обставини способу дії. Цілком очевидно, що найбільшої логічно-емоційної наснаги, стилістичної барвистості розглядувана конструкція набуває тоді, коли друга частина висловлюваного – *уперто, затаєно, сильно* – оформляється як окреме, структурно неповне приєднувальне речення. Саме таким способом створюється неповторна семантико-стилістична виразність трьох прислівників, максимальне виділення їхнього змісту.

Зауважимо, що до М.Коцюбинського інші наші письменники (серед них і геніальний Т.Шевченко) до синтаксичних конструкцій, що їх ми тепер найчастіше називаємо *приєднувальними*, вдавалися тільки епізодично (лише по кілька разів). Тепер же навіть у публіцистиці, особливо в газетах, коли-не-коли вдаються до них. І наприкінці – щоб навіть почуттєво збагнути розкіш та оригінальність приєднувальних конструкцій – вдамося ще до кількох прикладів-ілюстрацій приєднувальних речень, які становлять одну з типових і оригінальних художньо-мовленнєвих рис прози М.Коцюбинського. Отже: *Повітря тремтить від спеки, і в срібнім мареві танцюють зелені тополі. Широко, гарно, спокійно; О Моя Варвара золота жінка... Спокійна, розсудлива, прихильна; Які очі в неї? Не встиг роздивитись... Протискаюсь плечем і стрічаюся з нею.*

Наче фіалки в житті.

Темні, м'які, блискучі.

І наприкінці процитуємо весь епюд під назвою «Утома», який увійшов до складу такого художнього творіння, як «З глибини»:

Душа моя втомлена – і навіть той жаль, що почуваю, нагадує лиш усміх, застиглий на обличчі мерця... (виразне імпресіоністичне звучання). Але продовжимо цитування:

Я маю жаль до неба, бо хмари, що проходять по ньому, не лишають там жодного сліду: воно знову стає ясним й блакитним.

Жаль маю до землі, бо тіні, що вкривають її, пересунуться на інше місце, і, де було тьмяно і сумно, знов ляже золото сонця.

З жалем дивлюсь на воду: мов дзеркало, одбиває вона красу світу, і коли невдоволена навіть, – ломле всі лінії й фарби і творить своє.

І маю жаль я до осінньої рослини: кожна брунька ховає в собі надію життя і дасть нові пагони.

Тоді як я...

Тоді як попів надій моїх нерухомою хмарою завис наді мною, тоді як сонце щастя не зжене з душі тіней, як дзеркало душі моєї померкло, потьмарилось, не одбива нічого, тоді як те, що облетіло і стало голим, – не розів'ється знову.

І чом не живу я, вища істота, як те мертве небо, як нежива вода, як вода, як рослина?

Ститати?

Не хочу... Втомився.

Хіба ж це не розкіш слова? Слова нашого, рідного, українського, століттями юридично заборонюваного, соціально зневажуваного? Жодної іншомовної лексеми чи якогось іншого іншомовного елемента в цьому уривку не використано. Всі слова звичайні, щоденні, зрозумілі

навіть неосвіченим українцям! А яка, крім іншого, філософська глибинність, природна і власне людська правда! Яке розуміння вічності природи і трагізм людини від розуміння нею своєї невічності, швидкоплинної тимчасовості в навколишньому світі! Яка художня довершеність, логічність, мовленнєва досконалість кожного з тільки що виголошених рядків! Звісно, це ще не поезія, бо немає рими, ритміки; але, мабуть, це поезія в її прозовому вияві!

Отже, художнє слово М.Коцюбинського – річ неперевершено досконала, оригінальна, милозвучна. Цим якнайбільше й створюється краса, *розкіш* письменникового мовлення, порізному виявленого в усіх його прозових творах.

РЕЗЮМЕ

На матеріалі окремих художніх текстів М.Коцюбинського вмотивовується їхня словесна краса, розкіш.

The article reveals the depth and the beauty of the lexical world in M. Kotsubynsky's works.

ЛІТЕРАТУРА

1. Русский язык. Энциклопедия. – М.: «Советская энциклопедия». – 1979.
2. Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: «Советская энциклопедия». – 1990.
3. Українська мова. Енциклопедія. – К.: «Українська енциклопедія ім.М.П.Бажана». – 2000.
4. Словник української мови (в 11-томах). – К.: «Наукова думка». – 1970-1980.
5. Великий тлумачний словник української мови. – К.: – Ірпінь. – 2001.
6. Сучасна українська літературна мова // За ред. А.П.Грищенка. – Вид. 3. – К.: «Вища школа». – 2002.

РЕЦЕНЗІЇ ТА АНОТАЦІЇ

Ніна Іваницька, Інна Завальнюк (Вінниця)

Скаб М.С. Прагматика апеляції в українській мові: Навчальний посібник. – Чернівці: Рута, 2003. – 80 с.

Книга Мар'яна Скаба покликана самим життям. Процеси державотворення в Україні спричиняють зростання ролі рідного слова у становленні й формуванні світогляду, національного ества українця, взаємодію мови та національних традицій українців, мови та культури. На сьогодні культура мовленнєвого спілкування, як і культура суспільства в цілому, передусім залежить від якостей мовленнєвого етикету і, зокрема, звертання. Як же правильно, стисло й доречно звернутися до когось за різних ситуацій? Начебто й нескладно це зробити – поіменувати того, до кого хочемо звернутися. Певні риси співрозмовника легко розпізнаються: зовнішність, вік, стать, місцезнаходження, професійна належність тощо. Проте створені за цими ознаками звертання можуть набувати неоднакового емоційно-стилістичного звучання, що завжди детермінується конкретністю ситуації. А прагнення до виразності думки спонукає суб'єкта мовної діяльності до пошуку нестандартних, а отже, й непрямих лінгвальних засобів, які здатні найбільш вдало реалізувати його комунікативну мету.

Рецензована праця, що має актуальну, цілісну лінгвопрагматичну концепцію, продумані, розгорнуто викладені питання у сфері апеляції, на нашу думку, може слугувати орієнтиром у питаннях вибору й доречного використання одиниць апеляції в конкретних мовленнєвих проявах. Саме тому предмет рецензованого посібника і становлять прагматичні типи звертань сучасної української літературної мови. Тобто ті, що витворюються мовцем з метою встановлення мовленнєвих контекстів і регулювання соціальних взаємовідносин, через що, безперечно, є об'єктом зацікавлень науковців.

Посібник складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури. У першому розділі "Теоретичні питання прагматики апеляції" (с.5-13) автор з опорою на праці вітчизняних та зарубіжних лінгвістів розмежовує поняття "висловлення" і "речення"; визначає основні ситуативні чинники, що впливають на способи формулювання висловлення; аналізує відомі в науці комунікаційні функції висловлень, суб'єктивно коментуючи окремі з них. Дослідник дотримується позиції різнобічного представлення апеляції в різних висловленнях сучасної української мови. Цілковитій логіці у цьому зв'язку піддається, на нашу думку, висновок автора про те, що "елементи апеляції не виражають окремої комунікаційної функції, проте беруть активну участь у формуванні цілого класу комунікативних функцій".

Детально описавши спроби багатьох лінгвістів диференціювати види ілокуційних актів, проаналізувавши прагматичне навантаження мовних одиниць, М.Скаб цілком закономірно схиляється до висновку, що апеляційними є контексти, у яких формально представлено хоча б один зі складників апеляції: адресатність, другоособовість, спонукальність. Автор слушно погоджується з дослідницею В.В.Химик що "віртуальним засобом визначення ситуації адресатності є 2-га особа": особові займенники (*ти, ви*), дієслівні форми (типу *іди, ідїть*), лексико-семантичні одиниці (звертання), поділяє підхід до варіювання категорійної ситуації адресатності. Дослідник визначає п'ять способів апеляції, обґрунтовуючи можливості матеріального вираження апеляції (у конкретних висловленнях) кількісними характеристиками адресата мовлення, доводить, що ядро розгалуженої системи способів апеляції формують "тикання" й "викання", а інші належать до сфери обмеженого стилістичного використання. Автор переконливо вмотивовує доцільність вибору й використання названих способів апеляції залежно від основних складників ситуації спілкування.

За спостереженнями М. Скаба, можна виділити п'ять типів номінації адресата мовлення: називання адресата мовлення за допомогою займенникових іменників, називання адресата мовлення іменниками-загальними назвами, називання адресата мовлення субстантивами, називання адресата мовлення складними номінаціями різних типів. Вибір будь-якої з них зумовлюється цілим рядом прагматичних чинників, серед яких чи не перше місце посідають комунікативні настанови номінатора.

Семантичне і структурне наповнення номінації адресата мовлення значною мірою залежить від її прагматичної функції. Таке розуміння функціональної природи звертання дало змогу авторові створити класифікацію прагматичних функцій найменувань адресата мовлення й окреслити специфіку кожної з них.

Характеристиці звертань, сформованих на основі різних типів актуалізованих ознак адресата звертання, присвячений другий розділ посібника – "Характеристика основних лексико-семантичних груп номінацій адресата мовлення" (с. 36–72). Дослідження здійснено на великому фактичному матеріалі, взятому зі "Словника української мови" в 11 томах та українських художніх текстів. Запропонована лексико-семантична класифікація (12 груп) номінацій адресата мовлення видається повною, такою, що охоплює найрізноманітніші комунікативні ситуації.

Кожен тип звертань розглядається в контексті комунікативної ситуації українського художнього чи розмовного мовлення, що дає змогу встановити ступінь його ситуативної зумовленості. У цьому зв'язку хочеться особливо виділити цікаву групу okazіональних найменувань осіб, які спричиняють самовиявлення адресанта і накладають етичні обмеження щодо використання.

На основі аналізу основних положень лінгвопрагматики й обстеженого матеріалу зроблено нові, досить цікаві висновки й узагальнення, які визначають причини та умови вживання найменувань адресата мовлення, механізм їх формування, особливості використання лексичного матеріалу та граматичних і словотворчих ресурсів в актах номінації.

Рецензований посібник особливий не тільки за змістом, а й за формою. Витончений стиль засвідчує вміння автора використовувати стилістичні тонкощі рідної мови, доречно послуговуватися науковою термінологією.

Проблематика, наукові здобутки та навчальна цінність книжки, поза всяким сумнівом, привернуть увагу мовознавців та студентів-філологів. Сподіваємося, посібник чекає перевидання. Природно, що автор волітиме дещо змінити й доповнити.

Нам видаються тотожними номінативно-контактна і власне контактна функції номінацій адресатів мовлення (с. 34, с. 36); принаймні приклади, що їх ілюструють, не потребують диференціації.

Вважаємо, що підрозділ (підпункт) "Оцінні найменування осіб" не слід виділяти окремо, оскільки оцінний елемент мають майже всі okazіональні найменування, деякі з назв осіб за спорідненістю та свояцтвом тощо. Краще було б використати іншу назву підрозділу, як-от: "Найменування за ставленням мовця до адресата мовлення", до якого могли б увійти й персоніфіковані назви осіб – адресатів мовлення.

Не завадило б чіткіше структурувати другий розділ посібника, виділивши, зокрема, підрозділ "Іменники – загальні назви як виразники предметного змісту апеляції", а все, що у змісті йде нижче, окрім підрозділу "Персоніфікація..." подати як його підпункти. У такий спосіб інформація краще б сприймалася.

На с. 46 групи форм називання одиничного адресата проілюстровані прикладами, натомість групи 5, 7, 9 позбавлені ілюстрування. Гадаємо, бажаною була б уніфікація.

Недоглядом є повторення теоретичних викладок В.В.Химик на с. 14 і с. 15, а також реченневих прикладів (с. 35 і с. 40; с. 36 і с. 43).

Однак і без втілення щойно викладених побажань навчальний посібник Мар'яна Скаба заслуговує високої оцінки. Дослідником рідного слова запропонована небуденна, оригінальна студія, яка поглиблює русло лінгвопрагматики, істотно збагачує її термінологічний і понятійний апарат. Завдяки практичній спрямованості рецензована праця сприятиме підвищенню лінгвістичного й загальнокультурного рівня майбутнього вчителя-словесника.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

1. **Антонюк Євгенія Миколаївна**, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури й журналістики інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

2. **Баган Олег Романович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії української літератури Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка

3. **Бевз Тамара Олексіївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри стилістики й культури мови інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

4. **Білоус Наталя Валентинівна**, аспірантка кафедри української літератури й журналістики інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

5. **Богатько Валентина Василівна**, асистент кафедри стилістики й культури мови інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського

6. **Бондарєва Олена Євгенівна**, кандидат філологічних наук, докторантка кафедри української літератури ХХ століття Інституту філології Київського національного університету ім. Т. Шевченка, доцент кафедри українистики Національного медичного університету ім. О. Богомольця, член Національної спілки письменників України.

7. **Борецький Віталій Васильович**, аспірант кафедри української мови й загального мовознавства інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

8. **Боровко Ванда Юліанівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри білоруської літератури Вітебського державного університету.

9. **Бурлакова Ірина Вікторівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології Харківського обласного науково-методичного інституту безперервної освіти.

10. **Василик Любов Євгенівна**, кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича.

11. **Гандзюк Олександра Михайлівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Волинського державного університету ім. Лесі Українки.

12. **Гребенюк Тетяна Володимирівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету.

13. **Гуйванюк Ніна Василівна**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри сучасної української мови Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича.

14. **Гуляк Анатолій Борисович**, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Національного університету ім. Т. Шевченка.

15. **Дмитренко Жанна Віталіївна**, директор Гніванської СЗШ І-ІІІ ступенів № 3.

16. **Дудик Максим Петрович**, аспірант Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова.

17. **Дудик Петро Семенович**, доктор філологічних наук, професор кафедри стилістики й культури мови інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

18. **Жаровська Олена Петрівна**, асистент кафедри стилістики й культури мови інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

19. **Завальнюк Інна Яківна**, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри стилістики й культури мови інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

20. **Загорулько Людмила Павлівна**, аспірантка кафедри педагогіки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

21. **Зелененька Ірина Алімівна**, аспірантка кафедри української літератури й журналістики інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

22. **Зушман Михайло Богданович**, асистент кафедри української літератури Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича.

23. **Ілюк Оксана Дмитрівна**, магістрант кафедри української літератури Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича.

24. **Каленич Володимир Миколайович**, аспірант кафедри української мови й загального мовознавства інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

25. **Кирієнко Наталія Миколаївна**, аспірантка кафедри української літератури Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова.

26. **Коваль Людмила Михайлівна**, аспірантка кафедри української мови й загального мовознавства інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

27. **Ковалець Лідія Михайлівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича.

28. **Ковалів Юрій Іванович**, доктор філологічних наук, професор Київського національного університету ім. Т. Шевченка.

29. **Козир Олена Вікторівна**, викладач кафедри української літератури Харківського державного педагогічного університету ім. Г. Сковороди.

30. **Кондратюк Леся Миколаївна**, аспірантка відділу компаративістики АНУ інституту літератури ім. Т. Шевченка.

31. **Крупка Віктор Петрович**, асистент кафедри української літератури й журналістики інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

✓ 32. **Куш Ольга Петрівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри стилістики й культури мови інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

33. **Куцевол Ольга Миколаївна**, кандидат педагогічних наук, доцент, докторант кафедри методики української мови та літератури Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова.

34. **Левченко Наталія Микитівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Харківського державного педагогічного університету ім. Г. Сковороди.

35. **Марко Ірина Вікторівна**, магістр кафедри сучасної української мови, науковий співробітник Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича.

36. **Мельничук Ярослава Богданівна**, кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича.

37. **Мельничук Наталя Миколаївна**, заввідділом культурно-просвітницької роботи наукової бібліотеки Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича.

38. **Мирошніченко Валерій Васильович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу Запорізького державного університету.

39. **Міщенко Олена Іванівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри нової української літератури Київського національного університету ім. Т. Шевченка, вчений секретар Вченої ради Інституту філології Київського національного університету ім. Т. Шевченка.

40. **Мороз Тетяна Василівна**, аспірантка кафедри сучасної української мови Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича.

41. **Науменко Наталія Валентинівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства Національного університету харчових технологій.

42. **Павликівська Наталя Михайлівна**, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української мови й загального мовознавства інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

43. **Погребенник Володимир Федорович**, доктор філологічних наук, професор Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова.
44. **Подзігун Вікторія Іванівна**, асистент кафедри української літератури й журналістики інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.
45. **Подолінний Анатолій Мусійович**, кандидат філологічних наук, професор кафедри методики філологічних дисциплін інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.
46. **Прокопчук Людмила Володимирівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови й загального мовознавства інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.
47. **Рибінська Юлія Анатоліївна**, пошукувач кафедри методики філологічних дисциплін інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.
48. **Рокіцька Людмила Василівна**, пошукач кафедри сучасної української мови Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича.
49. **Руснак Ірина Євгеніївна**, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Кіровоградського педагогічного університету.
50. **Слободинська Тамара Степанівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови й загального мовознавства інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.
51. **Сохань Галина Степанівна**, аспірантка кафедри української літератури філологічного факультету Прикарпатського університету ім. В. Стефаника.
52. **Стадній Алла Сергіївна**, аспірантка кафедри української мови й загального мовознавства інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.
53. **Супрун Володимир Миколайович**, аспірант кафедри української літератури й журналістики інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.
54. **Ткач Людмила Олександрівна**, кандидат філологічних наук, докторант Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича.
55. **Федорчук Ірина Павлівна**, редактор газети Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського "Педагог".
56. **Федунь Марія Романівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри психології та соціології освіти Івано-Франківського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти.
57. **Хавкіна Інна Марківна**, здобувач кафедри історії української літератури Харківського національного університету ім. В. Каразіна.
58. **Хоменко Борис Васильович**, кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури й журналістики інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.
59. **Хоменко Галина Іванівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Харківського державного педагогічного університету ім. Г. Сковороди.
60. **Хоцянівська Ірина Володимирівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної культури Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.
61. **Чолкан Валентина Андріївна**, кандидат філологічних наук, асистент. кафедри української літератури Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича
62. **Шабат-Савка Світлана Тарасівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри сучасної української мови Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича.
63. **Яковенко Тетяна Василівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури й журналістики інституту філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

ЗМІСТ

Розділ 1. ТВОРЧІСТЬ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ЙОГО ДОБИ І СУЧАСНОСТІ.....	3	
Баган Олег	<i>Туга за пристрастю (до питання про філософію творчості Михайла Коцюбинського).....</i>	3
Ковалець Лідія	<i>Поетична творчість Михайла Коцюбинського.....</i>	7
Хоменко Галина	<i>Михайло Коцюбинський: "Книга життя" як феномен модерністської танатології.....</i>	11
Мирошниченко Валерій	<i>Рецепція повісті М.Коцюбинського "Тіні забутих предків" в англomовній та французькій критиці та перекладах.....</i>	23
Федунь Марія	<i>Національний аспект поглядів мемуаристів-сучасників на творчу постать М.Коцюбинського.....</i>	26
Хоменко Борис	<i>Ідея відродження України в творчості М.Коцюбинського.....</i>	30
Міщенко Олена	<i>Образ нової людини в прозі М.Коцюбинського.....</i>	33
Хоцянівська Ірина	<i>Михайло Коцюбинський і наша сучасність.....</i>	38
Левченко Наталія	<i>Танатологічна сутність цвіту в творчості М. Коцюбинського..</i>	43
Розділ 2. КОМПАРАТИВНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО.....	48	
Подзігун Вікторія	<i>Творчі стосунки Михайла Коцюбинського та Ганни Барвінок крізь призму їх листів.....</i>	48
Дмитренко Жанна	<i>Художні пошуки в прозі Михайла Коцюбинського і Тимофія Бордуляка. Індивідуальні особливості.....</i>	51
Мельничук Ярослава, Мельничук Наталя	<i>Михайло Коцюбинський та Ольга Кобилянська крізь призму мемуарного портрету письменниці.....</i>	54
Науменко Наталя	<i>Вслухаючись у "невидимі струни" "Інтермеццо" М.Коцюбинського та "Два шуми" Г. Хоткевича.....</i>	58
Зушман Михайло	<i>Тематично-стильова своєрідність малої прози Богдана Ленкого і Михайла Коцюбинського.....</i>	63
Антонюк Євгенія	<i>Митець світової літератури (Михайло Коцюбинський у творчості Максима Рильського).....</i>	66
Хавкіна Інна	<i>О. Слісаренко і М. Коцюбинський: спільні елементи проблемно-стильової парадигми великої прози.....</i>	70
Руснак Ірина	<i>Від Коцюбинського до Самчука (до проблеми безгрунтяства в українській літературі).....</i>	75
Зелененька Ірина	<i>Образ Карпат у повісті "Тіні забутих предків" М. Коцюбинського та у поезії Тараса Мельничука.....</i>	79
Крупка Віктор	<i>Біографічна і творча рецепція М. Коцюбинського в поезії В. Забаштанського "Це записано в книгу життя".....</i>	84
Гребенюк Тетяна	<i>Концепція творчої особистості в прозі М. Коцюбинського та Оксани Забужко.....</i>	87
Боровко Ванда	<i>Особенности «памяти жанра» в повести М.Коцюбинского «Тени забытых предков» и в белорусской прозе XX века: идилия.....</i>	91
Кирієнко Наталія	<i>Імпресіоністичні тенденції в творчості Михайла Коцюбинського та Михайла Ореста.....</i>	94
Супрун Володимир	<i>Художня рецепція новели Миколи Понеділка «Говорить лише поле...» на тлі новели Михайла Коцюбинського «Інтермеццо»...</i>	98

Кондратюк Леся	<i>Імпресіоністичні стильові тенденції у творах М.Коцюбинського "Fata morgana і О.Вайльда "Портрет Доріана Грея".....</i>	102
Розділ 3. ПОЕТИКА ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО.....		106
Гуляк Анатолій	<i>Синкретизм жанрово-стильових модифікацій прози Михайла Коцюбинського.....</i>	106
Ковалів Юрій	<i>Естетизм як домінанта імпресіоністичної прози М. Коцюбинського.....</i>	109
Козир Олена	<i>Позасвідоме як структурант бессарабського циклу творів Михайла Коцюбинського.....</i>	114
Ілюк Оксана	<i>Художнє змалювання "діалектики душі" людини в умовах голодомору в оповіданні Михайла Коцюбинського "П'ятизлотник".....</i>	118
Яковенко Тетяна	<i>Екзистенціалістська модель гри в оповіданні Михайла Коцюбинського "Дебют".....</i>	122
Погребенник Володимир	<i>Європейська вишуканість художньої прози Михайла Коцюбинського.....</i>	125
Бурлакова Ірина	<i>Характер пейзажу в новелі Михайла Коцюбинського "На камені".....</i>	130
Сохань Галина	<i>Художня своєрідність сміху як образу-емоції у прозі Михайла Коцюбинського.....</i>	134
Бондарєва Олена	<i>Міфопоетика в імпресіоністичному дискурсі М. Коцюбинського.....</i>	138
Василик Любов	<i>Семантика камінного в прозі М. Коцюбинського: на матеріалі творів з кримсько-татарського життя.....</i>	143
Розділ 4. МЕТОДИКА ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО.....		147
Білоус Наталя	<i>Заворожений світ Гуцульщини (сторінки історії та етнографії під час вивчення повісті М.Коцюбинського "Тіні забутих предків" у школі).....</i>	147
Куцевол Ольга	<i>Розвиток творчої уяви читачів у процесі вивчення імпресіоністичної прози М. Коцюбинського у 10 класі.....</i>	151
Подолинний Анатолій	<i>З історії вишанування пам'яті М.М. Коцюбинського на Вінниччині.....</i>	155
Загорулько Людмила	<i>Михайло Коцюбинський про вчительство.....</i>	157
Розділ 5. ЛЕКСИКА І ФРАЗЕОЛОГІЯ.....		163
Дудик Максим	<i>Активна й пасивна лексика в нарисі "З глибини" М. Коцюбинського.....</i>	163
Бевз Тамара	<i>Педагогічне слово Михайла Коцюбинського.....</i>	166
Завальнюк Інна	<i>Непрямі номінації у творах Михайла Коцюбинського.....</i>	169
Стадній Алла	<i>Емоційно-оцінні дієслова позитивної та негативної семантики у мові творів М.М. Коцюбинського.....</i>	173
Мороз Тетяна, Ткач Людмила	<i>Мова творів М.Коцюбинського і книг Святого Письма в українських перекладах Пантелеймона Куліша та Івана Пулюя: спільні джерела лексики і фразеології.....</i>	176
Павликівська Наталя	<i>До проблеми відтопонімних номінацій у псевдонімії.....</i>	185

Розділ 6. ГРАМАТИКА	194
Борецький Віталій	Про один різновид функціонантів лексичного рівня у малій прозі Михайла Коцюбинського. Інваріація та ідіостиль..... 194
Коваль Людмила	Підмет аналітичної будови як формально граматичний параметр ідіостилу Михайла Коцюбинського..... 199
Каленич Володимир	Двоскладні речення з одновалентними дієслівними предикатами у творах М. Коцюбинського..... 202
Гандзюк Олександра	Прийменниково-відмінкові форми як темпоральні синтаксеми (на матеріалі оповідань і повістей М. Коцюбинського)..... 207
Чолкан Валентина	Частки як ускладнюючий компонент структури присудка у мові творів М. Коцюбинського..... 210
Куш Ольга	Експресивність синтаксичних конструкцій діалогічного мовлення (на матеріалі творів М. Коцюбинського)..... 215
Федорчук Ірина	Про окличність як семантико-стилістичну категорію..... 218
Прокопчук Людмила	Структурно-семантичні параметри порівняльних конструкцій у творах Михайла Коцюбинського..... 220
Богатько Валентина	Економність вислову у художніх творах М.М. Коцюбинського... 224
Шабат-Савка Світлана	Питальне речення в структурі моделей діалогічного мовлення (на матеріалі мови творів М. Коцюбинського)..... 228
Жаровська-Білозор Олена	Функції питальних речень у повісті "Fata morgana" М. Коцюбинського..... 232
Розділ 7. СТИЛІСТИКА	236
Слободинська Тамара	Граматична експлікація функціонально-семантичної категорії таксису в українській мові (на матеріалі творів М. Коцюбинського)..... 236
Рибінська Юлія	Особливості відтворення англійською мовою колористичної палітри прози Михайла Коцюбинського..... 242
Марко Ірина, Ткач Людмила	Засоби офіційно-ділового стилю української мови к. ХІХ – поч. ХХ ст. на матеріалі листів М. Коцюбинського..... 245
Гуйванюк Ніна, Рокіцька Людмила	Конструкції напівпрямої мови у творах М. Коцюбинського..... 254
Дудик Петро	Розкші прозового слова М. Коцюбинського..... 258
РЕЦЕНЗІЇ ТА АНОТАЦІЇ	262
Іваницька Ніна, Завальнюк Інна	Скаб М.С. Прагматика апеляції в українській мові: Навчальний посібник. – Чернівці: Рута, 2003. – 80 с. 262
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	264

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету
імені Михайла Коцюбинського. Серія: Філологія. 2005. Випуск 7.
Збірник наукових праць.**

Формат 60X80 / 18

Папір друкарський. Замовлення № 782/783 Тираж 90 примірників.

ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО



Наукові записки

СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ

7'2005

ВІННИЦЯ 2005