

81. 2 Ук  
К-64

Віталій КОНОНЕНКО



**КОНЦЕПТИ  
УКРАЇНСЬКОГО ДИСКУРСУ**

002

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
АКАДЕМІЯ ПЕДАГОГІЧНИХ НАУК УКРАЇНИ  
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Віталій КОНОНЕНКО

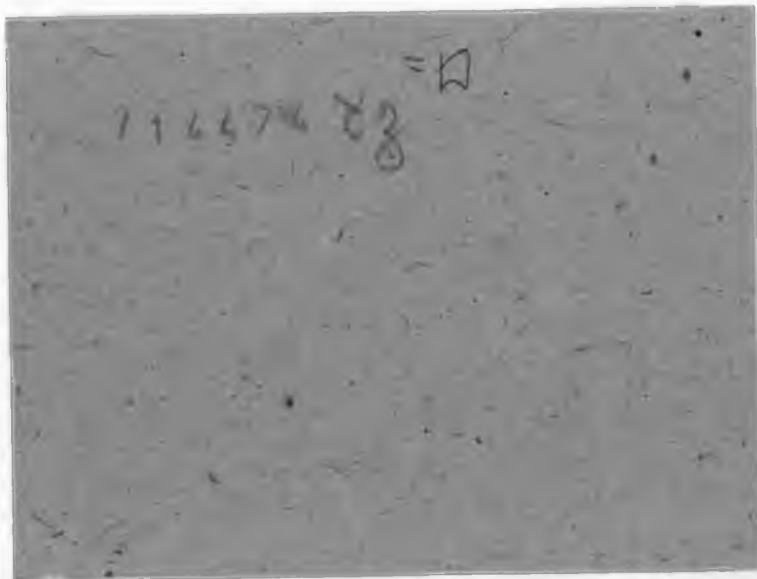
КОНЦЕПТИ УКРАЇНСЬКОГО  
ДИСКУРСУ

НБ ПНУС



714474

“Плай”  
Київ-Івано-Франківськ  
2004



ББК 81.032 (4 Укр)

К 64

**Віталій КОНОНЕНКО. Концепти українського дискурсу.**  
Монографія. – Київ–Івано-Франківськ, 2004. – 248 с.

Монографія присвячена проблемам лінгвокультурологічного вивчення духовно-ціннісних концептів. На матеріалі української, передовсім класичної, а також сучасної художньої літератури шляхом дискурсивного аналізу простежуються особливості національного сприйняття таких категорій, як *слава, воля, віра, надія* і под. Висвітлені мовно-стилістичні аспекти культурологічного дискурсу Тараса Шевченка, Лесі Українки, Панаса Мирного, Івана Франка, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника.

Розрахована на науковців, учителів, студентів, усіх, хто цікавиться етнопсихологічним осмисленням функціонування української мови.

**Рецензенти:** доктор філологічних наук, професор *М.І.Голянич*;  
доктор філологічних наук, професор *Н.В.Гуйванюк*.

Затверджено до друку Вченою радою Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

ISBN 966-640-155-X  
Івано-Франківський університет  
імені Василя Стефаника

код 02125266

**НАУКОВА БІБЛІОТЕКА**

Віталій Кононенко, 2004.

В. № 794674 © Видавництво "Плай" Прикарпатського  
національного університету імені Василя

Стефаника, 2004.

## РОЗДІЛ I. КОНЦЕПТ І ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ



### КОНЦЕПТ В АСПЕКТІ ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

У традиції, що тягнеться корінням ще в часи античності й біблійних оповідей, було прийнято зображувати духовні цінності, такі, як "Віра", "Доброчесність", "Милосердя" і подібні, у вигляді величних жіночих постатей із тими чи тими атрибутами – чи то скипетром, чи короною, чи іншим предметним втіленням їхньої "іпостасі". Такі фігури наочно передавали їхню сутність, отождивали виконували функцію свого роду концепту – носія узагальненого поняттєвого значення, що спирається на постійні підвалини – константи. Невипадково церква – християнська чи інша – визнавала образи-символи основних своїх постулатів, а живописці, скульптори, архітектори, письменники, зрештою й актори показали яскраві зразки такого "опредмечення" у вигляді творів високого мистецтва.

Упродовж усієї історії цивілізації при змінах типізованих образів і форм їх відтворення прикладалися все нові й нові зусилля в пошуках адекватних – бодай суб'єктивних – засобів вираження сутності таких духовно-культурних цінностей – концептів. Як писав У.Еко, "існує універсальна алегорія, сприйняття світу як Божого творіння, де кожна річ, окрім свого буквального значення, володіє ще значеннями моральними, алегоричними, містичними"<sup>1</sup>. Зведені храми були втіленням концепту *віра*, фігури жінки із зав'язаними очима і

<sup>1</sup> Еко Умберто. Еволюція середньовікової естетики. – СПб., 2004. – С.121.



вагою в руках – правосуддя тощо. Знаменита Дюрерова “Меланхолія” зображена у вигляді зануреної у думки крилатої жіночої постаті. Навколо неї – атрибути знання – сфера, геометричний пристрій, інструменти, на колінах у неї – закрита книжка, у руках – компаси. Та чи вся мудрість світу дає їй щастя? Ні, інтелект її невтішний, вона замислилася над марністю людського існування.

Із рами дивишся на мене  
 Таким безмірно сумним зором,  
 А в ньому тиха меланхолія  
 Змішалась з вдаванним докором...  
 (С. Чарнецький)

Разом із тим філософи й психологи, культурологи й філологи, теологи й мистецтвознавці, етнологи й фольклористи прагнуть виділити, описати й осмислити основні морально-етичні категорії людського буття, пізнати їхню природу, властиві їм трансформації смислів, той образний світ, що захований у них, а по тому – й трансцендентний, метафоричний сенс існування загальнолюдських орієнтирів, у нашому розумінні – концептів.

Вивчення духовно-культурних концептів здійснюється в різних напрямках і аспектах, серед яких провідне місце посідає наукова галузь, що виникла на перетинанні кількох наук, – лінгвокультурологія, основним спрямуванням якої є дослідження живих комунікативних процесів у зв’язку з матеріальною, соціальною або духовною культурою певної мовної спільності, що засвідчує її культурно-національний досвід і традиції; подібний аналіз полягає в здобутті з образу його дієвої культурної значущості [РКПЛС, 9; див.: 37]. З урахуванням невизначеності багатьох основоположних для цієї галузі



знань категорій часом пропонується обмежити коло наукового пошуку лінгвокультурології, залишивши об’єктом її вивчення лише ту частину позамовного світу, “предмети” якого є вербалізованими духовно значущими (для того чи того етномовного колективу) цінностями [1, 3].

Погоджуючись загалом із таким підходом, не можна не бачити в ньому спробу обмежити коло досліджуваних явищ об’єктами, безпосередньо позначеними духовним вмістом, а це не дозволить включати в перелік такі опосередковані фольклором цінності, як, скажімо, наведені в лінгвокультурологічному словникові поняття-символи типу *лебідь* або *ліший* [РКПЛС]. Більш виправданим видається широке розуміння завдань лінгвокультурології, яке передбачає концептуальне осмислення категорій культури в системі образів, що за своєю суттю є місцем кумуляції світобачення народу<sup>1</sup>.

На думку Ю.С. Степанова, концепт – основний осередок культури у ментальному світі людини; “жмуток” уявлень, понять, знань, асоціацій, переживань [69, 43]. Отож явище культурологічне, і разом із тим психологічне, зумовлене соціолінгвістичними чинниками. У концепті прослідковуються такі визначальні ознаки, як вихідна форма (власне “внутрішня форма” самої назви), концентровано представлена історія; сучасні асоціації, оцінки тощо; тим-то йдеться не лише про основну константу (або константи) як провідну ознаку концепту, але й про додаткові, супровідні його ознаки. Вважаючи концепт не лише поняттєвою категорією, а й одиницею лінгвокультурології, В.І. Карасик визначає його як “багатомірне смислове утворення, в котрому виділяються ціннісна, образна й поняттєва сторони” [26, 109]; звідси концепт

<sup>1</sup> Див.: Langacker R.W. Concept, image and symbol: the cognitive basis of grammar. – Berlin, New York, 1991.

є культурним і має кілька пов'язаних між собою, але відокремлених параметрів. Концепт набуває ім'я, якщо концептуалізована сфера осмислена в мовній свідомості й одержує однослівне позначення [там само].

В основі концепту лежить колективне несвідоме, архетип, нерідко й міфологема. Як зазначає О.С. Кубрякова, “концепт – це деякий окремий смисл, деяка ідея, що є у нас у свідомості, але, за всіма ознаками, головне, що така ідея існує як оперативна одиниця в процесах думки, причому одиниця, що виступає як гештальт<sup>1</sup> – як цілком самостійна й чітко виділена окрема від інших сутність” [32, 316]. Такі гештальти припускають членованість, можливість виділення ознак їхньої будови, тобто репрезентацію в ментальному лексиконі. Звідси уявлення про концепти як про носіїв структурованого знання, що передбачають наявність різних ознак, тобто їх опису саме як структури [57, 17]; це дає право визначати різні за змістом типи концептів [4], хоч самі принципи їх опрацювання можуть бути неодноплановими й розглядатися з різних точок зору. Серед неоднопланових класифікацій концептів виокремлюються, зокрема, найменш вивчені “сфери вираження емоцій”, що складають основний об'єкт і предмет нашого дослідження.

Концептуальний аналіз принципово відрізняється від аналізу власне семантичного. Якщо семантичний аналіз передбачає перерахування набору значень того чи того слова в його зв'язках і відношеннях з іншими словами, то аналіз концептуальний має на меті встановлення смислу, навколо якого групуються слова, категорії, ширше кажучи, знання. Разом із тим у концептуальних системах знаходить відбиток

<sup>1</sup> Гештальти – “цілісні змістові одиниці, що співвідносні зі знанням про світ і референційно виводять у цей світ” [32, 316]; див.: [34].

і той “ментальний лексикон”, який визначається словником. Адже слово, зрештою, є репрезентантом самого концепту, попри різне розуміння самого терміна “слово”. На думку А.Вежбицької, за участю обмеженого набору семантичних універсальних елементів можна виявити все розмаїття народжених людиною ідей – концептів, що знаходять втілення в лексичних одиницях, ціннісні орієнтації, специфічні для тієї чи іншої культури [див.: 8; 9]. У поле її наукових інтересів потрапляють, зокрема, ключові слова типу *сум*, *гнів* в англійській і російській мовах, *страх* у німецькій мові, *судьба*, *душа* в російській мові тощо. Звичайно, “у концепта складна структура” [69, 40], а тому обмежитись опертям лише на лексико-семантичну характеристику слова-поняття не можна. Водночас навряд чи можна погодитись і з розумінням концепту лише як ідеї або поняття (порівняйте: “Ми будемо вважати слово концепт реферуєчим до ідеї або до поняття” [88, 13]).

Як стверджує О.С. Кубрякова, “за уявленнями про об'єкти і їх ознаки лежать різні структури знання й, отже, різні концепти чи об'єднання концептів”; тобто у з'ясуванні сутності об'єктів потрібно враховувати не лише їх безпосереднє значення, а й “ті смисли, що формують зазначені уявлення” [32, 252]. Концептуальний аналіз передбачає, таким чином, включення в систему понять різних когнітивних категорій – предметності, означуваності й процесуальності. Отож враховується взаємодія субстантивних, ад'єктивних і дієслівних позначень. Коли йдеться про той чи той концепт, виражений іменем, його характеристика має супроводжуватися встановленням його відношень з іншими компонентами “ситуації”, ширше кажучи, з текстом. Якщо врахувати до того ж місце предикатів як головних носіїв пропозиційного знання, то входження імені в предикатне оточення стає визначальним чинником опису й імені концепту.



Стає очевидним, що заголовне слово – ім'я концепту – не вичерпує власне мовних засобів його відтворення: “відмінною особливістю реалізації концептуальних систем у мові є водночас той факт, що один і той самий зміст може бути переданий у мові альтернативними засобами” [32, 313].

У концептуальній сфері перехрещуються й накладаються одна на одну категорії, що охоплюють різноманітні, неоднорядні й різноаспектні поняттєві константи, взяті з можливого кола передовсім абстракцій (хоч можлива концептуалізація й предметних понять). Серед комплексу таких понять і категорій привертає увагу система, у якій сконцентрувалась сутність як загальнолюдських, так і національно орієнтованих цінностей, – це набір чуттєвих, емоційних, морально-етичних категорій, таких, як *добро, зло, віра, правда, гріх, зрада* тощо, що їх широко репрезентує як богословська, так і художня література. Духовні цінності активізуються як сутнісні показники архетипності, екзистенції, природності людського існування.

О. Кульчицький писав: “Почуття як комплексна якість цілості у великій мірі визначає всі ділянки цілості переживання, тобто – поодинокі явища психічні, що в них даються вирізнити охопні цілості (“Ganzhei tereiche”), але, з другого боку, – кожна зміна якоїсь ділянки цілості та її даностей змінює почуттєву якість” [33, 140]. Ідеться про вплив почуттєвих виявів не лише на таку галузь людської психіки, як переживання, а й на сенс самої життєдіяльності.

П. Рікер віддає перевагу етиці над мораллю – “встановленню примату етики над мораллю, тобто мети над нормою”. І пояснює: “Розглядаючи етичний намір, абстрагуючись від деонтологічного моменту, чи не означає це відмовитися від будь-якого розсудливого дискурсу і звільнити поле для потоку “добрих” почуттів? Аж ніяк... Назвемо “етичним



наміром” намір “доброго життя” разом з іншим і для іншого на основі справедливих установлень”<sup>1</sup>. Чуттєва сфера конкретизується, спрямовується в одне русло – досягнення добра як для себе, так і для іншого. А якими ще високими цілями мала слугувати та й слугувала висока українська література? Звідси розгляд морально-етичних цінностей як категорій українського дискурсу, зрештою, перетворюється в пошуки *правди, справедливості, добра* для всіх.

Подолання розриву між тілом і духом можна здійснити включенням у “відчутне трансцендентне”, яке адресується до абстракції *cogito* з відчутної сфери”<sup>2</sup>. Можна погоджуватись або не погоджуватись із парадоксальною думкою про те, що трансцендентне передбачає наділення тілесністю чоловічого суб'єкта, “перевершення плоті одного стосовно другого” (*Trigare*)<sup>3</sup> (за таким поглядом, функція жінки – вносити в життя чоловіка фізичне (фізіологічне) начало, чим і долається властивий, очевидячки, передовсім чоловікові *дух*). Однак саме розуміння трансцендентного як визначального чинника духовного в самовідчуванні здається перспективним.

Показове в цьому плані встановлення паралелей між концептуальними поняттями і кольоровими позначками. Щоб передати те чи те уявлення про емоційний стан людини, поети, як і художники, використовують колір, усвідомлюючи його – при оперті на народну традицію чи власне світовідчуття – уособленням певної ідеї, свого роду символом абстрактної категорії. У цих випадках найчастіше вдаються до таких кольорів, як червоний, чорний, білий, що більш органічно засвідчують позитиви чи негативи уявних понять.

<sup>1</sup> Рікер П. Сам як інший / Пер. з франц. – К., 2000. – С.206.

<sup>2</sup> Енциклопедія постмодернізму / Пер. з англ. – К., 2003. – С.66.

<sup>3</sup> Там само. – С.67.



Нерідко ці барви протистоять одна одній, навіть без позначення їх відповідності тим чи тим категоріям, скоріше як натяк на загальне добре й погане, ніж на конкретне добре чи погане:

Гаптує дівчина й ридає –  
 Чи то ж шиття!  
 Червоним, чорним вишиває  
 Мені життя.

(П. Тичина) [див.: 18]

Зіткнуті як контрастні кольори – *червоне, чорне* – скоріше натяк на якісь почуття, на невизначеність душевного стану (чи то дівчини, чи наратора–Я), ніж усвідомлення дійсності. А в цій невизначеності і схована поетичність:

Я ввечері цілую рожу  
 і кличу сум.  
 Чому, чому я жить не можу  
 Та сам, без дум?

Інша мета, інша тональність у відомій пісні Д. Павличка “Два кольори”, де теж *червоне* й *чорне*, але вони вже міцно “прив’язані” до двох концептуальних начал: “*червоне* – то любов, а *чорне* – то журба”. Проте і в цьому зіставленні не пряме називання, а внутрішні роздуми над людським існуванням, що включає в себе і *любов*, і *сум*, *журбу*.

Висвітлення морально-етичних проблем через систему художнього дискурсу ставить ще одну проблему – взаємодії моралі й мистецтва. “Мистецтво і Мораль, – зазначає Ж. Марітен, – творять два автономні світи, кожен з яких суверенний у межах своєї сфери, вони все ж не можуть взаємно ігнорувати один одного, бо людина присутня в обох цих світах одночасно



як інтелектуальний творець і як моральний діяч, суб’єкт актів, у яких вирішується його доля” [42, 178]. Ж. Марітен віддає перевагу моралі, якій “підкорене” Мистецтво. Але чи завжди діячі культури, письменники дотримуються цього постулату? Посилаючись на трансцендентність, метафізичність людського ества, до того ж з урахуванням екзистенційності самого мистецтва, митці далеко не завжди виходять із принципу пріоритету моралі. Це тим більш очевидно з огляду на літературну практику ХХ ст. з його культом індивідуалізму й жорстокості. Проте тезу про первинність моралі на противагу аморальності сповідували українські письменники, принаймні класики. А тому їхні морально-етичні принципи можуть розглядатися як вершинні, визначальні, високоавторитетні.

Вивчення морально-етичних цінностей українства дає змогу глибше пізнати етнопсихологічні засади національного світосприйняття, закладає підвалини відтворення картини світу, що виокремлює національну спільноту. Побачити в узагальнених категоріях національно окреслене, історично й традиційно зумовлене, осмислене у вимірах часу, ввійти в коло споконвічних народних прагнень і сподівань із орієнтацією на сучасні процеси національного відродження означає спрямувати опис концептуальних засад духовності у річище національної культури, національної мови. Опрацювання лінгвокультурологічної проблематики на зразках текстів красного письменства відкриває перспективи подальших українознавчих досліджень у цій царині.

## КОНЦЕПТ І ДИСКУРСИВНИЙ АНАЛІЗ

Як відомо, поняття дискурсу в сучасній науці не знаходить однопланового визначення не лише в зв'язку з різними підходами до його кваліфікації<sup>1</sup>, а й у силу багатогранності, неспецифікації самого дискурсу як категорії; порівняйте в У. Чейфа: “дискурс багатосторонній і достатньо очевидна обмеженість будь-яких спроб відобразити його моделювання, підводячи дискурс під одне чи два виміри” [цит. за: 32, 524]. Недаремно встановлення категорії дискурсу пов'язується зі створенням нового поняття на основі аналізу вже існуючих понять [84, 321].

Серед численних визначень дискурсу зупинимося на кількох із них, що не лише висвітлюють це поняття з різних точок зору, а, зрештою, й доповнюють одне одного.

За О.С. Кубряковою, дискурс – “така форма використання мови в реальному (поточному) часі (on-line), яка відображає певний тип соціальної активності людини, створюється з метою конструювання особливого світу (або його образу) за допомогою його детального мовного опису та є в цілому частиною процесу комунікації між людьми” [32, 525]. У цьому визначенні наголошується на висвітленні соціально орієнтованої моделі дискурсу з метою створення окремої картини світу, отож дискурс безпосередньо пов'язаний з рівнем розвитку суспільства, його історією й культурою тощо. Він зумовлює текст, який є відтворенням комунікативного акту. Як пише Н.Д. Арутюнова, “дискурс є мовлення, що занурене в життя”<sup>2</sup>, тобто це особлива форма використання

<sup>1</sup> Див., наприклад: [90]; Дискурс, речь, речевая деятельность. Функциональные и структурные аспекты. – М., 2000; Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990. – С.136-137.

<sup>2</sup> Арутюнова Н.Д. Дискурс. – С.137.



мови. Призначений для виконання соціальних функцій, дискурс слугує “вираженню особливої ментальності”<sup>1</sup>. Створений дискурсом світ може бути більшою чи меншою мірою наближений до реально існуючого, але може й суттєво відрізнятися від нього або й загалом не бути (принаймні через текст) пов'язаний із ним.

Ще за одним визначенням, “дискурс – це наділений значенням фрагмент усної або писемної мови; фрагмент мови, що віддзеркалює соціальну, епістемологічну та риторичну практику групи; або спроможність мови віддзеркалювати й обмежувати цю практику в групі, а також впливати на неї”<sup>2</sup>. Як видно, пропонується не одна, а щонайменше три категоризації дискурсу – від виділення значеннєвого фрагмента мовлення безвідносно до його функцій і аж до визначення його через власне соціолінгвістичну сутність. Заслужують на увагу положення Д. Кініві про те, що “це мовний процес, а не система”; “він установлює вербальний контекст, і він також має ситуативний контекст і культурний контекст”; “тому дискурс визначається існуванням повного тексту” [90, 22-23]. З іншого боку, не можна не погодитись і з думкою М. Фуко, котрий характеризував дискурс як “практику, що систематично формує об'єкти, про які вона говорить” [89, 49]. Отож здатність тексту впливати на зображувальні дискурсом (і незображувальні, невідповідні) об'єкти є особливістю, що її визначає дискурсивний аналіз.

За визначенням С. Павличко, що здійснювала аналіз модернізму в українській літературі, дискурс “передовсім є мовою, котра розуміється як висловлювання і відтак включає

<sup>1</sup> Степанов Ю.С. Альтернативный мир. Дискурс. Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца 20 века. – М., 1995. – С.38-39.

<sup>2</sup> Енциклопедія постмодернізму. – С.126.



суб'єктів, які говорять або пишуть, а також слухачів або читачів, які є об'єктами дискурсу. Він може включати будь-яке висловлювання як частину соціальної практики" [52, 21]. У цьому узагальненні важливим для дискурсивного аналізу є введення понять "діючих осіб" дискурсу, тобто наратора й нарататора; щодо соціальної функції дискурсу, то вона виявляє себе в найширших сферах – від політики до літератури, від філософії до семантики. Як писав М. Фуко, "на небі нашої рефлексії панує дискурс – дискурс, можливо, неосяжний, який зразу був би й онтологією, і семантикою"<sup>1</sup>.

На трактування концепту накладаються філософські, етнічні, міфологічні, релігійні, психологічні й інші позамовні чинники, що, зрештою, визначають його комплексний характер; сукупність цих ознак тією чи тією мірою відбивається у художньому дискурсі, що може додавати до розуміння концепту нові показники смислу, конотативні відтінки, пов'язані, зокрема, з невичерпністю асоціацій, градацією оцінювання тощо.

Неабиякого значення набуває в зв'язку з цим пошук шляхів і засобів вираження концептуального значення в дискурсивному аналізі. Виявлення додаткових конотацій, очевидно, має виходити з лексикографічного тлумачення слова-поняття. Але така практика не лише не відкриває всього наповнення відповідної категорії, але й не претендує на подібні результати. Як пишуть, наприклад, автори "Словника української мови" в 11-ти томах (К., 1970-1980), "у тлумаченні стисло і ясно розкривається значення слова і його відтінки" (т.1, с.Х).

Ідеться, отож, лише про слово в його значеннях і відтінках, а не про концепти, константи, зрештою, й не про поняття,

<sup>1</sup> Фуко М. Слова и вещи. – М., 1977. – С. 150.



основним наповнювачем яких є *смысл*. Під ним розуміється передовсім "особливий зміст, яким людина наділяє прояви своєї життєдіяльності, предмети та явища об'єктивного світу в процесі його духовно-практичного освоєння і внаслідок цього надає їм певного значення в системі людської культури, в ієрархії суспільних цінностей;" "характеристика" [ФЕС, 590] (між іншим, у математичній логіці поняттям смислу і є концепт). Для висвітлення смислу концепту потрібне залучення широкого набору додаткових щодо значення слова-поняття показників смислу, семантичних конотацій, асоціативних, аксіологічних та інших параметрів, які лише в своїй сукупності дозволяють наблизитися до смислу концепту.

Художній текст якраз і створює умови виявлення широкого спектра різного роду відтінків, співзначень, трансформованих і переосмислених понять, що ускладнюються тими ж таки асоціаціями й оцінками. Звичайно, конкретний художній дискурс не може претендувати на "всеохопленість" смислу, але в силу своєї розгорнутості й глибини осмислення так чи так наближує нас до цього "утаємненого" смислу. Більше того, письменник, якщо він справді виразник народних ідеалів, передає – свідомо чи несвідомо – не лише властиві йому уявлення про смисл концепту, але й етнопсихологічні, психолінгвістичні основи загальнонародного розуміння концептуальних понять. У цьому сенсі звернення до художніх текстів забезпечує, так би мовити, внутрішню глибинну характеристику концепту, його, можливо, приховані, підсвідомі або несвідомі, архетипні підвалини.

Існують і власне лінгвостилістичні, текстові принципи й прийоми виявлення внутрішніх потенцій смислу. До них можна, наприклад, віднести аналіз синонімічних рядів, в які включається слово на позначення концепту. Скажімо, до слова-поняття *доля-1* 'хід подій, напрям життєвого шляху



людини, обставини її життя' синонімами є *талан, жереб, щастя* (фолькл.), *судьба* (розм.), *фортуна* (розм.), *планета* (розм.), *планида* (розм., заст.), *уділ* (заст., уроч.), *пай* (заст.); до слова-поняття *доля-2* 'надприродна сила, що нібито визначає все в житті, незалежний від людини хід подій, збіг обставин' – *призначення, приречення, судьба* (розм.), *моїра* (книжн.), *фатум* (книжн.), *фортуна* (розм.). Семний аналіз цих співвідносних слів виявить не лише закономірності вживання кожного з них, але й – що особливо важливо – додаткові значеннево-поняттеві нашарування, що входять в одне й те саме ціле – смисл концепту.

Грунтовним матеріалом може слугувати зіткнення протилежних за значенням слів-понять, як тих, що складають шар звичайних антонімів, так і тих, що зближуються лише контекстуально, в ході авторської оповіді. Сюди входять і такі безумовні антагоністи, як *правда – кривда, добро – зло*, і побудовані на запереченні контрастивні поняття типу *доля – недоля, воля – неволя*, і зближені в уживанні, скажімо, *гріх і побожність* або *гріх і благочестя* тощо [див.: 71,152].

Створюється, зокрема, дихотомія понять на зразок *воля – неволя, правда – неправда, доля – недоля*, де саме словотворення (за допомогою префікса *не-*) визначає передумови для протиставлення. Водночас утворення з *не-* не є звичайним запереченням; ряд слів-понять із *не-* здобуває суттєві додаткові конотації (скажімо, підкреслюється сила однієї цінності і слабкість її антиподу, віра в перемогу позитивного начала, викривається ницість негативного явища тощо). Порівняйте:

Кругом *неправда* і *неволя*,  
 Народ замучений мовчить,  
 І на апостольським престолі  
 Чернець годований сидить.  
 .....



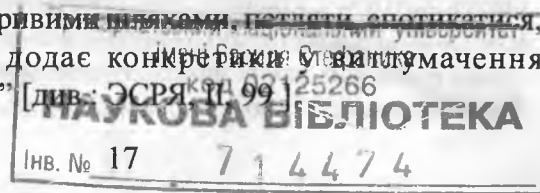
Розбійники, людоїди  
 Правду поборолі,  
 Осміяли твою славу,  
 І силу, і волю.

(Т. Шевченко)

Віддаленість контрастивних слів-понять у тексті (*не- правда – правда, неволя – воля*) не перешкоджає усвідомленню їхньої полярності у філософсько-онтологічному аспекті; більше того, зумовлює можливість висунення суттєвої аргументації й, зрештою, зв'язує текст в одне неперушне ціле.

У ході дискурсивного аналізу неоціненну роль відіграватимуть стійкі вислови – ідіоми, фраземи тощо, в яких зафіксувалася "стратегія" розвитку значення, його передумови, витоки й нові надбання щодо "прирошення" смислу, що органічно позначається на висвітленні внутрішнього сенсу поняттевої категорії. Наприклад, компонент *гріх* у складі таких фразем, як *брати гріх на душу, гріх Бога гнівити, гріх слово сказати, наводити на гріх, як смертний гріх* і под. [ФСУМ, I, 198-199] виявляє своє додаткове неприступне, як на перший погляд, значення 'порядність', 'богобоязливість', 'нетерпимість до гріха', 'засудження грішника' тощо.

Якщо ж іти далі, спускаючись у глибини "внутрішньої форми", то й цей шлях може чимало додати до розуміння концептуального смислу, як це яскраво продемонстрував Ю.С. Степанов, скажімо, щодо етимології слів "радість", "рад", пов'язуючи її з формами *радити, родити* [69, 446-452]. Ще приклад – тлумачення етимології рос. слів *злой, злая, злое, зол, зла, зло*, укр. *злий* у словнику М. Фасмера, де поряд з іншими паралелями наводяться дані давньоіндійського *hvárati, hválati* 'йти кривими шляхами, підносити, опонуватися, падати' тощо, що додає конкретні етимологічні значення "внутрішньої форми" [див.: ЕСРЯ, т. 99, 25266].





Асоціативні ряди мають зацікавити передовсім у силу їх орієнтації на етнопсихологічні параметри, можливостей вияву народно-традиційного, ментального, а не лише загальноновизнаного, звичного, природного. На жаль, українське мовознавство ще не має академічного видання словника асоціативних норм<sup>1</sup>. Проте ті асоціативні паралелі, що їх виокремлює український літературно-художній дискурс, уже дозволяють робити суттєві висновки щодо входження всієї комплексної системи асоціацій у структуру концептуального смислу.

Додатковим джерелом інформації стосовно місця й функцій концептуальних понять, зокрема, в літературному дискурсі можуть слугувати показники частотності їх уживання. Скажімо, відомий “Частотний словник сучасної української художньої прози” (т. I-II, К., 1981) подає дані про те, що слово *правда* виявляє високу частотність як у прямій мові персонажів, так і в авторській мові (т. II, 91), у той же час як уживання слова *слава* суттєво обмежене (т. II, 268) тощо. Не менш яскравий матеріал надає дискурсивний аналіз безпосередньо творів художньої літератури, слововживання пись-

<sup>1</sup> Порівняйте, скажімо, асоціації до слова-поняття *воля* в російській самосвідомості: вольная; свобода, сила, сильная; неволя; железная; ваша; Божья; доля; к победе; моя; земля; к жизни; твоя; барин; большая; вольному воля; дозволенность; дом; желание; железо; жизнь; за замком; заслон; и земля; изъявление; и разум; к свободе; к учебе; мужицкая; Наполеон; нары; небо; невероятная; несравненная; она; открытость; пиво; победа; простор; просторы; птица; разум; растения; резиновый шнур; рой; река; сильный человек; сильнющая; спортсмен; старик Хоттабыч; степная; степь; тверда; терпеть; тюрьма; человека [РАС, I, 107] (слова подані в порядку їхньої частотності; як видно, в складі наведених даних чимало власне ментальних позначень типу *барин, мужицкая, пиво, старик Хоттабыч* та інші).



менника; порівняйте, наприклад, тяжіння Т. Шевченка до слова *слава*, Лесі Українки – до слів *мрія, надія* і под.

Неоднакові результати дає звернення до аксіологічного аспекту, що дозволяє побачити оцінку загальнолюдських і національних цінностей, прослідкувати їх “поведінку” в мовленні автора і його персонажів, відчуті зміни в настроях, переживаннях, позначених в оцінюванні, встановити різні типи оцінок, включаючи етнічні<sup>1</sup>, аксіологічні градації тощо.

Але основним принципом і прийомом дискурсивного аналізу є поглиблене “вчитування” в художній текст, знаходження в ньому тих часом недостатньо помітних, а в сутності своїй визначальних показників смислу. “Здавна вважається класичним те, що невідкладне часові; цю силу, однак, сучасне в емоційному сенсі визначення черпає вже не в авторитеті минулої епохи, а лише в істинності тодішньої актуальності”<sup>2</sup>. Знайти, відшукати це вічне, істинне в актуальності української класичної літератури і є провідним завданням нашого дискурсивного аналізу.

Навколо слова, що позначає концепт, і пов’язаних із ним слів-понять створюється свого роду семантичне поле, максимальний і достатній контекст, у межах якого й виявляються численні конотативні супроводи, додаткові значення, асоціативно-оцінні ряди. Це семантичне поле зазвичай являє собою нарацію-дискурс, що представляє одну чи більше подій, але здебільшого включає в себе й описи (дескрипції), і коментарі [див.: 70, 85]. У художньому дискурсі поле уможлиблює появу

<sup>1</sup> Див.: Кононенко В. Мовна оцінка в етнокультурному аспекті // Мовознавство. Доповіді та повідомлення на IV Міжнародному конгресі україністів. – Одеса, 1999.

<sup>2</sup> Хабермас Ю. Модерн – незавершений проект // Вопросы философии. – М., 1992. – № 4. – С.41.



все нових і нових конотацій, зумовлених, зрештою, асоціативними уявленнями автора-наратора.

“У будь-якому художньому тексті зустрічаються слова, що мають додаткове смислове навантаження, оточені конотативним ореолом і нерідко одержують символічну функцію” [3, 525]. Їх відміченість можна бачити у збережених у підсвідомості архетипах, в архаїчних схемах міфологічного мислення, в культурних або біблійних асоціаціях, ритуалі або обряді, в концептосфері й семіосфері, в особистому досвіді автора, в самому звучанні або співзвучності слів; зрештою, і в тій функції, що виконує відповідний слову денотат у практиці життя [там само]. Концепти, що пов’язані зі світом культури й цивілізації, в тому числі етики й моралі, створюють той шар метаморфізму й суміщеності при збереженні інваріанта, який входить у художній дискурс не лише як його невід’ємний елемент, але й як компонент його формування, самого існування тексту.



## КОНЦЕПТ ЯК ХУДОЖНЯ КАТЕГОРІЯ

Концептосфера як складна структурована цілісність, очевидно, може бути спроектована на той чи той мовленнєвий шар, отож і на художній текст із властивими йому концептуалізацією, моделюванням світу [див.: 36]. Якщо виходити з того, що “маніпулюючи ... вербальними символами”, можна “маніпулювати концептами системи”, тобто будувати нові концептуальні структури<sup>1</sup>, то художній дискурс, в якому якраз і превалюють ці “вербальні символи”, як ніякий інший дискурс, має змогу створювати свої концептуальні системи, свою концептосферу. Як пише О.С.Кубрякова, “за допомогою мови відбувається, з одного боку, фіксація концептів (завдяки чому частини концептуальних систем стають соціально й конвенційно закріпленими системою знаків), а з іншого, – їх побудова (“як міток на безперервному просторі смислу”)” [32, 381].

Літературно-художнє, передовсім поетичне, мовлення з його тяжінням до узагальнень і абстрагованих понять надає широкі можливості вивчення контекстного вживання найменувань, включених у концептуальне поле; такі назви здебільшого є заголовковим позначенням концепту й утворюють довгі ряди асоціативних зв’язків, оцінних характеристик тощо. Порівняйте:

...чи ймете *віру* в те, що та *любов* висока,  
ваш *щирий труд*  
І *правда* чистая, святе зерно пророка,  
приймється тут?  
Ввійде в нутро, як та таємна творча *сила*,  
що родить *рух*,

<sup>1</sup> Павилёніс Р.И. Проблема смысла. Современный логико-философский анализ языка. – М., 1983. – С.113-114.



І в масі, що її столітня *тьма* сповила,  
 проснеться *дух*?  
 Чи ймете *віру*, що пропаде *біль*, *страждання*,  
 і *кривда* вся,  
 Що *щастя* сяєвом, мов золотом світання,  
 вбересь земля?  
 (У. Кравченко)

Насиченість тексту назвами концептів без деталізованого аналізу їх властивостей (порівняйте майже “порожні” визначення типу *любов* – висока, *труд* – щирий, *правда* – чистая, *сила* – таємна, *тьма* – столітня, *кривда* – вся, сяєво *щастя*) створює особливий колорит високості думки, піднесеності душі. Порівняйте заключні рядки твору:

Ніщо не гине в світі *духа* марно,  
 що творить *дух*,  
 як у природі не щезає дармо  
 найменший *рух*.

Для з’ясування внутрішнього вмісту концепту, що його вкладає в художній твір поет, здебільшого потрібне звернення до більш широкого контексту, достатньо протягненого ряду пов’язаних між собою слів-понять або й до загального доробку митця. За таких умов виникає потреба простежити, як доповнюється смисл того чи того концепту від твору до твору, як трансформуються уявлення автора, які нові асоціативно-оцінні конотації виникають тощо. І тоді та *таємна творча сила*, що її згадувала Уляна Кравченко, набуває нових рис і прикмет, принаймні скидаючи одержу таємничості:

Не сліз потрібно, щоб ставать до бою!  
 Не слези, – *силу* й *жар* візьми за зброю.



Ту *силу*, що *любов* у груди лле,  
 Ту *міць*, щоб думи в дію осушати,  
 Той *жар*, щоб з лихом битися й прощати  
 Все, чим *невіра* й *злоба* б’є!  
 (У. Кравченко)

Сила тут знаходить спільні ознаки з іншими цінностями, створюючи складний єдиний комплекс, у котрому *сила* об’єднується з *жаром*, *любов’ю*, *міццю*, *думами*, *ділом* і протистоїть *лихові*, *невірі*, *злобі*. Виникає низка співзначень, що, зрештою, й характеризує задекларовану поетесою поняття-ідею *сила*.

У прозовому художньому тексті насиченість концептуальними назвами помітно зменшується, проте в силу його “тяглості” виникає можливість простежити несуперечливий шлях накопичення конотацій, що характеризують концепт, створюючи цілеспрямований образ. Подібне розкриття смислу концепту маємо простежити на прикладах тлумачення поняття *воля* в романі Панаса Мирного й Івана Білика “Хіба ревуть воли, як ясла повні?”, поняття *страх* – в оповіданнях Михайла Коцюбинського, *грих* – у новелах Василя Стефаника тощо.

У пошуках опосередкованих зв’язків тлумачення концептів із позицій народного світобачення, з урахуванням особливостей психіки, традицій, звичаїв і вірувань, властивих даному етносу, визначальне місце посідають твори національної класичної літератури, стосовно українського письменства – передовсім XIX – початку XX ст. Адже саме в цей період українська художня проза й поезія набули загальнонародного, загальнонаціонального характеру, подали високі зразки художньої майстерності, виявили глибинні, часом потаємні, часом до кінця не пізнані особливості “української душі” [див.: 45]. Не відмовляючи творам наступного періоду

в силі відтворення народного життя, не можна не зважати на їхню здебільшого ідеологічну заангажованість, а часом і невідворотну нещирість. Тому в пошуках художнього дискурсу, що передає концептуальні засади народного світовідчуття, на нашу думку, виправдано звернутися передовсім до творчості Тараса Шевченка, Івана Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Лесі Українки, Івана Франка, Михайла Коцюбинського, Івана Карпенка-Карого, Василя Стефаника, Ольги Кобилянської, Богдана Лепкого, Володимира Винниченка, інших видатних провідників художнього втілення національної ідеї.

Витоки цієї літературно-мистецької традиції тягнуться корінням у період стародавньої української культури, для якого характерний “багатий круг мотивів, ідей, інтересів, що наповняли наше життя і творчість протягом щонайменше цілого півстоліття якраз дуже інтенсивного розвою, повного моментів високолюдських, високоідеальних, глибоко виховуючих, коли наше громадянство жило життям ініціативним, повним, національним в цілім значенні слова, а не потребувало підчеркувати своєї національної окремішності” [14, 247]. В.Янів, наприклад, зазначає, що вже в творах Володимира Мономаха, “поруч із засудженням зла, лукавства, хитрости (отже несправедливости), проблискує віра у перемогу правди, добра й праведности” [85, 145]. Ідеї утвердження таких морально-етичних цінностей, як *добро, справедливість, людяність*, проймають усну народну творчість. В українській міфології, наприклад, “людську доброту, справедливість, порядність і чесність помічають навіть ті міфологічні персонажі, котрі, за повір’ями, здатні робити людям тільки зло” [16, 153-154]. Чи це не свідчення того, що й зло долається, що його можна перетворити на добро?

Прагнучи встановити місце художньої літератури в соціопсихологічних дослідженнях, В.Янів звертає увагу на



місце літературних творів не лише в плані забезпечення “об’єктивізації” спостережених феноменів, а й у плані “порівняння обсервації тисяч письменників різних країн та різних століть” [86, 185]. Водночас дослідник наголошує, що можна “старатися про підбір таких письменників, які служили б персоніфікацією свого часу чи прикладом певного стилю доби” [там само, 187]. Йому імпонує приклад М.Шлемкевича “в характеристиці “загубленої української людини” як “сковородянської”, “гоголівської” чи “шевченківської”<sup>1</sup>. Отож зверненням до творчості письменника – виразника ідей, власних національній самосвідомості певного періоду, можна підтвердити її здатність більшою чи меншою мірою адекватно виражати сутнісні концептуальні засади.

Дослідження художнього дискурсу виявляє тяжіння, “прихильність” письменника високого рівня до тих чи тих концептуальних позицій. У таких концептах концентровано передається духовне кредо, ідейний стрижень його творчості, її визначальні вихідні принципи. Письменник може мати свій провідний концепт, що розкривається в його глибинному смислі через образний світ автора-наратора, разом із тим це концептуалізоване поняття може бути “прив’язане” лише до одного твору, не повною мірою виявляючи себе в інших текстах. Такі ідейно-духовні принципи, передані у вигляді концептів, можуть поєднуватися між собою, утворюючи своєрідні дихотомічні чи – рідше – троїсті угруповання. Так, для Тараса Шевченка визначальними концептами є *слава, доля*, для Лесі Українки – *надія, мрія* тощо. У романі Панаса Мирного й Івана Білика “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” провідні концепти – *воля, правда*, у романі Панаса Мирного “Повія” – *гріх, спокута*.

<sup>1</sup> Шлемкевич М. Загублена українська людина. – Нью-Йорк, 1954.



Простежується тенденція виділення в окремих творах концептуальних засад, котрі якщо й не є характерними для всього дискурсивного ряду цього автора, то стають визначальними саме в конкретному тексті. Скажімо, у Михайла Коцюбинського виокремлюються такі концепти, як *страх*, *сміх*. Нерідко набір концептів, що їх “сповідує” письменник, суттєво розширюється, вони перетинаються між собою, трансформуються, набувають усе нових і нових ознак. Скажімо, щодо творчості Івана Франка можна стверджувати, що його “притягали” до себе концепти *правда*, *воля*, *гнів*, *зло*, *дух*, *боротьба*, *недоля* тощо; порівняйте:

О горе, мамо! *Воля, слава, сила*  
Відмірюються мірою *борби!*

Всюди нівечиться *правда*,  
Всюди панує *брехня...*

*Гнів* – це огонь. Чим більше дров кладеш,  
Тим ярче полум'я лютує ясне...

Ти дала ще мені три *недолі* в наділ,  
Три *недолі* важкі, невідступні.

Абстраговане слово, символізуючись у своєму глибинному наповненні, художньо-творчому смислі, відтворює потенційні можливості концепту, його здатності перетинатися з іншими словами-поняттями образного спрямування, створюючи складні комплексні концептосфери. Дослідниця драматургії Лесі Українки А. Стебельська, наприклад, виділяє образ-символ *присяга*, протилежне поняттям вірності, честі, власної гідності, любові до коханої, до Вітчизни (драматична поема “Бояриня”) [67, 247]; порівняйте: [29, 195].



Концептуальний підхід передбачає аналіз не лише окремо розглянутих констант, а їх сукупності й взаємодії, впливу одних на інші. Лише в комплексі концептуальних рішень створюється уявлення про дискурс, а по тому й про лінгвістичну картину світу. Такий принцип тим вагоміше виявляє себе в художніх текстах, де взаємозалежність ідей забезпечує загальну концепцію твору, де протагоніст не існує без антагоніста, а він і його антипод є носіями іншого, сказати б, вищого, екзистенційного смислу. Пересічністю, неодномірністю поняттєвого наповнення характеризується, скажімо, такий текст із повісті Ольги Кобилянської “Земля”:

А *самітність* доконувала свого.

Глибока, глуха *туга* виростала з неї, добиралася до нього й точила неустанно *спокій*. День і ніч квиліло в ньому питання: “Чому те все сталося, що сталося? Як його земля носить? – А відтак знов: – Пощо сталося? Чому, чому, чому? Чи Бог так осудив? Чому Бог так хотів? Що йому з того прийде?”

Його велика *побожність* і глибока, щира *віра у вищу силу* попалися нараз у найглибшу *муку й терпіння*, і ніяк не могли з них висотатися, ніяк не могли собі розв'язати оцеї кривавої прояви. Бог потребував *душі* Михайла. Бог також *чогось доброго* потребував. А Михайло був добрий. Так чого забрав й сина такого дорогого? Чому мала рука його другої дитини піднятися на сповнення сього нечуваного вчинку?

А відтак знов: “*Кров* страшна, в яку ступив Сава *тілом і душею*, але те, що зтягнуло його в ту *кров*, чи не було воно в тисячу разів страшніше?.. Що се було? Звідки походило? *Силою* якоюсь? Він чув силу якоїсь незнаної *могутності*, та його дитиняча *душа* не була ще так доросла до того, щоби збагнути ту необмежену тайну. Відчув насліпо, неясно існування ще якогось іншого світу, крім того, що його знав, і

понурав у глуху задуму... Відтак знов те саме, знов починався біль у його душі, знов неописане терпіння. Терпіння навпомацки. Світ з ним потемнів”.

Як бачимо, концептуальний аналіз пов’язує в один комплекс, здавалося б, неоднорідні поняття. *Самотність* викликає *тугу*, а *туга* порушує *спокій*. За що його покарав Бог? Адже він дуже побожний. Ця *побожність*, *віра* у вищу силу не стримують *муки*, не дають *терпіння*. Бог узяв *душу* Михайла, а разом із нею забрав *щось добре*. Але за що? Герой не може збагнути. Кров висмоктує *тіло* й *душу*, але звідки взялася така *сила*, що скоїла це зло? У цієї *сили* є *могутність*, але *душа* не здатна збагнути цю тайну. Звідси неспокійні думки, *задум*. Звідси *біль* у *душі*, потреба *терпіння*. Концептуальні ознаки дискурсу накладаються одна на одну, викликають одна одну, принаймні не можуть існувати відокремлено. Але й ще один висновок: не якісь власне соціальні чинники, а більш глибокі – екзистенційні, внутрішньо вмотивовані порухи душі викликають цей споконвічний злочин, сказати б, те ж вбивство, що його вчинив Каїн, зарізавши рідного брата – Авеля. Виникає фрейдистська ідея братовбивства, що знайде продовження в концептах *зла*, *гріховності*, *зрадництва*.

## Розділ II. АБСТРАКТНО-ЕМОЦІЙНІ КОНЦЕПТИ



### КОНЦЕПТИ ВОЛЯ, СВОБОДА, НЕВОЛЯ

У концептосфері українських художніх текстів поняття-ідея *воля* займає особливе місце, визначене численними конотативними нашаруваннями, з огляду не лише на його архетипний характер, а й на екстралінгвістичні – соціальні й етнонаціональні – чинники. Мовний концепт *воля* на глибинному рівні має складну психолінгвістичну структуру, зумовлену неодноплановими психофізичними параметрами, на рівні лексику характерується полісемічністю, багатоступеневою семною організацією. Виявляючи свій смисл у концепції людини як психічного суб’єкта, це поняття розкривається через константи, в яких відтворюється дія, спрямована на протагоніста – носія цієї властивості, або дія, спрямована від протагоніста на антагоніста, об’єкт психічного застосування.

Слово *воля* має такі тлумачення: 1) *тільки одн.* одна з функцій людської психіки, яка полягає насамперед у владі над собою, керуванні своїми діями й свідомому регулюванні своєї поведінки; 2) бажання, хотіння; 3) право розпоряджатися на свій розсуд; влада; 4) відсутність обмежень; привілля; 5) свобода, незалежність; протилежне – неволя, рабство; 6) *іст.* звільнення селян від кріпацтва [СУМ, I, 735-736]. У цій достатньо розгорнутій характеристиці не враховано (й не могло бути враховано, бо тут власне лексикографічний підхід)





численні супровідні поняття, асоціативні паралелі, переживання й оцінки, що вкладаються в концепт *воля*.

У визначенні *волі*, її мотивів і виявів доцільно звернутися, скажімо, до трактувань класиків філософської і психологічної думки. Для А. Шопенгауера поняття *волі й свободи* пов'язуються з поняттями необхідного й випадкового, причому передовсім із визначенням “без попередньої причини”, “при відсутності необхідності”: “за вільним залишається значення в жодному відношенні не необхідного, іншими словами – не від якогось підмурку не залежного”<sup>1</sup>. А звідси – й розуміння *волі*: “будь-яка індивідуальна воля в своїх проявах (вольових актах) не визначається причинами або загалом достатніми засадами”<sup>2</sup>.

У психологічному аспекті “воля складається з попереднього мотиву, що зводиться до задоволення або незадоволення, і з наступного – руху або ряду рухів, що мають одну велику мету: сприяти нашому благополуччю” [7, 344]. Погоджуючись із цим загальним уявленням про *волю*, не можна, однак, не бачити, що воно ґрунтується передовсім на психофізіологічних особливостях людини, а не на традиційно-народному світорозумінні, в якому місце *волі* визначено не лише в полі “задоволення/незадоволення”, а й у сфері вираження власних особистісних і соціально значущих потреб і інтересів. Безумовним мотивом прагнення до *волі* є “примусовість до тієї чи іншої дії, яка полягає в наших приємних або неприємних станах” [7, 344]. З іншого боку, не викликає сумніву, що “наша воля, як вона виявляється в дозрілу пору життя, є продукт процесу розвитку” [7, 342].

Поняття *воля* може розглядатися як прояв потягу: “Воля є потяг, що зробився передбачуваним”; вона включає в себе

<sup>1</sup> Шопенгауэр А. Свобода воли и нравственность. – М., 1992. – С.50.

<sup>2</sup> Там само.



“розумове передбачення кінцевого члена відчуваної діяльності, яке уявляється в той же час як приємне закінчення незадоволення, що переживається, або як приємне збереження задоволення, що переживається”. І далі: “...не існує волі, як простої і завжди тотожної самій по собі душевної діяльності, яка, зважаючи на обставини, спрямовується на різноманітні речі, що лежать поза нею. Те, що існує в дійсності, складається з окремих, охоплюючих множинний зміст вольових актів, які тільки в силу загальної однорідності цих змістів дають привід до утворення абстрактного поняття – волі” [82, 79]. Отож поняття *воля* в психофізіологічному аспекті потяг і уявлення, воно ґрунтується на почуттях і переживаннях і складається з окремих вольових актів.

Для А. Вежицької слово-поняття (концепт) *воля* становить інтерес з позицій тих змін, які відбулися в значенні слова на тлі широких історичних процесів і інтерпретацій [8, 246]. Посилаючись на праці Ю.Д. Апресяна [2] і О.В. Урисон [73, 3-13], О.В. Падучева не виключає можливість тлумачення слів-понять типу *воля* в плані метафоричних концептів, пов'язуючи їх із родовою категорією “здібність”. Але оскільки будь-яка здібність людини локалізується у відповідному органі, то й приклади типу *воля* можна зіставити з метафоричним концептом “орган” [53, 89-90]. Особливістю *волі* є те, що це метафізичний, тобто такий, що не має місцеположення, “орган”: “це орган породження бажань, що в кінцевому рахунку визначає вибір рішення” [53, 308]. У понятті *воля* суміщуються функції приведення бажання у виконання, породження їх, а також включення в цей процес совісті [2, 354]. Ситуація прийняття рішення концептуалізується за допомогою дієслова *вирішити*. Підведення слова-поняття *воля* під концепти “здібність” і “орган” пов'язане з потребами виділення таксономічних класів слів у лексикографії і не



виключає інших підходів, що передбачають розгляд волі як окремого етнокультурологічного концепту. Українці вкладають у це слово-поняття свої додаткові конотації. Для них, століттями пригноблених і принижених, *воля* – це *мрія*, прагнення, мета, поклик до рішучих дій. Порівняйте:

До мої тюрми пораненько  
Застукала *воля* легенько:  
“Встань, сину, вже день далі буде!..”  
О *воле!* О серце! О люде!  
О *воленько-мати*, єдина,  
Завчасно збудила ти сина, –  
Тягар ще лежить ми на груди...  
О серце! О *воле!* О люди!

(І.Франко)

У соціально-політичних контекстах поняття *воля* розширює свої межі до узагальнення, що ґрунтується на її визнанні провідною рисою національного характеру, втіленням національного ідеалу. Споконвічне прагнення українців до *волі, свободи, незалежності* викликало подив навіть у недобррозичливців: “Завзяття, з яким загал боронив свої “вольності” і яке впливало з інстинкту самопіднесення, не раз викликало признання у ворогів (Я. Лещинський: “...завзято стояли за свої вольності, що годилися радше погинути, ніж жити без свободи”; І. Долгорукий, 1817 р.: “Україна почуває повністю втрачену свободу”)” [85, 161].

Абсолютизація цього поняття в українському суспільному русі пов’язана з розумінням *волі* як компонента політичної боротьби, як вияву “національного духу”; поняття *воля* за таких умов може одержувати визначення *національна*, утворюючи стійку сполуку *національна воля*. Порівняйте: “За цілеспрямованости інтелектуальних сил і моральности мети



залишається одна проблема – проблема волі. Річ у тому, що маємо багато патріотів, які чудово розуміють проблеми нашої державности і необхідність боротьби із загрозами їй, але їм бракує волі мобілізувати свої здібності до необхідної праці” (Л. Лук’яненко). Порівняйте у Тараса Шевченка: Не вмирає душа наша, / Не вмирає *воля*.

Дихотомія понять *воля* і *свобода* ґрунтується на протиставленні психічних і суспільно-політичних категорій, проте в разі перенесення психічних явищ на соціальний рівень або навпаки – із соціальної в психічну сферу – обидва поняття перетинаються, накладаються одне на одне. За філософським словником, *свобода* – це здатність людини оволодівати умовами свого буття, долати залежність від природних та соціальних сил, зберігати можливості самовизначення, вибору власних дій та вчинків [66]; порівняйте: “У свободі захована таємниця світу” (М. Бердяев) [5, 324; див.: 6].

Поняття *воля* конситуативно зближується з поняттям *свобода*, переважно в суспільно-політично орієнтованих публіцистичних текстах, на позначення незалежності особи або держави загалом, можливості поводитися на свій розсуд чи у рамках визначених державою й суспільством свобод. Порівняйте: “Полягти в боротьбі за *волю* Батьківщини чи за визволення й *свободу* свого народу вважається в усіх народів за найпочеснішу смерть” (С. Шелухін). Весь комплекс суспільно-політичних трактувань понять *воля* й *свобода* найчастіше забарвлений аксіологічно в позитивному сенсі, нерідко з ознаками урочистості, піднесеності: Вічний революціонер / – Дух, що тіло рве до бою, / Рве за поступ, щастя й *волю* (І. Франко); Чи треба там непогоди, де єсть щастя і *свобода* (П. Чубинський).

Як концептуальна метафора розглядається словесна формула *свобода волі*, яка трактується словником як “здатність приймати рішення із знанням справи” [СУМ, IX, 99], але

яка має, очевидно, й більш широке значення, зумовлене розходженням сем 'необмежена можливість' і 'особистісна влада над собою' та спільною семою 'незалежність', що в концепті визначає умови найширшого волевиявлення. "Свобода волі – здатність суб'єкта вільно визначати сутнісні підстави власного воління; своєрідна похідна від *волі* загалом, що уможливорює морально-етичну значущість останньої. Філософська проблема *свободи волі* висуває питання не про те, як людині "дати волю" власній волі (що можна вважати лише однією з граничних її інтерпретацій), а про завбачувану в людині здатність бути вільною від примусовості власної волі і, отже, свobodно й відповідально обирати власні мотиви і цінності і, зрештою, власне діюче "Я" [ФЕС, 571].

Отож, якщо людина не має *свободи волі*, вона стає рабом власного воління; її *воля* їй не підпорядкована, а звідси вона й не сповна відповідає за свої вчинки. Звичайно, той, хто не має *свободи волі*, все одно несе відповідальність за свої дії, і будь-які посилання на те, що це його примусило "воління власної волі", безпідставні. З цих позицій можна оцінювати й "фаталізм" Чіпчиної поведінки; самореалізація його волі відбувається на тлі відсутності саме *свободи волі*; чи не впливає звідси думка про фатальну приреченість Чіпчиних дій і вчинків? Звичайно, ні. Адже злочинні вчинки не можуть бути виправдані ні з позицій "вольових імпульсів", ні з позицій морально-етичних. Можна послатися й на інші тлумачення. На думку А. Нечипорук, "на підставі принципу детермінізму І. Франко в статті "Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова" заперечував теорії про абсолютну "свободу волі", про немовби повну незалежність людських вчинків від суспільного життя". "Мораль, зазначав І. Франко, є втіленням ідей і думок народу, формується під впливом умов життя і боротьби народу за своє соціальне і національне визволення" [48, 222-223]. Мо-

раль – це "певні поняття про життя з людьми, про обходження з ними; то є поняття істинності, справедливості, правди, приязні та добра" [Франко І. Твори, т. 45, с.39].

Прагнення до *волі* в її широко сприйнятому розумінні як вседозволеності має й суттєві мінуси, що виявлялися, зокрема, під час суспільних зрушень, революційних подій, у різного роду неконтрольованих діях. І. Огієнко (митр. Іларіон) пов'язував негативні ознаки волелюбства з історією не лише українства, а й слов'янства загалом: "Над усе слов'яни любили особисту волю, а це не давало їм змоги єднатися в великі суспільні організації й робило поміж ними незгоду й ворожнечу" [25, 341]. Українська література – від Шевченкових "Гайдамаків" до "Вершників" Юрія Яновського й численних творів "революційного" циклу – показала й силу, й згубу боротьби за *волю*.

Зрештою, поняття *воля* може підніматися до рівня абсолюту як вияв Божого провидіння, задуму. Щодо людини *воля Божя* передбачає підкорення, отримання, обмеження власної вольової дії в ім'я християнських заповітів: "... людина, яка підкорилася волі Божій, з довір'ям звертається у майбутнє, знаючи, що майбутнім керує Провидіння Боже" [СББ, 168]; порівняйте: "Нехай буде *воля* Твоя, нехай буде царствіє Твоє"; в такому значенні *воля* здобуває означення *святая*, утворюючи стійке сполучення *святая воля*.

В обмеженому рамках художнього твору текстовому просторі нерідко поєднуються різні функції слова-поняття *воля*, що дозволяє визначити концепт *воля* як непередметну сутність, концентрацію рецепторного, пропущеного через переживання і відтвореного в смислі (а не лише в безпосередньому значенні слова) образі [СББ, 40]. У підґрунті такого усвідомленого естетично сформованого образу-ідеї лежить "колективне несвідоме" (К.Г. Юнг), вивірене часом і традицією, але водночас і національно орієнтоване символічне уяв-



лення, що виходить за межі окремо взятого культурно-художнього контексту, що складають узагальнені константи.

У художньому дискурсі виявляє себе не лише символіка, властива індивідуально-авторському світорозумінню, а й образ самої національної культури, ключові поняття соціуму в рецепціях тієї чи тієї особистості. В цьому плані у визначенні загальнокультурних констант, у тому числі, а можливо, й найповніше у концепті *воля*, побудованих на метафорах, мотивах, символах і асоціаціях і семантично трансформованих у художньому тексті, знаходить вияв світобачення, що набуває рис загальнонаціонального, загальнонародного менталітету.

Звичайно, чим ширше загальнокультурний “смісл” концепту, тим більші можливості його метаформізму, реалізації в множинних формах при збереженні інваріантного значення, що виявляється як у загальнонаціональних, так і в індивідуально-авторських рішеннях. Показовим у цьому сенсі є існування двох і більше культурних інтерпретацій одного й того самого концепту, що створюють своєрідну системну організацію різних підсистем у вигляді антиномій, дихотомій, суміщень тощо. Концепт *воля* в художньому дискурсі являє подібного роду симбіоз символізованих значень, що відкривають можливості виділення національно орієнтованої парадигми.

У вираженні понять *волі, свободи, необмежених жодними перепонами існування, беруть участь явища й предмети природного середовища, довкілля. Скажімо, сама безмежність, незміряність українського степу органічно викликає ідею свободи, незалежності людини від світу, прагнення бути вільним, сміливим, непоборним:*

Чого ще ждять? Скоріш, мерщій у поле,  
Мерщій у *степ*! Я вп'юсь тобою, *воле*,  
Серед моїх незміряних степів!

(Б. Грінченко)



Для українського козака *степ* був не лише місцем постійного перебування, а й важливим чинником волелюбства, широчини, повноти життя: “У вільних степах, – пише дослідник козацької ментальності І. Рибчин, – втікача огортало визволяюче почуття цілковитої свободи” [61, 28]. Козак “уходник” не відчував над собою жодної влади, “крім блакитного південного неба, а навколо себе розкішного степу, який так мальовничо змалював на підставі старих переказів Гоголь”<sup>1</sup>. Позаяк знаменита “Степова Еллада” Є. Маланюка – це не лише перенесення ідеї елінізму в інші – степові – краї, а й утвердження нових символів і мотивів, зумовлених степовим простором, – і прекрасним, і згубним:

І загорілась відвага –  
Бористенського плеса обабіч – на дикий *степ*.

Відвіку покарано *степом*,  
І простір всю силу п'є.

*Степ* – і щастя волі, і простір для мрій, і нестриманість почуттів; зрештою, він, на думку О. Кульчицького, має не лише соціально-економічний, а й геопсихічний вплив: “світонастанова людини українського степу – це найскоріше т. зв. ентузіастична настанова, коли панує стан душі, що його філософи (Ясперс) і поети описують як сп'янілість, розмріяність, любов і шал”<sup>2</sup>. Такі психологічні передумови тією чи тією мірою визначають поведінкові стереотипи і козацької вольності, і степового анархізму часів української революції. Принаймні образ степу входить у поетичну метафору, символізується і водночас

<sup>1</sup> Грушевський М. Історія України-Руси. – Т.7. – К., 1999. – С.51.

<sup>2</sup> Енциклопедія українознавства: в 2-х томах. – Т.І (II). – Мюнхен-Нью-Йорк, 1949. – С.712.

виступає як предметна об'єктивізація, уособлення людських пристрастей і прагнень.

Воля як поняття зі сфери людського існування, вияв духовних порухів знаходить неоднозначне вираження в рядах символічних образів. Очевидно, в силу нестримності самого потягу до волі, з її, зрештою, імпульсивною природою, художнім втіленням концепту послугують ті явища й предметні поняття, що передають швидкий рух, переміщення, переходи з одного стану в інший. Одним із поширених образів вольового начала є *вітер*, *буря*, що, здається, зносять усе на шляху досягнення мети:

*Вітер,  
Не вітер – буря!  
Трощить, ламає, з землі вириває...*  
(П. Тичина)

Уже в самій можливості ламати, трощити, виривати закладені підвалини розуміння стрімкості, неспокою, прагнення зруйнувати старе, віджиле, отож здобути волю, незалежність, нове життя (типовий епітет у народному дусі до слова *вітер* – *буйний*):

*...Буйний вітер  
Розходився на волі.  
Гуляє собі, нема йому  
На світі зупини,  
Гуля собі через гори  
Та через долини.  
Коли б мені, вітре буйний,  
На час твої крила,  
Тоді б мене людська доля  
Нічим не спинила.*  
(О. Афанасьєв)



Персонаж “Лісової пісні” Лесі Українки “Той, що греблі рве” порівнює свої дії, що каламутять сонну воду, зривають гребельки, гатки й запруди, із здобуттям *молодої* (тобто нової, ще не звіданої) волі:

Місточки збиваю,  
всі гребельки зриваю,  
всі гатки, всі запруди,  
що загатили люди, –  
бо весняна вода,  
як воля молода!

Воля може порівнюватися з *птахом* (*птицею*), зокрема *орлом*, що прагне незалежності, вільного польоту:

Де ж то гордість твого духа –  
Вільного орла?  
(О. Олесь)

(порівняння з *орлом* передбачає його невід'ємність від волі, свободи духу).

У лінгвістичному аспекті концепт *воля* включає в себе історично зумовлену, достатньо стійку й загальну категорію слів, котрі складають шари слів-понять, що передбачають взаємодію двох протагоністів (семантичних актантів), котрі об'єднуються в одну цілісність, яка або межує з тотожністю (якщо дія спрямована на суб'єкт, і тоді виникають суб'єктно-суб'єктні відношення), або спрямована на об'єкт (тоді утворюються суб'єктно-об'єктні відношення). В основі цих відношень лежать антагоністичні взаємини, що ґрунтуються на подоланні внутрішнього протиріччя, невідповідності, аж до протидії, навіть за умов подолання внутрішнього Я.

*Вільний* (*вольний*) – прикметник передовсім зі значенням ‘ніким не гноблений, не поневолюваний; незалежний,



самостійний' (*вольний* – застаріле, поетичне) [СУМ, I, 672, 736]. У цьому смислі – з орієнтацією на майбутнє звільнення України – його вживали Т. Шевченко й І. Франко:

І мене в сім'ї великій,  
В сім'ї *вольній*, новій,  
Не забудьте пом'янути  
Незлим тихим словом.

Порівняйте у Франковій поезії “В ХХІІІ-ті роковини смерті Тараса Шевченка” рядки, що усвідомлено повторюють поетове визначення:

Небавом проясниться світ над нами!  
Щасливі, *вольні*, ми зо всіх сторін  
Святої України громадами  
Підем к могилі твоїй на поклін

(отож час волі відсунутий у майбутнє).

В тих днях, коли, неначе риба в сіті,  
Мій *вольний* дух в тісних тих стінах б'ється,  
Смертельний холод в душу аж крадеться,  
І нікому потішити, огріти...

(*вольний* дух протистоїть умовам життя).

*Вільно* вживається у значенні ‘дозволено, не заборонено’ [СУМ, I, 675]:

Не *вільно* в казні тютюну курити,  
Книжок читати, ні свічок світити,  
Не *вільно* в візитирку говорити,  
В вікно глядіти, грішми що платити

(*вільно* – теж має сему ‘не обмежений у діях, вчинках’).

Українська мова (на відміну від російської) має дієслівні утворення від іменника *воля* – *воліти* і *волити*. За словником,



*воліти* має значення: 1) те саме, що бажати 1; хотіти; 2) уважати за краще [СУМ, I, 727]. Отож у дієслові *воліти* значною мірою втрачається притаманна слову *воля* сема ‘влада над собою’ і на перше місце висувається значення ‘бажання, хотіння’. Застаріле, урочисте *воліти* втрачає безпосередній зв’язок із семою ‘влада над собою’, бо передає значення ‘бажати; хотіти’ або вживається замість *воліти* [СУМ, I, 727]. Тим самим уживання цих дієслів ще не може засвідчувати реалізацію значень іменника *воля*.

Концепт *воля* за своєю природою протистоїть концепту *неволя*, хоч частина їх констант суттєво розходиться у вихідних позиціях; спільним гіперонімом для них є співвідносні поняття *незалежність/залежність* (як концепти вищого рівня узагальнення).

*Волю* має кожний здобувати особисто, якщо дійсно йдеться про *волю* духу, а не лише про, скажімо, соціальне розкріпачення. З іншого боку, *воля* дарована, дана “зверху”, веде до нової *неволі*, причому, на думку Лесі Українки, той, хто визволяє, той і позбавляє волі; порівняйте “блискучий вислів глибокої думки” [27, 50]:

Хто визволить сам, той буде *вільний*,  
Хто визволить кого – в *неволю* візьме.

(“Осінь казка”)

Концепт *воля* через систему слів-понять утворює семантичне поле, в межах якого реалізуються значення, що відтворюють різні поведінкові типи, типи мовного спілкування з помітним нашаруванням процесуальності, результативності, наслідку. Через співвідношення із різнобічними виявами поведінкової типології концепт *воля* в художньому дискурсі стає текстотворчим компонентом, навколо якого групується розгалужена система слів-стимулів і асоціатів.

Асоціативні зв'язки слова-стимулу *воля* створюють широке коло символізованих номінацій на позначення різнобічних абстрактних понять із полюсними характеристиками: *Правда (Неправда) /Кривда, Добро/ Зло, Перемога/Поразка*; порівняйте менш виразні в антагоністичних ізоглосах категорії *Гнів, Помста, Влада, Підкорення, Лихо* і под. У Шевченка, як і в народній поезії, поняття *волі* зближується з поняттям *долі*, що призводить до утворення, за словами С.Я. Ермоленко, “одного конденсованого образу *волі-долі*” [18, 141]:

Старий  
Згадав свою Волинь святую  
І *волю-долю* молодую...

Можна припустити, що йдеться не лише про наслідування народнопісенних зразків, а й про філософськи й психологічно осмислене сприйняття *волі* як *долі*. Є *воля*, значить, і *доля* всміхнулася, щаслива, добра *доля*; без *волі* *доля* нещаслива, зла. *Доля* без *волі* ница й нікчемна, бо лише в єднанні цих концептуальних начал виправдовується призначення, місце людини в житті, у спільноті. Якщо немає *волі*, то й *доля* тоді оцінюється лише як така, що не склалася:

Єсть на світі *доля*,  
А хто її знає?  
Єсть на світі *воля*,  
А хто її має?

Асоціативно-образні паралелі широкого діапазону охоплюють, зрештою, основний спектр загальнолюдських ціннісних характеристик. Провідними концептами, що супроводжують концепт *воля*, стають *сила, право, доля, агресія* [див.: 39]. Очевидним є, що на прикладі конкретного дискурсу

реалізація цих асоціативних зв'язків підпорядковується досягненню цілісності, “закодованості” того чи іншого художнього тексту.

Відповідно до своєї лексичної і граматичної семантики слово *воля* асоціюється з колом атрибутів-уточнювачів, конкретизаторів, що суттєво обмежують можливості функціонального призначення поняттєвої категорії: *непохитна, незламна, непереможна* (висока якість виявлення вольової енергії), *добра, зла* (спрямованість вольової енергії в етично-ціннісному напрямі), *своя, його, чужа, батькова, материна* (належність вольової енергії); порівняйте у фразеологізованих сполуках *остання воля, воля ваша, з доброї волі, воля Божя*: Ніхто з *доброї волі* землі не дасть (М. Коцюбинський), індивідуально-авторські атрибути: *хиренна воля* (Т. Шевченко), *божєвільна воля* (Панас Мирний) і под.

Більш узагальнений характер мають асоціати в сполуках із назвою дій: вони поділяються на ті, що позначають “суб’єктно-суб’єктну” спрямованість: *зібрати, стримати*, “суб’єктно-об’єктну” спрямованість: *виявити, давати, диктувати*, зрідка “об’єктно-суб’єктну” спрямованість: *виконувати, застаріле волити волю* (Тут моя *воля волить*. – І. Нечуй-Левицький), контекстуально зумовлені різноспрямовані дії: *пускати на, боротися за, віддаватися на*; порівняйте у фраземах: *віддаватися на волю, давати волю ногам, давати волю рукам, давати серцю волю, давати волю словам, пускати на волю Божу* [ФСУМ, 1, 145].

Асиметричні відношення слова-поняття *воля* з “антагоністом” *неволя* знаходять вияв у сполучуваності. *Неволя* має інші атрибутивні маркери: *тяжка, гнітюча, нестерпна* (підсилення значення залежності, повної відсутності волі і т.д.); зрідка на позначення місцезнаходження, стану: *турецька неволя, кріпосницька неволя, єгипетська неволя* ‘полон’. Преди-



кативні зв'язки передаються набором сполук типу *попасти в неволю, жити в неволі, визволити з неволі* тощо; порівняйте в стійких сполуках: *жити неволею, якої неволі?* [ФСУМ, 2, 539].

Обмежується й асоціативний ряд парних слів-реакцій на позначення концепту *неволя*: *кривда, зло, поразка*, зберігаються як співвідносні *гнів, помста, влада, лихо, доля* (аксіологічна характеристика – посилена негація), разом із тим, як і щодо концепту *воля*, простежуються асоціації з концептами *сила, агресія, право*. Зближення понять *воля* й *неволя* виявляється в стійких сполуках *по волі-неволі, волею-неволею, по волі чи по неволі* (діє чинник антонімії): *По волі-неволі / Найду свою долю!* (Т. Шевченко); *Волею-неволею* приходилось миритися з своєю долею, з таким нудним життям (Панас Мирний).

В асоціативно-образне поле концепту *воля* частково входять компоненти концепту *свобода*, причому їхнє перетинання виокремлено в порівнянні з концептом *неволя*. Концепт *свобода* виявляє асоціативні зв'язки передовсім із поняттями позитивної ціннісної орієнтації *правда, добро, перемога, влада* (узагальнені концепти-гіпероніми *право, народ, держава*). Обмежується набір можливих асоціатив-атрибутивів: у посесивному значенні (*чужа, своя, його, батькова*), у суспільно-політичному вимірі (*свята, демократична, політична*). Предикативні зв'язки слова-поняття *свобода* лише частково наближені до синтагматики слова-поняття *воля*: *давати, дарувати, користуватися, завойовувати, забезпечити, пускати на*, також: *бракувало свободи, вирватися на свободу, боротися за свободу*; порівняйте в сполуках *право на свободу, свобода волі, свобода совісті, свобода слова*; застаріле *на свободі*: *Ходім лишень к моїй господі, / Там поговорим на свободі* (І. Котляревський).

Слова *воля* і *свобода* зближуються в похідних утвореннях із коренем *-люб-*, причому перша частина *воле-* обме-



женіша в своїх потенціях, аніж основоположне *свободо-*, порівняйте: *волелюбний, волелюбність* [СУМ, I, 720] і *свободолюб, свободолюбність, свободолюбний, свободолюбність, свободолюбство* [СУМ, IX, 99]; проте *волевиявлення*. Розширене вживання похідних зі *свободо-* зумовлене суспільно-політичними конотаціями, що додають значення 'відсутність політичного й соціального гноблення, право демократичного волевиявлення' тощо.

*Волі, свободі* духу й тіла протистоїть *рабство* в усіх його виявах – соціальне, духовне, ідеологічне, психологічне, тілесне.

Які ще раби ми, які ще раби!

(П. Тичина)

Нема раба понад раба,

Котрий вважає себе вільним.

(Т. Мельничук)

Те ж закріпачення як рабство не лише в праці, в побуті, а й у душах – ледве не основна тема українських письменників-“народників”. Таке *рабство* вбиває, нищить людину, забирає в неї сили, веде до руйнації особистості. І лише сильні духом здатні “вбити в собі раба”. Звичайно, *рабство* – це не власне *неволя*, а крайній її ступінь. *Рабство* в цивілізованому суспільстві – вже виключно духовне, метафізичне, екзистенційне явище.

Для І. Сенченка “вищою” ознакою, проявом *рабства* в його найгіршому вигляді, бо це рабство свідоме, виважене, є *холуйство*:

*Холуйство*, як і всякий процес, починається з дрібниць і поступово набирає діапазону і розмаху. Воно виростає майже непомітно, хоч я не можу сказати, що був колись час, коли я не був *Холуєм*...





Ви вагаєтесь? Ви не хочете бути *Холуєм*? Дух Прометея ще живе у вас? Залиште. Ваш шлях величного і незрівняного *Холуя*.

Подолати в собі *раба, холуя*, стверджує автор, означає змінити – бодай частково – соціальні умови, створити світ незалежних, гордих своєю свободою особистостей. Але це аж ніяк не анархія, не вседозволеність, а розумне саморегульоване суспільство.

У художньому тексті концепт *воля* створюється завдяки конотаціям, побудованим як на підсвідомому, логічному, так і на асоціативно-образному, емоційно-оцінному ґрунті. Приклади численні. *Воля й покірність*, прагнення *волі* й *страх* – це коло ідей відтворюється в оповіданні-алегорії В. Дрозда “Білий кінь Шептало”. В.М. Русанівський вбачає боротьбу цих почуттів в усвідомленні того, “що в світі є воля, свобода, незалежність”. Білий кінь Шептало пізнає ці поняття через, здавалося б, звичайні дії; вони й відбиваються в його “внутрішній мові”: “З усього нинішнього життя чи не найважче гнітила його табунна, тричі на день подорож до колодезяного корита. І він таки виривається на *волю*, купається, стає посправжньому білим, але не хоче, щоб про це знали інші, і лягає в грязюку” [62, 401-402]. Письменник стверджує думку про те, що прагнення *волі* є настільки природним і звичним порухом, що й звірина не лише відчуває його, а й робить реальні кроки до визволення. Протестний потяг може вилитися в неординарні вчинки, але головне в них – саме почуття справедливості такої поведінки. Як писав Д. Павличко, ніби продовжуючи ту саму тему *волі* з мотузкою на ногах:

Кінь розірвав намоклі в росах пута –  
 Душа летіла, ніби в крила взута,  
 Та на його скривавлених ногах  
 Ще теліпалася мотузка люта.



А за Т. Мельничуком, ознакою *волі, свободи* є живе слово, вільна думка, бо “поки живе слово – *Свободи* меч не випаде з рук” тощо.

Дослідник мовостилію Панаса Мирного В. Жила щодо слів, що передають емоційні абстракції: *воля, доля, правда, щастя, радість*, зазначає: “У романі [“Хіба ревуть воли, як ясла повні?”] вони мають досить сильні соціальні ознаки, зокрема, коли автор схрещує їх зі словами загальнорозмовної мови, напр., “виплодилась воля”, “доля майнула”, “втєкти од важких злиднів, нужди та горя”, “доля ... ганяла, сум обняв” тощо” [20, 39]. Виваженими й глибокими уявляються спостереження над роллю подібних абстракцій у створенні загальнофілософської концепції твору: “...абстрактні іменники творять емоційний змістовий центр, який автор використовує для підсумування, чи для синтезу висловлених думок, що часто бувають семантично розпорошені. Напр., “Кривда кругом, скрізь неправда” [20, 40; див.також:13]. Особливістю дискурсу є те, що він визначається словесно як дія внутрішніх і зовнішніх чинників, котрі зумовили поведінковий код протагоніста – Чіпки. Наративна ситуація панорамна й сценічна водночас, із залученням широкого коментування, оцінювання й інтерпретації, на основі аналізу зовнішніх і внутрішніх монологів, розповідей і дій, причому зовнішня розповідна інтонація переважає [див.: 70, 79].

При цьому протагоністи і їх антиподи у наративі, виступаючи як індивідуалізовані, експліцитні, висунуті на перший план оповіді, як, скажімо, Чіпка, можуть бути й узагальнені, охоплювати коло людей, бути наявними, імпліцитними; порівняйте, наприклад: Одна ще Галя має над ним *волю*: він її ще кохає й поважає і Тим запеклим душам було десь дівати свою силу, що пручалася, *рвалася на волю*. Зрештою, поняття *воля* може підніматися й до рівня абсолюту, як знак Божого



провидіння, задуму, щоправда, в тексті знак Божого провидіння є свого роду антитезою до міркувань героя про несправедливість долі: – От би тепер і мама дома була, не плакала б так часто... і хліб би був: коли здумав, їв би!.. – На те *Божжа воля*, моя дитино!.. Та попри тяжіння до того чи того протагоніста або й з урахуванням абсолютного значення поняття, концепт *воля* включає в себе етнокультурологічно зумовлені константи, що в своїй сукупності складають визначений історико-культурний континуум.

Якщо розглядати Чіпку як конкретного носія ідеї *волі* в розмаїтті її проявів і ситуативно зумовлених реалізацій, то увагу привертає художньо вивірена психологізація константних рішень. Мова культури значною мірою стає мовою психологічного аналізу явища *волі*. Історія становлення й формування протагоніста є, зрештою, історією продовження, розвитку, мотивації прагнення до *волі* як до стрижневого деміурга, що визначив трагедію особистості.

Неабияка роль у реалізації ідеї *волі* як символізованого коду формується в романі на ґрунті поступового розширення поняття *зле, зло*, що опосередковано виявилось у понятті *воля* як такого, що породжено *злом*, тому попри мімікрію й відхилення, зрештою, виливається в конкретне *зло*. У визначенні конотацій, що супроводжують співвідносні зі словами *зло, злий*, не настільки важливі первинні каузативні відношення, що викликали “зле”, скільки лінія від *злого* до прагнення *волі*. Історія розвитку *волі* є теорією становлення *зла*, боротьби вічних антагоністів, які й виявляють себе як самодостатні протиставні сили, – *зла* і *добра*.

Первинний протест героя проти нав’язування йому *злого* є лише етапом розвитку того ж таки *зла*: – То тільки злі діти так скаржаться. Навіть *доля* у Чіпчиної сім’ї – *чорна, темна, страшна, з худим, з іденим нуждою лицем, зі злими*



*од голоду очима*, отож зло осмислене, але не осмислене. Паралельно розвивається асоціативно-конотативний ряд зі словами-поняттями *сміливість, міць* і тут же – *хижість, неабияка вдача* тощо. Порівняйте: Одно тільки в цього [парубка] *неабияке* – дуже палкий погляд, бистрий, як блискавка. Ним світилася якась незвичайна *сміливість* і *духова міць*, разом з якоюсь *хижою тугою*.

З позицій зовнішніх умов формування дискурсу будується на основі зіткнення, протистояння, з одного боку, реалій зображеного життя, з іншого, – їх неприйняття, небажання сприймати їх як даність у свідомості протагоніста, отож його основним антагоністом і є реальна дійсність. Чіпка сприймає те, що його оточує, як *кривду*, протиставляючи її його баченню *правди*. Повторювані інвективи протагоніста щодо *правди, якої в світі немає*, поступово трансформуються в ідею фікс, що починає переслідувати його, як мана.

Почуття неправди з дитинства западало в Чіпчине *гаряче серце: поніс у серці ярке почуття ненависті на долю, що поділило людей на хазяїна й робітника*. Нові нещастя карбують філософію життя: *Життя* – що стерняста нива: не пройдеш, ноги не вколовши. І тоді з’являються перші питання, на які не було відповіді: Де ж тоді *правда*?.. Ой, ні, ні! тут щось та не так, – тут щось друге, інше...; – Чи воно коли буде *правда* на світі? Чи, мабуть, ніколи не буде?!

Пошуки *правди* мають дати відповідь на sacramентальне: – Що є істина? Поділ за принципом *правда* – добре, *неправда* – зле стає визначальним:

Чіпка слухав ту обрубку бесіду, серце закипало в його...

– Так воно скрізь добре?.. – промовив він. – Усюди *правда*?

– А ти шукаєш *правди*? – суворо запитав Порох. – Тільки й *правди*, поки повна пляшка, а коли порожня, то й брехня!..

Чіпка втрачає віру в правду: Порохові речі глибоко запали в серце. Перед очима встала вся *неправда*... “Пан над мужиками, пан і над панами!.. Де ж ти тут візьметься тая *правда*?”; Прокинулась у Чіпчинім серці недовіра у *правду*; обізвалась вона у душі його тяжким сумом...

Почуття неправди стає переконанням, осмислюється як закон життя: – І добро, і душа пропала... бо немає *правди* на світі... немає між людьми...; – Отака-то в світі *правда*? Один прийшов, підсипав – і одсудив, а дай ти п’ятдесят карбованців – тобі одсудять... А якби була *правда*, то цього б не було... земля б зосталася у мене...; в словах персонажа-рефлектора: – А *правду* казав Чіпка, – промовила вона [Христя] вголос – аж Грицько від дрімоти прокинувся. – Яку *правду*? – позіхнувши, питає він. – Що немає між людьми *правди*, що живуть вони не по закону... (у розміркуваннях Христі – розвиток думок Чіпки про *правду*: – Якби люди по *правді* жили...; Коли б вони по *правді*, а не кривді жили...).

Навіть ставши на “неправедний” шлях, Чіпка виправдовує свою поведінку відсутністю *правди*: “Чому ж нам не можна?.. Гидко тільки... Злодюга, скажуть... Господи! де ж тая *правда*?” Не дає відповіді й звернення до Бога: “Господи, Боже! де ж твоя *правда*? – шепче Чіпка. – Де її шукати?” І по тому – в репліках і доказах як мотив, стимул, ідея – знову *правда*, *неправда*: – Ти бачив сьогодні людську *неправду*?; Так оце *правда*? Це вона? Ні, Тимофію; “Скрізь *неправда*... скрізь! – шептав він. – Куди не глянь, де не кинь – всюди *кривда* та й *кривда*... Коли б можна, – увесь би цей світ виполонив, а виростив новий... Тоді б, може, й *правда* настала!” Відсутність *правди* виправдовує неправедні дії – *зло*.

Боротьба *добра* й *зла* в Чіпчиній душі починалася з бажання бути *добрим*: – Я не буду *злий*, бабусю!.. – одказує Чіпка – та й задумується. – Я, бабусю, *буду добрий*... я *злого* не робитиму,

то й Бог мене не поб’є... Але *зло* має бути покаране: – А отих дітей, що мене били та проганяли – тих Бог поб’є, бо вони *злі*... Під впливом несправедливості в Чіпки визріває, поширюється *зло*, борячись із *добром*, перемагаючи його, бо *неправда* не сумісна з *добром*: Собі на лихо, поряд із *добрими* думками, у малому серці ворушилося щось *недобре*, неспокійне; Бог страшний *злomu*, а Чіпка дума, що він *добрий*, а лихі люди його драгують...; Ой, *злий* же він був тоді! Ой, *лютий*!

*Зло* як споконвічний ворог людини спочатку визначає етично-оцінні Чіпчині характеристики: – Ні. *Недобре* зробив батько, – глухо якомсь, з протягом, почав Чіпка... – Ні... негарзд!.. Чому він їх не вирізав, не випалив?... – Кого, сину? – Панів! – одказав твердо Чіпка; порівняйте у зверненні до Бога: “Чому ж ти не скараєш *злого* – хай не карає *доброго*? Чому ти не вдариш злочинця своїм гнівом *праведним*?.. Ти не скараєш їх, ні?!; у згадці про наїв дитячих літ: – А баба учила мене людей прощати, а дід – любити... Дурні! дурні! не стоять вони слова *доброго*... їх мучити... *Зло* заволодіває душею Чіпки, визначає його поведінковий тип: Душа мліла й боліла – *помстою*; серце гукало – оддячити, розум пашів *злом*...

Луцифером – носієм *зла* – “охрестили” Чіпку в селі. Але й після найтяжчих Чіпчиних злочинів не вмирає віра в *добро*: – Хай тобі Бог помагає на все *добре* – крикнув навздогін Чіпці Грицько; – Господи! – заливаючись сльозами, мовила Христя. – Напути його на все *добре* – та разом з Грицьком і повернула до юзів. У протиборстві антагоністів *правди* й *неправди*, *добра* і *зла* перемагає *неправда*, *зло*. Але водночас у муках і стражданнях народжувалась ще одна сила – *воля*.

Константи *волі* розвиваються в двох напрямках: *воля* як соціальне явище, *воля* як риса особистісного плану. *Воля* в суспільно-політичному смислі (“божевільна воля”) є лише словесною обкладинкою свого антагоніста – *неволі*. Порів-

няйте: Літ за двадцять до кріпацької волі, з того самого Ромоданового шляху, яким ішов парубок, у село Піски вступав якийсь несвідомий захожий; – Пан одніме, Чіпка!, він одбере, мій сину!.. У двір піду – старою недовго віку коротати у неволі...; Життя круто повернуло своїм важким колесом – та й закрутило Піски – в неволю; порівняйте також: Ще тільки об’явили волю, – піщани зашуміли, як окріп у горшку; а також знижене, з позицій селянства розуміння волі: – Шабаш, братця! воля! воля! – загукали кріпаки, кидаючи роботу та йдучи у шинок – волю женити; Промайнула воля, поламала ланцюги віковічні, на котрих ще за дідів-прадідів прикували до панів колись вільні хутори, села... Задурманений неволею люд почав продирати очі... Неволя порізнила дітей одних батьків, одних матерів, вирила між ними глибокий яр, котрого ні переїти, ні переїхати – хіба засипати...

Потяг до волі, незалежності прокинувся в Чіпки ще в дитячі роки. Панська й людська сваволя зміцнила й загартувала вольові якості героя. До того ж і природний хист тягнув його у вільне життя: Та не слуха Чіпка матеріної ради. Степ, привілля, – от що йому сниться! Навіть у власній хаті він прагне волі, простору без будь-яких умовностей і обмежень: У своїй хаті він був, як чужий: вона йому остогидла. Йому було у ній душно, тісно; серце забажало волі, душа – простору. Поступово воля, що стає сваволею, все потужніше вступає в конфліктну ситуацію з контрагентом – неволею: Тим заляканим душам треба було десь дівати свою силу, що пручалася, рвалася на волю, переступала звичаї, топилася у гульні, у горілці, п’яним головам одрадна була несамовита сваволя, котра б не знала ні в чому припону, заборони, буйна та шумлива, як самий хміль...

Виколисавши, виплекавши волю як силу, що дає змогу протистояти неправді й несправедливості, Чіпка, однак, спря-

мовує її не на добрі справи, а на зло іншим, отож його воля – то підкорення інших, бажання спиратися не на Божу волю, а лише на свою власну. Виливається та воля теж у свавілля, в злочини, у пограбування і вбивство. Воля як екзистенційна сутність, як неподолане єство дається взнаки, полонить серце й душу: Воля для чоловіка вільного – чарівне слово, а для невільника – мед, – п’яне чоло. Воно, як дурманом, як хмелем, затуманить усі його думки, гадки, надії: усе для його умерло, оглухло, одно воно тільки й сяє й гріє по темному шляху його темного життя. У цьому постулаті – прагнення і до волі соціальної, і до волі особистісної. Але якраз така воля і поєдналася з кривдою: Куди не глянь, де не кинь – всюди кривда та й кривда!.. Живеш, нудишся, тратиш силу, волю, щоб куди заховатися від неї, утекти від неї; плутаєшся у темряві, падаєш, знову встаєш, знову простуєш, знову падаєш... І Чіпка падав, падав стрімголов, і все важче було вставати, аж поки не впав у безвихідь, у безодню.

Концепт воля виявляє можливість комунікативної й текстотворчої цінності, завдяки чому поряд з іншими чинниками конститує художній текст, забезпечуючи його цілісність і зв’язаність. Взаємодія з концептами правда/неправда, добро/зло включає в дію принцип конфлікту, що набуває характеру не стільки зовнішнього зіткнення, скільки внутрішнього “боріння”, що, зрештою, визначає концептуальність дискурсу як єдності.

Очевидним є й інше. У вчинках і діях Чіпки і особливо його товаришів знайшла вияв і підпорядкованість волі групи, а такі реакції характеризуються як безвілля, свого роду конформізм<sup>1</sup>. Адже психічна несамостійність, збіднення думки, зниження можливостей самовладання, невіра в себе, пасивність, навіювання, властиві людям цієї категорії, притаманні Чіпчиному оточенню. Зрештою, чи можна за великим рахунком вважати Чіпчині вчинки виявом вольових якостей? Від-

повідь неоднозначна. Вольова за характером людина, з одного боку, під впливом обставин і “конформованого” оточення, з іншого, – в силу цього ж таки нестриманого, бунтарського характеру стає на шлях злочину. Сполучається вольове й безвільне, сильне й слабке, справедливе й несправедливе, отожд правда й кривда.

<sup>1</sup> Порівняйте: “Своєрідним проявом безвілля людини є *конформізм*. Сутність його в тому, що людина, хоча й має свої думки й переконання, але в діях і вчинках підпорядковується впливу, тиску групи, не відстоюючи свої позиції” [41, 300].

## КОНЦЕПТ *СЛАВА*

За словником, *слава* в її загальнопозитивному значенні – це: широка популярність як свідчення загального схвалення, визнання чиїхось заслуг, таланту, доблесті і т. ін.; відомість кого-небудь у певній сфері; доблесні діла, героїчні подвиги; той, ким пишаються, хто своїми заслугами, талантом тощо приніс широке визнання, відомість кому-небудь, чому-небудь. Уже в значенні ‘загальна думка про кого-небудь, що-небудь; репутація’ з’являється можливість негативної оцінки, особливо в сполученні зі словами *недобрий, лихий* і т. ін. Засудження недоброї слави може посилюватися. Разом із тим виключно позитивного змісту набуває створений на ґрунті цього іменника вигук *слава!*, що виражає схвалення, визнання і под. [див.: СУМ, IX, 344-345].

На ідеях пошуку *слави*, справжньої, вимріяної й вистражданої, побудована поезія Лесі Українки з “Подорожі до моря”. Авторка – наратор – серед відвідувачів турецького замку – оглядає старі вежі. Поетеса мимоволі згадує *славу* предків, але без захоплення, а із сумом і журбою, бо тяжко було здобувати ту *славу*. Нарація створюється поєднанням подій минулого з їх нинішньою оцінкою:

Ходім же турецький замок оглядати,  
Щоб нашу і *славу*, і лихо згадати, –  
Згадать давню *славу*, козацьку волю,  
І тяжку недолю, турецьку неволю.  
Тут колись гуляла доля – і воля кривава;  
Тяжко-важко діставалась та сумная *слава!*

*Слава* ця невесела пов’язана з кров’ю й нещастям. В один ряд вистроюються поняття *слава* і *лихо*; позитив – *давня слава, козацька воля* й негація – *тяжка недоля, турецька*

неволя. А доля хоч і гуляла, так і воля була кривава. Тому-то й сумная слава! Далі читаємо:

Славо, наша згубо! славо, наша мати!  
Тяжко зажуритись, як тебе згадати!  
Кров'ю обкипіла вся наша давнина!  
Кров'ю затопила долю Україна.

Ой, лимане-лиманочку, хвиле каламутна!  
Де поділась наша воля, слава наша смутна?

Знову той же мотив – слава хоч і мати, але і згуба. Її наслідки – в долі України, залитої кров'ю. Немає волі, немає слави... Слава, в уявленні поетеси, щось далеке, але безрадісне, бо були справжні борці, а волі не принесли. Слава начебто вмерла...

Образи слави мінливі й примхливі, часом несподівані, викликані болем, емоціями, внутрішнім пафосом страждальця:

Що там тюрма! То слава наша!  
Ми всі тепер сидим в тюрмі!  
(О. Кониський)

Ідея слави-тюрми, слави-страждання, зрештою, не нова; це євангельський концепт слави через муку, терпіння й пониження. Це тим більш вірогідно на тлі інших рядків цього поета, де тюрмою названо й рідну хату, й рідну країну:

Страшніш тюрма у рідній хаті,  
Неволя в рідній стороні.

Але в чому ж тоді полягає слава? У невтраченій надії, у вірі: той, хто зберіг совість і надію, кого віра гріє, той і має перспективи на славу, на перемогу:

Кого у краще віра гріє,  
Тому ця чаша не страшна,  
Вона прибавить ще надії,  
І більше укріпить вона.  
(О. Кониський)

Тим самим не тюрма як виразниця слави, а надія, віра стають визначальними конструктами концепту.

Традиційний образ-символ (переважно у множині) лаври або в сполученні лавровий вінок (вінець) (порівняйте: добувати лаври, пожинати лаври, спочивати на лаврах) як втілення ідеї успіху, слави, перемоги<sup>1</sup> вживається рідко, здебільшого в текстах, що носять ознаки літературної вишуканості, інтелектуалізму; невідомий широкому загалу образ не відтворювався в “народницькій” літературі; його введення засвідчувало співвіднесеність зі світом інтелігенції, принаймні достатньо освічених верств. Порівняйте:

Поети, мов діти,  
Їм милі тріумфи, і лаври, і квіти,  
І вабить їм очі велика слава.  
(Леся Українка)

(слова-поняття слава і лаври контекстуально пов'язані на тлі таких слів-понять, як поети, тріумфи).

<sup>1</sup> Див., наприклад: Полная энциклопедия символов. – СПб., 2003. – С.384.



– Я буду давати концерти на фортепіані... Добудемо собі лаврів (І. Нечуй-Левицький)  
(лаври на тлі слів концерти, фортепіано тощо).

Мені чоло сьогодні квітчає  
Сей почесний, лавровий вінець.

(Леся Українка)

(урочисте вінець доповнює книжнолітературне лавровий).

У поезії Т.Шевченка, орієнтованій на народну традицію, слова *лавр*, *лавровий* природно не зустрічаються.

Символом *слави* – щоправда, передовсім козацької, гетьманської, “владної” – донині зберігається *булава* (вживання цього слова активізувалося з часів набуття Україною незалежності). За словником “Українські приказки, прислів’я й таке інше” М.Номиса (СПб., 1864), слово-поняття *булава* входить у приповідки: аби була *булава*, то знайдеться голова; до *булави* треба й голови; не допоможе й *булава*, коли дурна голова; хто *булаву* попав, той спокій попрощав; як буде *слава*, то буде й *булава*. Здавалося б, лише в останньому прикладі йдеться про славу, що дає право на *булаву*. Але при більш глибокому аналізові розумієш, що в усіх цих приповідках маємо справу зі *славою*, до якої потрібна добра голова, вміння наполегливо працювати тощо<sup>1</sup>.

Як пише Б. Стебельський, “слава – це ніби етичний закон, це осуд, що стоїть на стороні моралі людини-одиниці, спільноти як цілоти і народу у всіх його поколіннях. Добра слава є найвищою нагородою, погана слава – найвищою карою, що тяжить п’ятном не лише над живими, але й над мертвими. Цей національний етос українця є кодексом честі, бере-

<sup>1</sup> Див.: Кононенко В. Шляхами народних приповідок. – К., 1994. – С.9.



же його від злої слави і стимулює до доброї, підносить його до іdealістичних вартостей” [68, 183]. Отож *слава*, за автором, – не лише одна з духовних цінностей, а й найвищий вияв морально-етичних цінностей, пошанованих українцями як “кодекс честі”. Саме таке уявлення про честь і славу – і свою особисту, й свого народу – сповідував Кобзар.

Характеризуючи концептуальні засади творчості Т. Шевченка, С. Смаль-Стоцький писав: “Через правду до волі, а так і до слави, святої слави” [65, 31]. Йдеться не лише про взаємозумовленість складових філософської думки поета (правда, воля, слава), але й про його шлях до вищої, морально-етичної правди – “етичної основи відродження України” [там само]. Прослідкувати, як від поетичних інвектив про *правду* Шевченко переходив до ідеї *волі* і лише опісля того звертався до концепту *слави*, було б, однак, невиправданим, оскільки у фундамент його розміркувань щодо *слави* – чи то слави України, чи особистої слави – закладено визначальні підмурки – пошуки *правди*, здобуття *волі*, до того ж правди і волі не лише в суспільному плані, а й у духовному, загальноціннісному вимірі.

На символіку *слави* як вияву національного світобачення Шевченка звернув увагу М. Семчишин: “Коли-небудь він говорить про славу, тобто славне минуле тепер поневоленого народу, то має на думці національну традицію” [63, 264]. До того ж у “націотворчій ідеології” Шевченка концепт *слави* визначає константи не лише власне політичної, а й культурологічної Я-концепції поета. З першого погляду впадає в очі обернення поняття *слава* в минуле, в українську історію, передовсім у часи козащини, гетьманщини. Там шукав великий Кобзар ідеал волі, правди, лицарства, честі, не бачачи його в дійсності, протиставляючи *славу* минувшини сучасним реаліям. Яким же саме? І в якій поетичній конкретиці бачить Шевченко втілення своїх поглядів на *славу*? Які

художні рецепції цього світобачення? Наведемо приклади. Перебендя ховається в степу на могилі й вимовляє *Боже слово*:

То серце по волі з Богом розмовля,  
То серце щечече Господнюю славу,  
А думка край світа на хмарі гуля...  
А звертається старий до неба, бо на землі горе,  
Бо на їй, широкій, куточка нема  
Тому, хто все знає, тому, хто все чує...

Це Боже слово про *Господнюю славу* має свого роду подвійне значення. З одного боку, це уславлення Господа. За християнським ученням, така *слава* “є сферою трансцендентної чистоти, святості, світла, могутності і життя” [СББ, 735], тобто, зрештою, визначенням трансцендентності, метафізичності найбільш коштовних цінностей – абсолютів. А від них – шлях до усвідомлення цінностей мирських, що їх знаходить або не знаходить людина. Скажімо, поетові думи – як відділене від нього трансцендентне *Я*, на відміну від автора, що гине на чужині, – мають іти в Україну, бо там можуть знайти *щире серце, слово ласкаве, щирю правду*, може, й *славу*. Отож і тут константи *слави* вистроюються в один ряд з іншими семантичними абстракціями. Але про чию ж *славу* йдеться: невже лише поетову, особисту? Навряд чи, хоч ідея власного визнання саме в рідному краї не полишала Шевченка. Про таку поетову славу писав Шевченко “На вічну пам’ять Котляревському”:

Все сумує, – тільки *слава*.  
Сонцем засіяла;  
Не вмре кобзар, бо навіки  
Його привітала.

У поезії “Думи мої, думи мої” Шевченко уславлює Україну, ту, де витають *душі козацькії*, де *козацькая воля*, але водночас і де *могили-гори*, а серед них виросла основна – могила цієї волі, про яку *добрим словом кобзарі співають*. То, очевидно, й *слава*, що її називає поет, передовсім саме ця козацькая слава? Адже зв’язок понять *слава* і *могила* загалом характерний для Кобзарєвого світовідчуття. Біль і тривога за Україну виливаються в трагічних інвективах “Сну”, у видіннях:

Може, Москва випалила  
І Дніпро спустила  
В синє море, розкопала  
Високі *могили*,  
Нашу *славу*...

Отож *слава* – це козацьке минуле, могили, булави, бунчуки... Ось, скажімо, згадка про загиблого в борні за правду друга Якова знову й знову повертає думку поета до справжньої *слави*, що ототожнюється в його уяві з тими ж таки козаками, розритими могилами:

Літай з козаками понад берегами,  
Розриті могили в степу назирай.  
Заплач з козаками дрібними сльозами  
І мене з неволі в степу виглядай.  
 (“Кавказ”)

Як писав Г. Грабович, “образ могили, могильного кургану, “туго начиненого” трупами, більше за всі інші образи служить для Шевченка ключовою метафорою козацтва і минулого загалом” [12, 199]. Але В.М. Русанівський зазначає й суттєві зміни в ставленні Шевченка до історичного минулого: “...якщо раніше сюжети його окремих творів збігалися з тими





ідилічними картинами, які подавалися в “Истории Русов”, то пізніше подібні мотиви в його творчості зникають зовсім” [62, 197]. На які джерела тоді опирався Кобзар? “Основою історичної лексики у творах поета є все ж таки народна пісня й дума, яка, проте, не була відгороджена стіною нерозуміння від староукраїнської поезії” [там само, 198]. Очевидно, широке сприймання слова-поняття *слава* відповідало і романтизованим уявленням, джерелом яких були і рецепції козацьких “панегіриків” (козацькі літописи, “История Русов”), й історичні думи й пісні, й пізніші більш реалістичні, глибоко осмислені інтерпретації з опертям на сучасний йому суспільно-політичний зріз [див.: 77, 93].

За Шевченком, зрештою, є дві *слави*: одна – слава тих, хто виборює волю і правду, інша – тих, хто втопив волю у ріках сліз і крові. Слава одних не вмре, не загине. Великими лицарями, котрі борються й перемагають (*борітеся – поборете*), допоможе Бог, за них *правда, слава, воля святая*, тобто слава мала б супроводжувати лише благородні вчинки.

Але слава інша, ганебна – тих, хто *ненагодовану і голу застукали сердешну волю*, пролили море крові й сліз – *огненне море*:

*Слава! Слава!*  
Хортам, і гончим, і псарям,  
І нашим батюшкам-царям  
*Слава!*

Отож є й недобра *слава*, вона входить у ряд понять *кров, сльози, загибель, неволя, неправда*.

Шевченкова концепція історичної *слави*, славної минувшини зазнає все дальшого перегляду. З іронією й презирством говорить Шевченко в поезії “І мертвим, і живим...” “про тих “патріотів”, для котрих українська історія – це поема вольного народу:



У нас Брути! і Коклеси!  
*Славні, незабуті!*  
У нас воля виростала,  
Дніпром умивалась,  
У голови гори слала,  
Степом укривалась!

Ні, заперечує поет:

*Кров 'ю* вона умивалась,  
А спала на купках,  
На козацьких вольних трупах,  
Окрадених трупах!

Поет пропонує прочитати по-новому ту *славу*, зважаючи на жертви й головне – на наслідки:

Прочитайте знову  
Ту ю *славу*. Та читайте  
Од слова до слова,  
Не минайте ані титли,  
Ніже тії коми –  
Все розберіть...

Поразка, нове поневолення чи то Москвою, чи Варшавою не дає права панам і ясновельможним гетьманам на пиху й чванство. Але ця сплондрована, покривджена *слава* була передана тим, хто лив кров за чужі, ворожі інтереси, отож си-нам передали не лише таку славу, але й свої кайдани. Ця *жива слава* дідів і батьків лукавих – лише облуда, сором, нещастя:

Отака-то наша *слава*,  
*Слава* України.

Образ високих козацьких могил лише допомагає забути *срамотну давнюю годину*. Отож знову-таки дві *слави* – добра

й недобра, але це вже інша недобра слава, бо її творці – свої ж “славні” Брути.

Проте є й перспектива, вона в добрій *славі* кращих часів, і саме вона не вмере, не загине:

І оживе добра слава,  
Слава України.

Тож ідеться вже не про славу лише тих чи тих героїв, а про славу самої України, а заради неї потрібно об'єднатися в борні з неволею.

Закінчується інвектива власне ліберально-народницьким закликком:

Обніміться ж, брати мої,  
Молю вас, благаю!  
 (“І мертвим, і живим...”)

Уже відзначалось, що “Послання” (“І мертвим, і живим...”) з його наскрізним закликком до “земляків” “прочитати тую славу”, “не дурячи самих себе”, не просто дегероїзує “славну” минувшість як таку, що спричинила мізерну теперішність, а відтак не може слугувати навіть підставою для національних гордощів...” [22, 104]. Але О. Забужко слушно зауважує, що попри парадоксальність, така оцінка “Послання” якраз “розгальмовує”, “актуалізує вже, було, застиглу, законсервовану в безрухові минувшість” [там само]. Уся гіркота усвідомлення тяжких наслідків колишньої слави знову і знову повертає читача до тієї ж таки славної історії (у цьому ж і сенс уже згадуваної з “Подорожі до моря” Лесі Українки).

Слава може бути і злая: О думи мої! о славо злая!.. (“N.N.”). Це слава – знеславлення, облудна, несправедна слава. Через неї поет і страждає в чужому краї, до того ж марно, тобто це несправедливий наговір, за який і не може слідувати

каяття: Караюсь, мучуся... але не каюсь! Така слава супроводжує й доброго, й злого, а тому вона *непотребная*, тобто не лише така, в якій немає потреби, але й така, що її слід зневажати, до якої не варто прагнути; до того ж вона ще й продажна, куплена (бо заплатили). Недарма виникає образ покритки:

А теє диво, всіма кохане:  
У шинку покритка, а люди п'яні!

Зневага, несприйняття такої слави поетом не виключає, однак, засудження ним тих, хто заради й такої химерної слави, мов пси, *гризуться*, навіть кладуть за неї *голови буї*.

А що ж поет? Він начебто теж страждає через цю недобру славу, тобто ледве не зрівнявся з гінцями за славою (й не такі, як я, дармо співають). Іншої слави – щодо себе – поет прагне, готовий заради неї в пекло: *в пекло з тобою пошкандибаю*. За що має бути йому слава? Що може він, начебто *убогий, сирій*, їй принести?

Одне в нього багатство – пісня-дума. І якщо інші дарма співають, то його думи (а саме із звертання до них починається поезія (*О думи мої!*)), його слава – як любов до вірної, щирої дружини, але попервах – до безталанної своєї України. Отож слава поета – слава людини, що страждає, мучиться не за власну славу, а за рідну Україну.

Численні конотації складають досить-таки неоднозначний смисл. З одного боку, це знеслав'я, облуда, несправедливість, продажність, з іншого, – це здійснення мрій, прагнень, справедливості, пошана за талант, вірне служіння своєму народові, рідній країні.

Є в Шевченка й значеннєві нашарування, що, на перший погляд, не виходять за межі узвичаєного лексикону, але при більш детальному аналізі виявляють додаткові конотації.

Скажімо, *слава* відтворюється в образах злої і начебто доброї людини (“П.С.”). Коло злого і *слава* *сторожем стоїть*, отож обминає його. А от зовні добрий пан вміє-таки й *славу одурить*, тобто не викликати осуду. Наче й щирий пан, і з мужиками спілкується, а у своєму селі знущається з дівчат, та й наче обминає тієї слави, яку заслужив. Саме цей буцімто ліберальний пан зумів купити людей *за шмат гнилої ковбаси*, отож знову ідея нещирості, продажності слави.

*Славою* торгують, *славу* розмінюють на дрібниці, *славу* одержує не той, хто її заслуговує. Отож і не дивно, що Божу *славу*, *славу* Господа теж розпродають, не боячись кари: *Господню святу славу* / Розтлили... І чужим богам / Пожерли жертву. Отак і позбулися справжнього пророка. Чи не біль тут самого змученого каторгою поета, славу якого розтоптано, знищено? Замість дійсно уславленого творця створили собі ідола.

У цьому контексті має подвійне тлумачення й сполука *славна Україна*. Адже немає неправди у словах *кращого немає* / *Нічого в Бога, як Дніпро* / *Та наша славна країна*. І це щире почуття людини, що і виріс *на чужині*, і сивіє *в чужому краї*. Але ж і скрізь *на славній Україні* / Людей у ярма запрягли / Пани лукаві... Так чим же тоді вона *славна*? Зовні *хороше село* страждає від поневірянь. І *славна*, і *безславна* одурена, ошукана Шевченкова Україна. Тлумачення *слави* включає поняття *безслав'я*, *ганьба*. Коло конотацій розширюється, множитья.

## КОНЦЕПТИ МРІЯ, НАДІЯ

У словнику *мрія* тлумачиться як: 1) те, що створено уявою, фантазією; витвір уяви; *заст.* привид, примара; 2) думка про щось бажане, приємне; бажання, прагнення; предмет бажань, прагнень; 3) щось нереальне, нездійсненне, недосяжне; фантазія; порівняйте *рожеві мрії* – про щось нереальне, нездійсненне, недосяжне; фантазія [СУМ, IV, 817].

*Надія* – це: 1) впевненість у можливості здійснення чогось бажаного, потрібного, приємного; сподівання; 2) те (той), на що (на кого) можна надіятися, покладатися, що (хто) є відрадою, опорою для кого-небудь [СУМ, V, 70].

За ЕСУМ, *надія*, *надійний*, *надіятися* – похідні від основи інфінітива *naděti* (*nadějati*) ‘накладати’, ‘покладати’, утвореного за допомогою префікса *na-* від дієслова *děti* ‘класти’ [ЕСУМ, 4, 26]. Значення ‘покласти щось в основу і тим самим мати підстави на це щось розраховувати’, очевидно, допомагає зрозуміти й сучасне трактування цих слів-понять.

Проте значеннева наповненість слів *мрія* і *надія* значно ширша, що зумовлено як концептуальними уявленнями (загальним смислом), так і умовами слововживання, особливо в художньому дискурсі, де поняттєвий апарат відкриває додаткові можливості передачі найтонших порухів людської душі. Достатньо, наприклад, послатися на фраземи з компонентом *надія*, в яких відчутно присутні такі семи, як ‘сподівання’, ‘невпевненість’, ‘відчай’, ‘страх’ тощо. Порівняйте: *жити надією*, *мала надія*, *мало надії*, *нема надії*, *плекати надію*, *подавати надію*; *покладати надію*; [не] *утрачати надію*; *уся надія на кого*; діал. *бути при надії* тощо.

Як зазначають дослідники таксономічних категорій, дієслова зі значенням ‘надіятися’ (а отже, й іменник *надія*) включають: а) припущення про настання події; б) його оцін-



ку; при цьому оцінює значення характеризується не лише як позитивне, але й як пресупозитивне [54, 95; див.: 92]. Отож поняття *надія* передбачає попереднє знання про можливість позитивного рішення; це знання, очевидно, може ґрунтуватися на попередньому досвіді, на умовиводі тощо. Орієнтація на майбутнє, зрештою, визначає нефактивну презумпцію дієслова, а відповідно й іменника *надія*.

Якщо, скажімо, пережито розчарування, *зраду*, втрачено *віру*, то *надія* оцінюється як щось нереальне, нездійсненне:

Вже серед неба сонце  
Ясніло мляво, холодно всміхалось,  
Мов зраджена, ошукана *надія*.

(І. Франко)

Принаймні можна навіть гіпотетично твердити, що художня література з її чутливістю, нервовою енергією й підвищеною емоційністю має виявити такий набір співзначень слів-понять *мрія* й *надія*, який суттєво розширить власне лексикографічні дані, зумовлюючи сутність концептуальних показників.

... Леся Українка жила у світі *мрій* і *надій* не лише в силу фізичної неміччї чи відсутності звичайної щоденної праці з її турботами про “хліб насущний”, побутом і сімейними проблемами, а й у силу особливого стану душі наратора-*Я*, при якому реальне існувало поряд із вигаданим, трансцендентним, “текстовим”, а дійова енергія спрямовувалася у площину творчості. До того ж мрійливість Лесі Українки мала характер глибокого усвідомлення місця й ролі замріяності й сподівань на краще в жорстокому й немилосердному, в тому числі й щодо неї, світі, її *мрії* виходили далеко за межі особистісного, точніше загальнолюдське, загальнонаціональне сприй-



малося нею через призму властивих їй *мрій* і *надій*. І водночас лірика й драматургія Лесі Українки пройняті її власними почуттями й прагненнями, її болем, а нездійсненність її *мрій* і сподівань – це її особисте горе.

Згідно з Ю.М. Лотманом, “якщо комунікативна система Я – Він забезпечує лише передачу деякого константного обсягу інформації, то в каналі Я–Я відбувається її якісна трансформація, що призводить до перебування самого цього Я”<sup>1</sup>.

Превалювання цих двох визначальних ключових констант – замріяності й надій на краще в їхній органічній взаємодії й взаємодоповненості – становлять важливі концептуальні вихідні її творчості й світобачення, певною мірою зумовлюючи структурування, а отже, й семантизацію значної частини її поетичного дискурсу. Її життєве кредо – *contra spem spero* (без надії сподіваюсь) синтезувало й формально зафіксувало провідний мотив, сказати б, самонаратований монолог [70, 122], що знайшов багатогранну й неоднопланову реалізацію у відтворенні численних – часом начебто узвичасних, екзистенційних, а зрештою, глибинних, нерідко фантазмагорійних смислів.

Онтологічно виправдана й сама ідея поєднання цих двох концептів – *мрії* і *надій* в їх власне поетичних, ліроепічних видозмінах і контраверсах. Різниця між цими двома семантичними категоріями – принаймні на поетичному, текстовому просторі – достатньо примхлива й мінлива. Поєднуючись в одну цілісність – *мрія-надія* або встаючи в один синтагматичний ряд – *мрія, надія*, такі комплекси концентрують у собі ідеї передбачення й здійснення, задуму й шляху, передумови й втілення; меланхолію й безнадію заступає *віра*:

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Внутрі мислящих миров. – М., 1996. – С.43.



Вона [весна] мені співала про любов,  
 Про молодощі, радощі, надії,  
 Вона мені переспівала знов  
 Те, що давно мені співали мрії.

*Мрії* передують *надії* – надії на любов, молодощі, радість, створюється ланцюжок послідовностей: *мрія* каузує не маячіння, якусь нову замріяність, безнадію, а щось живе, нестримне. Щоправда, й тут текст (*співала*) породжує текст (*переспівала те, що співали*), але хіба текст обов'язково наслідуює життя, а не навпаки, як у теорії Л. Вітгенштейна [10]?

Очевидно, що поняття *мрія* як вихідне в ряду *мрія-надія* в силу своєї невизначеності, неокресленості контурів, референтної розпливчастості не лише в текстових реалізаціях, а й у психофізіологічній природі являє достатньо широке поле можливих семантичних інтерпретацій. У дискурсі Лесі Українки при внутрішній орієнтації на *мрію*, що є нехай недостатньо чітким, але здійснюваним задумом, переважають *мрії* мінливі, нереальні, такі, що засвідчують скоріше почуття (болю, жалю, кохання, радості, тривоги тощо), аніж конкретизованого прагнення досягнути певної мети.

Звідси виникає гіпотеза щодо стратифікації *мрій*, що знаходить своє втілення в тексті. І не випадковим не екзерсисом, а вивіреною позицією сприймаються поетичні рядки: Я щастя не маю і в *мріях* не бачу, / Бо інші *мрії* у серці ношу. Як видно, Леся Українка, по-перше, розрізняє *мрії*, які оцінюються як нездійсненні (оскільки щастя немає й не може бути, то не варто й мріяти про нього), і *мрії* реальні, життєстверджувальні; по-друге, інші *мрії* в її уявленні не про особисте щастя, а про щось суттєво значуще і тому, можливо, більш вагоме (хоча хіба може бути у житті людини, жінки щось важливіше від особистого щастя?); по-третє, очевидно,

що інші *мрії* настільки вагомі, що саме вони запали в серце. Відбувається процес рішучого “відбору” *мрій* одних на противагу *мрій* інших; лише такі “структуровані” *мрії* й заслуговують на визнання й поетичні перцепції.

У процесі “відбору” *мрій* Леся Українка не вдається, природно, до елементарного “підходить” – “не підходить”, “реальне” – “нереальне”, “особистісне” – “загальне”, тобто з позицій раціональності, та й чи можуть бути “раціональними” *мрії*? Як глибокий знавець людської психіки поетеса розуміє, що й за, здавалося б, фантазмагорійними, відірваними від сучасних подій – власне текстовими – *мріями* можна знайти “золоте зерно”, той метафоричний, символічний внутрішній “смысл”, концептуальне начало, які й визначають доцільність, отже, й потенційну реальність такої *мрії*-фантазії, порівняйте: Давня повість! і на байку схожа, / – Є в ній певні справи, єсть і *мрії*. Тут справа начебто протистоїть *мрії*, однак підтекст підказує: і *мрія*, зрештою, – справа, бо так чи так впливає на справу, а може, й визначає: бути чи не бути справі, тому й байка стає правдою.

*Мрія* як архетип, глибинна категорія може відділятися від “оточення”, ставати самодостатньою, основоположною, набувати ознак існуючої “особи”, персоніфікуватися, причому її людське “обличчя” далеко не завжди адекватне нашим уявленням про неї. Порівняйте, наприклад: *Мріє, не зрадь!* Як видно, *мрія* не лише адресат, а й носій певних людських якостей: здатності зраджувати й не зраджувати, отож нести не лише позитивну оцінку, а й неґацію.

Така *мрія* має часові й просторові виміри й характеристики. Вона може бути лише згадкою про прекрасне, далеке минуле; і тоді переповнюють почуття: чи здійснилась, чи зрадила, ошукала у кращих сподіваннях. Але й такі нездійсненні *мрії* мають свою чарівність, бо нагадують про те, що

залишилось лише в спогадах (а що пройшло, завжди має присмак прекрасного). У поезії в прозі Леся Українка пише:

Твої листи завжди пахнуть зів'ялими трояндами, ти, мій бідний, зів'ялий квіте! Легкі, тонкі пахощі, мов спогад про якусь любов, минулу *мрію*.

Тобто *люба* і *минула* щодо *мрії* наближені одна до одної, бо нагадують про щось невимовно чудове, пережите в радості й щасті. І якщо цій минулій *мрії* – нехай милій, любій – протиставити нову *мрію*, до того ж *мрію* життя, отож таку, що зумовлена життєвими обставинами й має всі підстави претендувати на втілення, – така *мрія* сильніша, переконливіша, вона може легко замінити попередню, можливо, завдяки тому, що народжується, розвивається з попередньої *мрії*:

Ти, може, маєш іншу *мрію*, де мене немає? О дорогий мій! Я створю тобі світ, новий світ нової *мрії*. Я ж для тебе почала нову *мрію* життя, я для тебе вмерла і воскресла. Візьми мене з собою. Я так боюся жити! Ціною нових молодощів і то я не хочу життя. Візьми, візьми мене з собою, ми підем тихо посеред цілого ліса *мрій* і згубимось обоє помалу вдалині. А на тім місці, де ми були в житті, нехай троянди в'януть, в'януть і пахнуть, як твої любі листи, мій друже...

Отож листи пахли зів'ялими трояндами, ці пахощі нагадують старі *мрії*. А нові *мрії* (*мрії життя*), виявляється, і не зовсім-то для життя, а для того, щоб піти разом із життя – посеред ліса *мрій*, що лише допоможуть згинуті. І троянди будуть пахнути вже не як листи коханого, а в самому житті, тепер уже як ці листи. Зміна місць, зміна “декорації”, а за ними нове проникнення в константу. *Мрії* змішуються, перетинаються старі й нові *мрії*, об'єднуються в одне ціле: глибоку й всеперемагаючу



меланхолію. Звичайно, за цим песимізмом, побудованим на образі *мрія*, лежить тягар особистісного горя, відчаю, але внутрішня синергетика такої символізації межує з поглибленим психоаналізом. Можна паралельно звертатися до інших Лесиних рядків, скажімо, Буду жити! – Геть, думи сумні!, але сказане про втрачені *мрії* не загубиться, не випаде із загального дискурсу.

А що ж тоді є антагоністом і тих, і тих *мрій*, є чужим, неприйнятним для Лесі Українки? В одній зі своїх поезій вона безпосередньо називає “противагу” прекрасному (бо *мрія* і є прекрасне): І знов мене прийме, / Огорне, обійме / Щоденщина й лихо наземне. / І в рідному краю / Не раз спогадаю / Часини сі любі та милі!

Щоденщина, реалії життя, лихо особисте, *наземне* – ось що чекає поетесу поза світом *мрій*. І *надія* в неї не на повернення щастя, а на спогади, що є тими ж *мріями* (згадаймо паралель *спогади* й *мрії*).

Атрибуція до слова *мрія* передає не лише її якості, переважно абстрактно-узагальненого спрямування, а й передовсім ставлення до *мрії*, здебільшого власної, яку поетеса звичайно характеризує у виключно високих тонах як щось особливо *чарівне, любе, миле, розкішне* тощо. Часом набір означень створює традиційні ряди, забезпечуючи насиченість образу все новими й новими прикметами. Щоправда, мета таких актуалізованих визначень не завжди однозначна, вони можуть слугувати протиставленню, зіткненню образів *мрії чарівної* і *мрії гіркої*. Порівняйте: *мрія* у сні:

Чудова *мрія*, розкішна та ясна,  
Кохано в ту ніч обгорнула мене,  
Приснилась мені *люба* доля прекрасна,  
Приснилось невидане щастя дивне.

Далі *мрія* в іншій “іпостасі” – наяву:

Я щастя не маю і в *мріях* не бачу...



Перелік оцінних визначень до слова *мрія* не дуже широкий, дещо одноманітний, але завжди пройнятий почуттям: Весно красна! *любі мрії*; І вода помалу мене б у легкі крила загортала і колихала б, наче *люба мрія* так тихо, тихо...; ...мов спогад про якусь *любу, минулу мрію*...; Країно рідная! ох, ти далека *мріє*; *Мрія далекая, мрія минулая* стала сю ніч надо мною...; Над сонним містом легкокрилим роєм / Витають *красні мрії*, давні сни; У других в очах *тиха мрія* сяє; Та гарні тії *мрії* / Такі *хороші* та *знатні*, аж тале серденько в мені!; Так *дитячі мрії* грали / Між примарами гарячки.

У сполуку зі словом *мрія* входить образно-символічне *крила* (звичайно у множині) на позначення злету, піднесення, високості; власне символічне наповнення поняття *крил* послаблюється; зворот *крила мрій* частково фразеологізується, принаймні здобуває ознак кліше, стандарту (попри те, що може вживатися у високопоетичних творах класиків української літератури); порівняйте:

Все вище, вище й вище я займався  
на *крилах мрій* – тепер упав на землю.

(Леся Українка)

(урочисто-піднесене на *крилах мрій* послаблює свою стилістичну маркованість під впливом посттексту – *тепер упав на землю*, отож і *крила* не допомогли “отямитися” від зайвої замріяності).

Більш насичені змістом референтно значущі визначення, що характеризують *мрію* як щось гнітюче, тяжке, грізне, жорстоке, марне, таке, що відбирає сили, нищить *надію*: І знов я трачу тямок в *тяжкій мрії*...; Ой *мрії*-мари! *Страшніші* ви, ніж ся справжня буря; Не докоряй мені, *мріє загублена*, і не злись надо мною!; Коли ж, утомлена блуканням самотнім, на сніговій постелі ляжеш ти, щоб більш не встати, перед



сном глибоким *останню мрію* вгледеш...; Раптом побачу *спотворені мрії*.

Але в особистісному баченні Лесі Українки сумне, марне не завжди погане; в *мріях* своя правда і сила, зрештою, і своя чарівність; це її світ, і тому він теж любий, милий, гарний: Були наші *мрії* хоч *смутні*, та *гарні*, / Немов у жалобі вродливі жінки; ... кришталі сліз над ним порозсипаєш, убрані в іскри *любих, марних мрій*. А загалом *мрії* мінливі, вони переходять одна в одну, тчуть “мережки”, зі зміною природи приходять і відходять *мрії*, на їх місці з’являються нові, отож *мрія* в усіх своїх проявах та сама, лише форми й витвори її різні:

По білих снах рожевії гадки  
легенькі гаптували мережки,  
і *мрії* ткались *золото-блакитні*,  
*спокійні, тихі, не такі, як літні*.

Словосполуки за участю *мрії* теж не різнобарвні, але стилістично марковані, нерідко метафоризовані, аксіологічно орієнтовані, чуттєві; поряд із звичним *Блукає погляд мій в країні мрії* вживаються звороти, відзначені внутрішньою експресією, своєрідним поетичним баченням: *Вдяглися мрії* у *смуткові шати*...; *Серпанком чорним жалібниці-мрії* / Мені покрили очі, змеркнув світ...; *Мріє*, колись ти літала орлом надо мною... Лише зрідка поетеса зазначає, про що саме *мрія*: здебільшого це поняття зі сфери почуттів, отож не завжди чітко окреслене, зображене скоріше через призму ставлення до нього, аніж через систему конкретизаторів. Однак і в значенні “*мрія про що*” присутній момент оцінювання: ... і *мрія* та *про щастя* яснооке іде в туман, мов загадка німа; О, не кори мене, любий, за *мрії* про славу, не дорікай за жадобу тернів золотих, сам ти в мені розбудив ту гадюку лукаву, голос



її засичав... а здавалось, навіки затиш! На запитання Дон Жуана, чи зазнала Анна волі хоч на мить, вона відповідає: – У сні; а далі: – Так, і в *мрії* теж.

І лише зрідка в описово-розповідній манері повідомлюється, що бачить у своїх *мріях* поетеса; тоді *мрія* – мара, і це визначення нерідко трапляється в Лесиних ліричних роздумах: Отак в моїх *мріях* ідуть плетениці, непевні тіні далеких речей, і раптом зникають від пильних очей, і знов виступають (навіть при визначенні того, що бачить автор у *мріях*, виявляється, що це щось *непевне*, лише *тіні* речей, а не самі речі); Твої поцілунки, обійми і в *мріях* не сняться мені (здавалося б, ідеться про свідчення кохання, але й вони вбачаються лише уві сні).

Слово-поняття *мрія* вибудовується в один асоціативний ряд зі словами як семантично наближеними, так часом і досить віддаленими за змістом, однорідними лише в поетичному, зумовленому глибинними зв'язками контексті. Симптоматично, що серед позначень однорідних виступають назви не лише абстрактної, а й більш “заземленої” семантики, принаймні такі, що підлягають сприйняттю реципієнтами: Ті промені горді, ясні, золотії, / В ньому розбудили і *речі*, і *мрії*, / Їх стримати – груди тісні! (*речі* тут – слово вголос як відтворення *мрії*); Хто кликав брата святую орифламу *пісень* і *мрій*, і непокірних *дум* (*мрія* в одному ряду з *піснями*, *думами*); порівняйте: ... вам давала я *думи* і *мрії* свої...; Вже прокинулись *мрії* і *співи* в мені... / Весно, весно, – твоя перемога! (*співи* не лише супроводжують *мрію*, вони породжені нею, і в них – як і в самій *мрії* – закладена впевненість у перемозі); Лунали б тобі мої *мрії* / І *щастя* моє таємне, / Ясніші, ніж зорі ясні, / Гучніші, ніж море гучне (*мрії* об'єднуються зі *щастям*, до того ж здобувають спільні визначення – *ясніші*, *гучніші*, що супроводжуються актуалізаторами з тими ж атрибутами – *ніж зорі ясні*, *ніж море гучне*).



Асоціативно прозорі ряди зі словом *мрія* мають логіко-семантичну послідовність і детерміновану залежність одних компонентів від інших: Може, то відьма-гарячка *спогади* й *мрії* забрала, / з них на вогні мого пилу / дивний зварила напій... (від *спогадів* народилися *мрії*); Вас я боюся, ви трупи живії / *мрій* наших спільних, *любові*, *надій* (їдеться про поховані *мрії*, *любов* і *надії*, але не безпосередньо, а через образ – *трупи живії*, що загалом є носіями цих констант, але оскільки це *трупи*, то всі ці ознаки втрачені, мертві).

*Мрії*, що їх осмислює поетеса через своє філософсько-аналітичне світобачення, зближуються зі снами, з марою; уявлення *сну* і *мрії* перетинаються аж до взаємозамінності понять. Створюється ефект приведення *мрії* до рівня сновидіння як осмисленого в дусі вже відомого на той час фрейдизму прояву підсвідомого. Наприклад: Хто ти, *мрія* чи *сон*, я не знаю, / Тільки в тебе я вірю і віри повік не зламаю, / А як зламаю, – зломлюсь тоді, певне, сама, / Бо задавить ворожая тьма; очевидно, що це звернення до людини (хто ти?), якій авторка хотіла б вірити, але до кінця не довіряє (бо занадто те, що відбулося, подібне до сну). Висновок нагадує висловлення Декарта, що в сутності неможливо визначити, чи “сплю я в даний момент чи не сплю”:

Чи сон мені склепить помалу вії,  
Покриє очі втомлені від *мрії*,  
Та скрізь важкі, ворожії сновиддя  
Я чую голос любого привиддя,  
Бринить тужливо з дивною журбою:  
“Я тут, я завжди тут, я все з тобою!”

Тоді стає виправданою і сполука *сонні мрії*, очевидно, не в значенні ‘нечіткі’, ‘невловимі’, а саме як дорівнювання





*мрії* до сновидіння, коли реальне й нереальне створюють неподільний симбіоз: Уночі у *сонних мріях* летимо ми геть од світу... Весна красна! любі *мрії*, / *Сни* мої щасливі!

Порівняйте: Хто *спить*, хто *не спить*, – покорись темній силі; Усі спочивають у *сні*...; Від мене *сон* милий тіка... (проміжне становище – і *сон*, і *не-сон* – є свого роду символічним образом Лесиної *мрії*); також: Твої поцілунки, обійми і в *мріях* не *зняться* мені. Звідси й ще одне сприйняття *мрії*: вона – мара, марево, щось до кінця не усвідомлене, підсвідоме: Ой *мрії-мари!*

У предикатній позиції перевага віддається формам *мрію*, *мріє*, *мріялось*, але не проминає авторка й *марю*, *мариш*, що більшою мірою передає стан ілюзорності, непевності, відносності омріяного; текст і реальність зміщуються, змішуються. Порівняйте: ... а на устах слова, але не тії, усе не ті, що *мріються* мені, коли вночі лежу я у півсні (*мріється*, наче в півсні); Закрию очі, сплю – не сплю і *марю* (сон і марення як єдине ціле, не відокремлене одне від одного). Наводячи рядки

Stella maris, може, завтра без печалі  
Цілий світ осяє,  
Тільки те, що *мрілось*, не питай, де ділось,  
Не питай... немає..,

І. Качуровський вбачає в них перегук із Шевченковим: А де ж дівся соловейко? / Не питай, не знає... [27, 38]. Але якщо в Шевченка *мрія* (соловейко) зникає безслідно, навіюючи сум і тугу, то те, про що *мріялось* і що не здійснилось у Лесі Українки, супроводжується скоріше легким зітханням, бо загальна тональність поезії оптимістична: пройде печаль, світ засяє.

Тональність змінюється, мрійливість усвідомлюється як щось миле, любе, але минуче, нетривке, наче відторгнене від людини. У циклі “Осінні співи”, навіяному почуттями самотності, втрати, плач Єремії звучить нехай не як безнадія,



скоріше як примиреність зі світом: Ще листя сухе так недавно ясніло... / “Як злото стемніло...” / Мов око сліпе, *мріє* озеро млисте... / “Змінилося срібло пречисте...”

*Мрії* зникають, бо змінюється все навкруги. Але є вічні істини, як вічна біблійна мудрість, вічні образи минулого.

Ще й ще раз виникають нові асоціації, змінюється загальне забарвлення, коли *мрії* засвідчують слабкість духу, нездатність до борні, супротиву силам зла:

Невже ті голоси несміливі, слабії,  
Квиління немовлят – належать справді вам?  
Невже на всі великі події,  
На все у вас одна відповідь є –  
Мовчання, сльози та *дитячі мрії*?  
Більш ні на що вам сили не стає?..

Мав рацію С. Єфремов, коли писав про ці інвективи: “Сміливо кидає запитання землякам, ті гіркі докори, що, червоніючи з сорому за рідний край, доводилось їй самій вислухувати од вільних людей” [19, 225]. *Мрії* кволі, хилі, незрілі – дитячі, – що стають в один ряд із *мовчанням*, *сльозами*, лише шкодять, бо заважають діям; отож *мрія* може сприйматися і як антитеза дії, вчинку.

Зрідка і в Лесі Українки *мрія* може бути “приземленою”, буденною, такою, що за певних обставин може легко втілитися в життя. На перший план за таких умов висувається альтернатива, як створити обставини, за яких можливо здійснити ці прагнення в часі й просторі: І *мріялись* мені далекі села: дівчата йдуть, співаючи, з ланів, клопочуться хазяйки невсипущі, стрічаючи отару та черідку. Очевидно, лише умови особистого плану (подорож, лікування тощо) заважають побачити звичну картину. Це *мрія* скоріше про повернення до звичних форм життя, ніж про щось надзвичайне, нетривіальне.



І далі: І *мріялись* мені росисті луки Волині рідної, ген-ген чорніє ліс зубчастим муром, а туман на нього безгучним, тихим морем напливає, – хто в полі, хто у лісі, – стережися! (Це скоріше мара, видіння, робота уяви, аніж *мрія* як така).

Часом сама поетеса розуміє, що *мрія* – якою б прекрасною вона не була – має реалізовуватись, бо інакше вона безсила, а тому, може, й варто відмовитись від неї. Раб-неофіт (“У катакомбах”) засвідчує:

Так чи не ліпше залишити *мрії*  
про вічне і піти на часове,  
замість агап на оргію криваву?

Але лише в словах героїв драматичних творів *мрія* може “піймати” цей час, орієнтувати їх на досягнення мети реальної, хоч для поетеси, безумовно, непривабливої. На репліку Дон Жуана – Се горда *мрія!* Анна відповідає:

Так, здобути трон!  
Ви мусите у спадок перейняти  
і сюю *мрію* вкупі з командорством!

Така *мрія*-реальність, *мрія*-торг не знає позитивного рішення; саме намагання досягнути її депоетизує кохання й веде до загибелі героїв. *Мрія* має залишатися високою.

На відміну від *мрії*, що нерідко набуває в поетеси форм нереального, відірваного від життя фантазування (*мрія*-сни, мара, фантазія), *надія* за своєю онтологічною сутністю більш цілеспрямована, “кінечна”, замкнена в рамках часу й простору. *Мрії* резонансно відбиваються в художньо осмислених *надіях*; і “позамрійна” дійсність відкривала шлях до сподівань. Якщо *мрія* безпосередньо не пов’язана з дією, діяльністю, то *надія* мала б викликати потребу домагатися реаліза-



ції задуму, боротися за досягнення результату. Але чи завжди мала *надію* героїня Лесі Українки? Так, мала, попри відсторонення мрійливості від життя, попри сумніви й тривоги, зрештою, попри й панування *безнадії*:

Так! я буду крізь сльози сміятись,  
Серед лиха співати пісні,  
Без *надії* таки сподіватись,  
Буду жити! Геть, думи сумні!

*Надія* дає право на повноправне життя. Здійснення омріяного ускладнене, тверезий погляд засвідчує відсутність підстав сподіватися, але оптимізм перемагає безвір’я. *Надії* начебто немає (панує *безнадія*), але прагнення відстояти своє право на щастя є, бажання здобути перемогу є, а тому й народжується *надія-віра*.

І як уже далека ця *надія-безнадія* від абстрактного мрійництва, самозаспокоєння, самовдоволення! (Згадаймо песимістичні рядки тексту “Ідуть дощі...” М. Коцюбинського, де домінує одна тональність – *безнадія*: Пливе у сірі безвісті *нудьга*, пливе *безнадія*, і стиха хлюпає *сум*). Втіленням ідеї *надія* і *безнадія* є образ Сизифа у “*Contra spem spero*”, що, несучи важкий камінь, співає веселу пісню.

Але змінюється настрій, і *надія* перетворюється на розпач, розчарування, *надія* поступається *безнадії*. У цьому двобої двох протилежних сил – *надії* і *безнадії* – частіше панує антагоніст – *безнадія*, але *надія* залишається поруч, невідступно:

В тій пісні згадала і славу  
Величну свою, красний світ,  
Лукавих людей, і кохання,  
І зраду, печаль своїх літ,  
*Надії* і *розпач*...



Примари, сні народжують не лише надії, а й безнадію: Може, прокинуся хутко з сеї примари-омани десь на безлюднім просторі і *без надій* на життя? (“Сон розуму породжує чудовиська”). Якщо *надія* ясна, чиста (до *ясної надії* пориваюся), то *безнадія* *тяжка*, *понура*, *страшна* – оцінка протилежна: *Безнадійність* *тяжка*, *понура*, обгорне його, наче хмара осіння...; Страшно, який *безнадійний* той спів. Зіткнені категорії здобувають характеристику. Навіть смуток не може порушити *красних мрій*, і тоді *надія* грає веселкою:

Коли я смуток свій на струни клала,  
З'явилась ціла згряя *красних мрій*,  
Веселкою моя *надія* грала,  
Далеко линув думок легкий рій.

Поетеса встановлює пряму похідну: порятунок від смутку – творчість, а в поезії, музиці, пісні живе й *надія*; ряд *надія* – *творчість* виявляє себе неодноразово:

... Як нам молодощі  
Пов'ються у хмари сумні, –  
Не тратьмо *надії*  
В літа молодії!  
Весняного ранку  
Співаймо, сестрице, веснянку!

*Творчість* – це зоря, що світить, прокладає шлях через терни життя (через темне, бурливе море), вона уселяє *надію*, концепт *надія* пов'язується з творчим началом; поезія – не забуття, а реальна дія: Ти се була, що вставала вогнем опівночі, / Шлях проклдала ясний через темне, бурхливе море / І чарувала новою *надією* втомлені очі, / Ти се була, моя зоре! (“Зоря поезії”).



Сподівання поетеси часом знаходять вихід у більш-менш окреслених обрїях; і хоч перспективи здійснення *надії* теж досить розпливчасті й мінливі, проте вони здебільшого названі (на відміну від “предмету” мрій). Героїня (й інші герої) Лесі Українки прагнуть волі, долі, щастя, тобто знаходять можливі реалізації *надії* не в конкретиці дій і ситуацій, а лише в концептуальних рішеннях:

Ні *долі*, ні *волі* у мене нема,  
Зосталася тільки *надія* одна:  
*Надія* вернись ще раз на Україну,  
Поглянути ще раз на рідну країну...

*Надія* тут – начебто замітник і *долі*, і *волі*, проте підтекст засвідчує, що кращим втіленням *надії* були саме *доля* і *воля*; якщо їх остаточно втрачено, тоді залишається *надія* на те, щоб лише побачити рідний край. Порівняйте у поезії “Сон” (а сон у Лесиному баченні – це *мрія*, фантазія):

І правда лавром чоло уквітчає,  
І згине зло, укриване віками.  
В честь *волі* нової хвалу співець заграє  
На вільних струнах вільними руками...

Хай я загину, та хай сяє мило  
Над людьми сонцем *правда* і *надія*!  
Зважливо простягаю руку, сміло –  
І прокидаюся... Так! то сон був... *мрія*!

Отож знову *надія* на *волю* (*вільні* струни, *вільні* руки), але це лише *мрія*, сон; тим самим і *надія* зі світу реальності переміщується у світ сновидінь. У раба-неофіта (“У катакомбах”) така *воля* конкретизується в *надії* на звільнення від

рабства часів Римської імперії; але така реалізація мрії – здебільшого виняток:

...до ясної *надії* пориваюсь,  
що я хоч здалеку побачу *волю*,  
що хоч мій син, онук, найдальший правнук  
отого часу діжде, коли слово,  
ганебне слово “раб” із світу зникне...  
...Я сподівався на довічну *волю* в громаді вашій,  
але ви й на мить  
“солодкого ярма” не здатні скинуть.

Складнішою виявляється реалізація *надії* на *щастя*. Ідея *щастя* (а це *щастя* передовсім особисте, омріяне в часи безсоння) як втілення *надій* виявляє себе в інвективах, здебільшого відірваних від конкретики, як нездійсненна *мрія*:

Знов весна і знов *надії*  
В серці хворім оживають,  
Знов мене колишуть *мрії*,  
Сни про *щастя* навівають.

(тут ідея *щастя* ще живе, хоч у снах, але не зникає у безвісті).

Ні, ти не вмреш, ти *щастя* поховаєш  
Під білим покривом несправджених *надій*,  
Кришталі сліз над ним порозсипаєш,  
Убрані в іскри любих, марних *мрій*;  
І буде спати *щастя*, мов царівна...

І нехай те *щастя* не знаходить конкретних форм втілення (якщо кохатися, то з ким?, якщо воно в іншому, то в чому?), сама *надія* на *щастя* оптимістична, перемагаюча, креативна. *Надія* на конкретний результат фіксується лише тоді, коли реалізується не *Я*-концепція, а можливість інших героїв чогось досягти, переважно в драматичних творах:



Р і ч а р д. Як мені вернутись  
в той край, де бачили мене колись  
у розцвіті, де всі колись на мене  
великії *надії* покладали?

Що ж я там покажу? Чим похвалюся?

Так я почав (показує на фігурку) і ось як я скінчив!  
(ідеться про нездійсненні *надії* на успіхи в мистецтві. – “У  
пущі”). У “Лісовій пісні” Мавка називає своєю *надією* Лукаша:

Зникай, маро! Іде моя *надія*!

Отож у розуміння *мрії*, мрійності поетеса вкладає ряд конотативних синонімічних значень. По-перше, це недостатньо чіткий, хоч і здійснюваний задум, вираження швидше почуття, прагнення, аніж конкретного бажання. По-друге, *мрії* мають внутрішню стратифікацію: є здійсненні й нездійсненні, раціональні й нераціональні, фантазмагорійні *мрії*, причому нереалізовані *мрії* відповідають високому призначенню. По-третє, *мрія* сприймається як архетип, вияв “колективного несвідомого”, вона має право на існування, бо, зрештою, є *мрією* життя, є прекрасне, і в цьому сенсі вона відділена від “оточення”, є самодостатньою, персоніфікованою. По-четверте, попри те, що *мрія* може бути *любою*, *милою*, *чудовою*, *розкішною*, *гарною*, *ясною* тощо і *тяжкою*, *загубленою*, *страшною*, *спотвореною* і под., її атрибуції, зрештою, зближуються (*смути* і *гарні*, *любі* і *марні*), бо *мрія* за своєю сутністю завжди виправдана, осяяна внутрішнім світлом. По-п’яте, *мрії* лише зрідка знаходять “об’єкт” свого втілення, та й не мають його шукати, а якщо він і позначений, то здебільшого в загальних рисах: *мрії* про славу, про *щастя* тощо. По-шосте, *мрії* – це скоріше сни, мара, антиреальність; якщо щось і мріється, то й це зникає, викликає зітхання,

легкий сум. По-сьоме, там, де *мрія* межує з необхідністю дії, не можна нею нехтувати, тоді заклик до боротьби долає безсилля й неміч; *мрія* реалізується. По-восьме, одна з форм реалізації *мрії* – творчість, поезія, музика, тобто понаддуховне на противагу понадматеріальному, щастя творчості на противагу щоденщини [див.: 67, 257].

На відміну від *мрії надія* у своїх конотативних проявах більш “заземлена”, скінченна, обмежена рамками часу й простору. По-перше, конотації *надії* включають компонент *безнадія*, проте *надія* від того не гине, вона зберігається, межуючи з *безнадією*; перемога залишається то за однією, то за іншою силою, але Лесин “трагічний оптимізм” не втрачається. По-друге, *надія* перемагає *смуток*, бо є творчість, поезія, музика; і тут концепти *мрія* і *надія* об’єднуються в одну цілісну системну організацію. По-третє, *надія* на відміну від *мрії* частіше знаходить свій “об’єкт”: це і *воля*, і *краща доля*, і *щастя*; поза *Я*-концепцією це і реальна цінність – творчий здобуток, омріяна людина і под. По-четверте, *надія* перетинається з *мрією*: світла *мрія* породжує *надію* на краще, від сумної *мрії надія* заступає місце *безнадії*, проте і при холодних, темних *мріях надія* не зникає остаточно.

Метаморфізм концептів *мрія* і *надія*, за Лесею Українкою, в їх здатності виступати в двох вимірах – як чогось *милого*, *любого* і чогось *темного*, *страшного*, в складних співвідношеннях самих понять і їхніх чуттєвих реалізацій (переміщень від *мрії* до сподівання на краще і від *мрії* до *безнадії*, від *безнадії* до *надії* тощо). Щоправда, ці поетичні концепти здебільшого не одержують названого “матеріального носія” у вигляді конкретизованого “об’єкта”; у його якості виступають інші концепти – “слава”, “щастя”, “воля”, “доля”. Лише зрідка – й то переважно не щодо ліричного “я”, а щодо інших – протагоністів і антагоністів – *мрія* й *надія* “мате-



ріалізуються” в реальних “предметах”, скажімо, в мистецькому творі, високій посаді тощо; тим самим свій світ безкорисливих *мрій* і *надій* поетеса протиставляє світові тих, для кого *мрія* й *надія* мають результатом виграш у чомусь.

*Мрії* і *надії* – це теж реальність, тільки словесна, текстова, в думках і почуттях. *Я*-концепція поетеси якраз і полягає в її суміщенні зі світом *мрій* і *надій*, сказати б, відчутті “комфортності” саме в ньому, при врахуванні паралельного світу – реальності, де панує несправедливість, гноблення, злидні. Поетеса відстояла своє право на *мрію*, *надію*, *віру* й *любов*, бо, як писав З. Фройд, “багато чого з того, що як реальне не могло б принести насолоду, здатне на це при грі фантазії, багато хвилювань, напrawdę, болісних самих собі, можуть стати для поетового слухача чи глядача джерелом насолоди” [75, 85].

Тема утвердження життя через *надію* була підхоплена М. Бажаном у “Чотирьох оповіданнях про надію”. Бажанів герой – співець-кобзар – своєю героїчною піснею пробуджує в господареві сили, готовність перемагати. Бажан, зазначає Я. Розумний, “наголошує значення “життєдайної надії”, закованій в пісні й національному епосі”<sup>1</sup>. У більш широкому вимірі, *надію* несе слово, а слово, за біблійним визначенням, і є Бог:

...слово виживе, стужавіє й простромить  
Глухі шари занедбаних сердець...  
... – Оце й приходив Бог.

(М.Бажан)

<sup>1</sup> Розумний Я. Від символізму до екзистенціалізму: християнські елементи в українській поезії двадцятого століття // Науковий конгрес у 1000-ліття хрищення Руси-України. – Мюнхен, 1988-1989. – С. 496.



## КОНЦЕПТИ ДОЛЯ, НЕДОЛЯ

За визначенням словника, *доля* витлумачується як: 1) хід подій, збіг обставин, напрям життєвого шляху, що ніби не залежить від бажання, волі людини; умови життя; життєвий шлях і те, що на ньому виникає; бажане, щасливе життя; 2) стан, у якому перебуває або перебуватиме що-небудь; майбутнє чогось [СУМ, II, 360]. Таке пояснення фактично знімає значення “вищої сили” (показово згадане *ніби не залежить*, тобто відкидається припущення, що життєві обставини можуть не залежати від волі людини). Подібні тлумачення з “матеріалістичної” точки зору суперечать принаймні українській літературній традиції з її звичайним перебільшенням ролі *доли* в житті людини, з постійними ремствуваннями щодо тяжких обставин, в які потрапляють герої творів, тощо. Дане словникове тлумачення входить у суперечність із прикладами, наведеними у цій же статті: Орел вийняв карі очі / На чужому полі, / Біле тіло вовки з’їли, / – Така його *доля* (Т. Шевченко). Згадаймо й таке: “Так, *доле*, ти міцніша, я корюся!” (Леся Українка), де поняття ‘незалежна від людини сила’ виявляється достатньо виразно.

Слово *доля* входить у протягнений ряд позначень неідентичного лексичного наповнення, до того ж здебільшого різного стилістичного забарвлення. Порівняйте: *доля*, *талан*, *фортуна*, *щастя*, *щастя-доля*, кн. *фатум*, ж. м. *планета*, *планида*, у фр. *зоря*, *зірка*, з. *льос*; (важка) *хрест*; (нашої науки) *майбутнє*, *прийдешнє* [ПССУМ, 93]; 1) *доля*, *талан*, *жереб*, *щастя* фолькл., *судьба* розм., *фортуна* розм., *планета* розм., заст., *планида* розм., заст., *уділ* заст., уроч., *пай* заст.; 2) *доля*, *призначення*, *судьба* розм., *мойра* книжн., *фатум* книжн., *фортуна* розм. [ССУМ, 1, 447]. Попри розходження у вибудові статей і наборі синонімів, словники фіксують різно-



плановість поданих слів, їх історико-культурну неоднорідність, виділяючи, однак, домінантне *доля*, яке увібрало в себе широкий спектр можливих конотацій. Частотність цього слова-поняття в українських текстах безумовна [див.: ЧССУХМ]. Показовим є поєднання слова *доля* з іншими синонімами в одне поняття: *талан-доля*, *щастя-доля*; такі сполуки поточнують, виділяють, звужують одне зі значень слова *доля* (*талан-доля* – народнорозмовне, з відтінком ‘удача, успіх, хист’; *щастя-доля* – теж народнорозмовне, зі значенням ‘щаслива доля’). Порівняйте:

Китайкою повивала,  
Всіх святих благала,  
Та щоб йому всі святії  
*Талан-долю* слали.

(Т. Шевченко)

Уже як кому на світі не талант, *щастя-долі* нема... (Г. Барвінок). Протистоїть талану *безталання*, *гірка*, *лиха доля*: – Та коли ж таке *безталання* моє! Така мені *доля гірка* випала (М. Вовчок). Супровідний характер уживання слова *талан* у поєднанні зі словом *доля* викликає ефект поетичності, народності: *Талан-доля* та весілля / З воску виливала (Т. Шевченко).

Відповідне українському *доля* слово-поняття *судьба* з таксономічних позицій трактується як: 1) вища сила, що визначає важливі події в житті людини; 2) життєвий шлях, тобто важливі події, що уявляються як заздалегідь визначені *судьбою* [44]. Небезпідставно дослідниками було запропоновано поміняти ці два значення місцями: подати значення 1 як похідне від значення 2, посилаючись на те, що *судьба* 1 є метафорою того, хто визначає *судьбу* 2, тобто життєво важливі для людини події, разом із тим лексему *судьба* 2 не можна

витлумачувати без урахування ідеї зумовлення<sup>1</sup>. Ці зіставлення значень засвідчують принаймні органічний, неподільний їх зв'язок на ґрунті єдиної семи 'зумовленість'.

Між іншим, етимологічний зв'язок слів *судьба* і *судити* підтверджує залежність, неминучість кари, якогось впливу зовні; в той же час *доля*, очевидно, співвідноситься з дієсловом *ділити*, тобто визначати частину чогось, без посилення на чужу волю, покарання тощо. В таких міркуваннях можна бачити віддзеркалення різних поглядів на *судьбу*, *долю* і їх місце в житті людини.

У міфотворчості *доля* – добрий дух, що призначає людині щастя, багатство, але може й відвернутися від людини поганой, лінивої [11, 160; 49, 58; 58, 472-516; 24, 160; СДЭС, 113-114]. Отож в основі свого витлумачення *доля* характеризується позитивно. У слов'янській традиції Доля і Недоля – це Среча й Несреча, дві сестри, помічниці Малошї, небесні прядлі, що прядуть нитку життя кожного, його щасливу й нещасливу долю [80, 231]. *Долю* уявляли гарною дівчиною або паничем, *Недолю* вважали злою й нечистою істотою, тобто їх наділяли людськими рисами, персоніфікували. Ці погляди знайшли відбиток у культурно-художньому концепті *доля* (*недоля*) в його сучасному сприйманні. Особливої ваги образний світ, пов'язаний із *долею*, набув в українській класичній літературі (з плином часу безпосереднє вживання звернення до *долі/недолі* різко спадає, залишаючись передовсім у фразеологізованих контекстах типу *відвернулась доля* і под.).

Звернення до *долі* як визначального чинника людського існування, ремствування з приводу її невблаганності й водночас прихильності до її "гуманності" загалом властиві як

<sup>1</sup> Див.: Шмелев А. Д. Метафора судьбы: предопределение или свобода? // [56].



народній, так і класичній українській поезії (достатньо, наприклад, звернутися до поширеного розділу "Доля" в "Антології української лірики"<sup>1</sup>). Починаючи від Шевченкової "Долі", в якій поняття *доля* замінюється персоніфікованим *ти* і лише наприкінці позначається безпосереднім звертанням *доленько моя* і характерною прикладкою *мій друже вбогий, нелукавий*, і аж до *світлої долі, що втекла від нас* Павла Грабовського, повсюдно спостерігається свого роду схилення перед її невідворотністю. Щоправда, в тому ж розділі "Доля" зазначеної "Антології" поети кінця ХІХ – початку ХХ ст. представлені творами, які *долю* здебільшого не називають як таку, але за своїм змістом ці поезії відповідають розумінню людського життя як визначеного *долею*. Наполеонові належать відомі слова: "Не кажіть мені про "долю". Політика – ось що таке доля". Принаймні щодо української класики цей принцип не діє. Більше того, покора, схилення перед *долею* нерідко стають визначальним мотивом:

Коли ж мене на півдорозі стріне  
важка лавина і впаде, мов *доля*,  
на голову мою, тоді впаду я  
на сніг нагірний...

(Леся Українка)

Відповідно до розуміння *долі* як нещастя вистроюється низка визначень: *злая доля* (Т. Шевченко), *лиха доля* (Марко Вовчок), *нещаслива доля* (П. Грабовський), *недобрая доля* (Л. Глібов), *щербата доля* (І. Франко) тощо. Показове сполучення *сліпа доля* на позначення її відворотності, можливості щасливого вибору: Не визнаєм *сліпої долі*... (П. Тичина).

<sup>1</sup> Антологія української лірики. – Ч. 1 / За ред. О. Зелінського. – Торонто, 1978. – С. 101-163.



Звичайно, для Шевченка поняття *доля* передовсім пов'язане із соціальними мотивами його творчості, але водночас воно віддзеркалює традиційно-народні уявлення, відтворені в українській думі і пісні. Але й щодо цих витоків Шевченкового бачення висловлювалися далеко не однозначні погляди. Так, говорячи про Шевченка, українську народну пісню, М.О. Добролюбов зазначав: “Ті історична доля навіяла йому [Шевченкові] цілу поему “Гайдамаки”, напрочуд різноманітну, живу, сповнену сили і цілком вірну народному характерові або, принаймні, характерові малоросійських історичних дум”<sup>1</sup>. Погоджуючись із оцінкою зв'язків Шевченкової поезії з народною піснею, не можна не відмітити досить сумнівного висновку щодо невідповідності українських історичних дум і пісень народній психіці, національній характерології. Чому ж тоді, як не національному духові, відповідали історичні думи й пісні? Духові іншого народу? Чи народ по-іншому, ніж це зображено в цих творах, сприймав свою історичну *долю*? І чи не криється в цих словах російського критика бажання хоч у чомусь применшити значення загальнонародного відчуття і в історичній думі, і в поезії самого Шевченка як виразника народної ментальності?

З іншого боку, піднімаючись у цих роздумах до висоти філософського світорозуміння, Шевченко бачив і ті корені людської долі, які закладені колективним підсвідомим, метафізично-трансцендентним, споглядовим. Не випадково Є. Нахлік констатує в Шевченкові “раннє інтуїтивне відчуття метафізичної залежності людини від долі як трансцендентного феномену” [46, 460].

Тракування *долі* як “доброї і злої” не виключає визнання її вищою силою, до якої можна звертатися, навіть у відчаї

<sup>1</sup> Добролюбов М.О. Кобзар Тараса Шевченка // Добролюбов М.О. Літературно-критичні статті. – К., 1950. – С.458.



(не даєш *доброї*, дай хоча б *злої*, за Шевченком), але таке світовідчуження не заперечує покори перед її “рішенням”. Більше того, якщо протестувати, боротися з її владою, то це може мати наслідком лише погіршення свого становища, аж до втрати свого “я”, повної поразки, що й показав – у цьому плані досить красномовний – приклад того ж непокірливого Чіпки (“Хіба ревуть воли, як ясла повні?” Панаса Мирного й Івана Білика).

Отож герої багатьох творів української класики, особливо із середовища селян, здебільшого схиляються перед “примхами” неблаганної *долі*. Безупинні плачі й ремствування персонажів І. Нечуя-Левицького, Марка Вовчка, Олекси Стороженка й довгої низки їхніх наслідувачів, як нам здається, підтверджують думку про те, що не тільки, а можливо, й не стільки соціально-економічні умови, як стверджували дослідники радянських часів, не тільки, а можливо, й не стільки прихильність до сантиментів і мелодраматизму визначають цей покірливо-принижений тонус персонажів багатьох українських творів минулого.

Не менш суттєвий вплив на творчість зазначених письменників мала і власне психологічна структура українського мовного типу, якщо не в усіх його різновидах, то принаймні щодо однієї з ліній його поведінкових норм – підкореності *долі*. А це в свою чергу означає, що схиляння перед владою *долі* не могло не знаходити й знайшло відтворення в національному художньому дискурсі. Численні приклади з таких хрестоматійних творів, як “Микола Джеря” І. Нечуя-Левицького, “Козачка” Марка Вовчка і т. д., засвідчують концептуальність долевої константи.

Часом літературна *доля* замінюється в українській мові розмовною *судьбою*; слово набуває додаткового забарвлення ‘жорстокість’, ‘неблаганність’ тощо; при цьому присутня градація значень, пояснюваних дієсловами *скоритися*, *боротися* і под. Порівняйте:





В осінній, сірий день нас сумрак породив,  
Беззвізних ночей сум в колисці нас пестив,  
В тісний обруч *судьби* скрань втомлену кладем –  
Сумні ідем...

(С. Чарнецький)

Боролись ми не раз, не два з *судьбою*.

(П. Куліш)

У Богдана Лепкого:

Молот б'є до виска:  
“Злій *судьбі* вперекір  
Жий і вір!”

Отож, *судьба* лиха, жорстока, але розуміємо (*молот б'є до виска*), що треба жити й вірити (між іншим, подібні мотиви хоч і не характерні для творчості Богдана Лепкого з її тяжінням до суму й меланхолійності, але час від часу займають своє місце в його ліричних роздумах й інвективах).

У того ж Богдана Лепкого персоніфікація *Долі* реалізується і в уявленні її як активно діючої особи, що може пити-гуляти, бенкетувати тощо:

Зустрілися на бенкеті в *Долі*  
Вічні радості і вічні болі

(абстраговані *вічні радості* і *вічні болі* завдяки множині, атрибуту *вічні* послаблюють, на відміну від *Долі*, значення антропоморфізму).

Ідея оживленої або принаймні опредмеченої *долі* (в тому числі через велику літеру – Д) укорінялася в художньому мисленні Ліни Костенко. Очевидно, в такому переосмисленні є своя внутрішня логіка: оскільки *доля* – володар людського



життя, остільки її можливості зростають аж до персоніфікації, це вже щось таємниче, позаконтрольне, ледве не божество. В конкретному дискурсі таке розуміння *долі* слугує цілям метафоризації, символізації тексту:

Наснився мені чудернацький базар:  
під небом, у чистому полі,  
для різних людей,  
для щедрих і скнар,  
продавалися різні *Долі*.

.....  
Я вибрала *Долю* собі сама,  
і що зі мною не станеться, –  
у мене жодних претензій нема  
до *Долі* – моєї обраниці.

(Ліна Костенко)

Розгорнутий образ *долі* створює Іван Драч. Для нього *доля* приносить свої зорі, що визначають місце поета-громадянина в суспільстві, окреслюють обрії його дій і вчинків, почуттів і переживань:

Три сивих зорі на блакитних ракетах  
Везуть мені *долю*, *долю* мені везуть...  
Три скривавлених пояси *доля* мені вручила.  
Пояс мого народу,  
інкрустований сріблом чорним.  
Пояс моєї планети, вишитий голками ракет,  
вишитий заполочню диму,  
інкрустований сріблом сліз,  
Скривавлений пояс моєї планети...  
Я погорджую *долею*, що завітала до мене:  
Сонячний пояс готую своєму народові,



Зоряний пояс планеті своїй готую,  
Не погорджую тільки, доле,  
Поясом свого життя,  
Вишитим чорно-вогненною заполоччю:  
Я надто смакую у темно-вишневих барвах.

Поряд зі злою, *нещасливою* і т. п. долею вживається од-нослівне *недоля* (порівняйте визначення *недолі*: гірка, лиха доля; нещасливе, важке життя; нещастя, горе [СУМ, V, 294]. Разом із тим очевидно, що між *гіркою, важкою долею* і *недолею* є суттєва відмінність: поняття *долі*, навіть гіркої, зберігає потенційну можливість появи іншої долі – щасливої, *недоля* завжди нещаслива. Порівняйте:

І, може, *недоля* і лютеє горе  
Пограються з човном моїм.

(Є. Гребінка)

Слово-поняття *недоля* протистоїть у таких текстах поняттю *доля* як щасливому життю, сприятливим обставинам; порівняйте вживання слова *доля* лише з позитивною оцінкою:

В пісні тій одгуки щастя і *долі*, –  
Кращої пісні не чув я ніколи;  
Щастям, здавалось, тут все оповите...  
Годі, у мріях про *долю*, радіти!  
Геть з цього лісу! Не тут, між квітками, –  
Там, між людьми, що повіті сльозами,  
Там знайду місце і *долю* єдину;  
*Долю* робітника без одпочину...

(Б. Грінченко)



Антиномія *доля-недоля* (при можливості *доброї* і *злої долі*) створює можливості виникнення нових конотацій, асоціацій, оцінок. У дискурсі з'являються підтекстові поняття, виникають паралелі, підпорядковані ідеї життя і смерті як чинників свідомості, народжуються образи, навіяні роздумами над самим існуванням людини.

## КОНЦЕПТ *VIPI*

Як твердять філософи, *віра* – форма знання, істина, переконання; за Гегелем, “це також знання, тільки у своєрідній формі” [76, 48]. Нерідко в це поняття включається містичний зміст (“духовна здатність людської душі безпосередньо знати таємні пласти буття, містично (зосереджено) перебувати в предметі пізнання та інтуїтивно осягати його сутності” [76, 48]), тобто й за такими міркуваннями, *віра* – вияв знання, прагнення пізнати непізнане, утаємничене.

Показове визначення слова *віра* в богословській літературі: “Слово *В.* вживається в різних значеннях. Воно може вказувати або на душевний акт, на то, як ми віруємо – *fides qua creditur*, або на зміст цього акту, на те, в що ми віруємо – *fides quae creditur*, інколи навіть на богословські формули, в які вбирається цей зміст, *symbola fidei* [символи *В.*]”<sup>1</sup>. Однак усі ці тлумачення не виходять за межі розуміння віри “як психічного акту, не визначеного всебічно емпіричними чи логічними підвалинами”<sup>2</sup>, тобто віри “без доказів”.

С.С. Аверинцев виокремлює три підходи до тлумачення *віри*: догмати віри пропонуються розуму як аксіоми, що не підлягають ні доказам, ні критиці, але складають основу ланцюга логічних міркувань; ці догмати уможливно обґрунтовуються через мову філософських конструкцій; декларується повна несумісність віри з людським розумом<sup>3</sup>. Як видно, таке розуміння виходить із визнання *віри* лише як світоглядної позиції в релігійній системі поглядів.

<sup>1</sup> Христианство: Энциклопедический словарь. – Т.1. – М., 1993. – С.353.

<sup>2</sup> Там само. – С.352.

<sup>3</sup> Аверинцев С.С. Софія-логос: Словник. – К., 1993. – С. 50-51.



Характеристику поняття дає “Філософський енциклопедичний словник”: “*віра* – термін для позначення особливого екзистенційного, духовного акту людської життєдіяльності, який не визначається лише практичними, емпіричними чи теоретичними засадами його своєрідності, змісту, основ і критеріїв; одна з найважливіших специфічних здатностей людини сприймати належне як суще, бажане як дійсне, майбутнє як сучасне; сприймати не підтвержені соціально-історичним чи індивідуальним практичним або ж пізнавальним досвідом, не обґрунтовані емпіричними, експериментальними чи логічними засобами знання, цінності, норми та ідеали як істинні, автентичні характеристики об’єктивної реальності; підґрунтя і складник адекватного вираження людських світовідношень, надій і сподівань; одна з наріжних світоглядних категорій” [ФЕС, 92].

У цьому визначенні, що охоплює онтологічні, соціальні, релігійні та інші категоріальні ознаки, для художнього дискурсу, вочевидь, характерне використання поняття *віра* в значенні здатності людини “сприймати належне як суще, бажане як дійсне, майбутнє як сучасне”, хоча й інші тлумачення, в тому числі не лише зазначені, виявлять себе в художніх рецепціях.

Отож, в основі *віри* лежить орієнтація на добре, краще, належне, корисне тощо, тобто лише на позитивне; наслідок вірування має тим самим лише оцінку “добре”. Тим більш прикрим є розчарування, біль, страждання від невинуватої *віри*: “Мені страшно лише одного – що мене хтось може з лайкою відкинути від чогось, чого мені потім ніде не знайти, – від *віри* в добро” (Криштопа М. Схованка для віри // Літературна Україна. – № 27. – 15 липня 2004 р. – С. 5).

З позицій психології, існують різновиди віри, пов’язані з її джерельною базою, потребами й почуваннями. “Всі три

види *віри*: віра, заснована на досвіді, віра, заснована на потребах, і віра в авторитет мають різні джерела, але в своєму реальному вияві перетинаються між собою, хоч, однак, так, що в окремих системах догматів один який-небудь вид віри утворює наче суттєве ядро, інші ж – його рамку, його оболонку” [82, 155]. Виділяючи як окремих різновид *віру* в Бога, Г. Еббінгауз співвідносить її з досвідом, із результатами “божеських дій”, із сучасними її знаннями “і загалом із сукупністю сучасних поглядів та загальним культурним рівнем” [82, 167]. Уявлення про сутність *віри* і вірувань значно розширюються й поглиблюються. На думку Ю.С. Степанова, наприклад, духовний концепт “*Віри*” виникає на основі концепту “*Довіра*” [69, 403].

Власне теологія вбачає у *вірі* “джерело і центр усього релігійного життя”. І далі: “*віра*, згідно з Біблією, має наче два полюси: довіру до особи “вірної”, котра належить до людини, і дію розуму, якому слово чи знамення допомагає досягнути реальність невидимого” [СББ, 145]. Ідеться про людей із *вірою* в Ісуса і Його слово, *віру* в воскресіння, про інші релігійні поняття, що передбачають “перемогу, яка перемогла світ”. Тлумачення зосереджуються виключно у сфері *віри* в Бога.

Слово *віра* має значення: 1) упевненість у чомусь, у здійсненні чого-небудь; 2) те саме, що довір’я; 3) *рел.* визнання існування Бога, переконання в реальному існуванні чогось надприродного [СУМ, I, 679]. Обмеженість цих тлумачень виявляє себе не лише в тому, що *віра* в Бога розглядається як сполука із сфери виключно релігійного життя, а й у відсутності принаймні таких значень, як: 1) переконаність у гідності, позитивних якостях кого-небудь, у правильності, розумності і т. под. поведінки, життя кого-небудь; 2) те чи інше релігійне вчення; релігія [див.: Словарь русского языка: В 4-х т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. – 2-е изд. – М., 1981. – Т.І. – С. 149]. Не

висвітлені в цих визначеннях і супровідні значення, додаткові конотації, оцінні позначки тощо. В словниках не розкрито (й не могло бути розкрито) психологію *віри*, підґрунтя релігійності, підвалини *віри* в Бога тощо.

Розгалуження іменника *віра* на дієслівні утворення *вірити* й *вірувати* лише з частковим розходженням значень характерне з погляду зосередження у вихідному слові *віра* наповнення семантичної структури похідних. За СУМом, *вірити* має значення: 1) бути впевненим, переконаним у чому-небудь; 2) приймати щось за правду; 3) мати довір’я до когось; 4) бути релігійним; вірувати; 5) *тільки 2 ос. одн. і мн.* вставне слово, що вживається для більшого переконання того, до кого звернена мова [СУМ, I, 680]. *Вірувати* вживається у значеннях: 1) бути релігійним, вірити в Бога, у надприродні сили; 2) *рідко* бути певним, переконаним у чому-небудь [СУМ, I, 682]. Тобто обидва значення дієслова *вірувати* знаходять відтворення у значеннях дієслова *вірити*, хоч первинність і вторинність значень, частотність уживання цих дієслів у різних функціях не збігаються. Вислів *вірую в Бога*, очевидно, є визначальним для цього дієслова; порівняйте у В. Стефаніка: Я довідався, що десь коло нас близько мешкає молода швачка, яка ані в Бога *не вірує*, ані панів не признає! Уживання дієслів *вірити*, *вірувати* тісно пов’язане з роллю наратора – як носія Я-концепції, так і виразника думок, почуттів, переживань, переконань інших персонажів.

Фраземи *вірити на слово*, *не вірити своїм (власним) вухам*, *не вірити своїм (власним) очам*, *самому собі не вірити* [1, 680] мають у своїй семантичній мотивації сему невпевненості в тому, в що можна вірити; таким чином утверджується ідея відносності *віри*, невпевненості в можливість її реалізації: Наум дивиться і *сам собі не вірить*, чи се він, чи не він (Г. Квітка-Основ’яненко).

Переходи, “переливання” *віри* й *зневіри* одне в одне чітко не визначаються, та й чи може бути фіксованою їхня межа, адже йдеться про перебіг почуттів, переживань і емоцій? Як писала О. Теліга,

Незнаний нам початок і кінець,  
Не розуміємо таємну міру,  
Коли життя сплітає у вінець,  
В нежданій черзі – *віру* і *зневіру*.

Українська художня література звертається до поняття *віри*, коли прагне довести: людина живе тим, що надіється, тим, що бачить своє майбутнє кращим, аніж воно є. І в цьому сенс людського життя. *Віра* знаходить конкретні реалізації у сім'ї, у побуті, щоденних стосунках. *Віра* живе в українській сім'ї, і вірність роду – це і *віра* в силу, яку дає родина, близькі. Без *віри* в людей, у себе, в свій народ людина не може жити.

Зірки найкращі з серпневого неба,  
Що пахне у сінокоси йонами.  
А найпевніша *віра* – *віра* матері в себе,  
*Віра* сина – материнським долям.

Не буде *віри* цієї – не буде сил.  
І серце до серця не знайде броду.  
Якщо для матері не зробить добро син –  
То не зробить добро й для народу.

(Т. Мельничук)

А коли *віра* втрачається, коли залишають сили і вже нема на що сподіватися, людина все одно шукає порятунку, можливо, в чомусь іншому, але не менш важливому, – в *любві*, *добрі*, *правді*:



Коли пошезли *віра* і *надія*,  
Коли життя сплигло на сивий дим,  
А треба йти, коли кипить зав'язь,  
А треба йти, щоб крок дзвенів твердим –

Як йти тоді? Де взяти дрібку *віри*?  
Надіятись – коли *надій* катма?!  
Лише *любов* одна не знає міри  
Й тримає нас руками обома!

(І. Драч)

*Віра* знаходить свої реальні, предметні образи. Вона підтримується церковними обрядами. Дитину називають її ім'ям. Святкують день “*Віри*, *Надії* і *Любові*”. Божі храми – конкретні носії ідеї *віри* і в пришествя Христа, і в кращу долю кожного. Як писав М. Єліаде, “будь-який храм або дворець – і, отже, будь-яке священне місце чи царська резиденція – є Священна гора, а *відтак* і деякий Центр”<sup>1</sup>.

Собор О. Гончара – втілення *собору наших душ*, але водночас – і концентрований вияв концептуальних засад, таких, як *вічність*, *безсмертя*, *велич*, *краса*, *пам'ять* і та ж таки *віра*, *віра* в *добро*, в *справедливість*, у кращі часи для свого народу:

Мовчить *собор*... Навколо вирують пристрасті, ламаються списи в щоденних баталіях, що їх ведуть будівничі з браконьєрами, а він стоїть, думає свою одвічну думу. Про що вона? Все тут проходило перед ним, як перед свідком і перед суддею...

Усе він бачить і бачив усе. Ярмарки вирували круг нього, яскраво гомоніли, бурунили, буйно сміялись червоним, сивіли шапками, саннями красувались в різьблених оздобах...

<sup>1</sup> Єліаде М. Миф о вечном возвращении. – М., 2000. – С.31.

Чи так уже воно й вищезло все? Чи береже він у собі відгомін життя невмирущого, мигтіння списів запорізьких, різноголосся ярмаркового люду, жарти циганські, чвари прасолів, іржання коней продано-ображених, лоскітний сміх шинкарок щасливих, нічні шепоти закоханих, зоряні обійми й зачаття?.. Повен, повен всього! Темрявою ночі окутаний, зірок дістає шоломами своїх бань крутолобих.

Не названі безпосередньо в уривку духовно-моральні цінності, лише натяками згадується дума собору про все найдорожче для людини, для українця. Але наскрізною лінією відтворюються вічні істини.

За християнською традицією, символом віри є *хрест* (хоч його образний “ореол” багатозначний і неоднорідний)<sup>1</sup>.

Візьми свій *хрест*. На ньому Я розп'ятий –  
Твого народу славне майбуття...  
У ньому – *віра*, вищий поклик Слова.  
(М. Руденко)

Відгомін цього значення відчувається у фраземах на зразок *нести свій хрест*, *нести важкий хрест*, *мов із хреста знятий*, тобто переносити будь-які випробування, зрештою, в ім'я своїх переконань, своєї *віри*: Він мученик і добровільно несе свій *хрест* (М. Коцюбинський). Уособленням *віри* можуть виступати й інші предметні поняття, скажімо, та ж *дерев'яна церква*:

Тріщали предвічні зруби,  
Летіли гонти, як пір'я,

<sup>1</sup> Див.: Рудницький Я. Семантика “хреста” й “хрищення” // Науковий конгрес у 1000-ліття хрищення Руси-України. – Мюнхен, 1988-1989. – С. 578-581.

руйнували дерев'яне чудо  
людської праці та *віри*...  
Це умирали століття,  
Це умирало прекрасне...

(І. Калинець)

(руйнування *церкви* як символу *віри* поет порівнює з руйнуванням споконвічної краси, прекрасного як екзистенційної категорії)<sup>1</sup>.

Поемою *віри* по праву можна назвати “Мойсея” І. Франка. Концептуальний важіль *віри* як двигуна, сили духу, як вищої вартості стає визначальним стрижнем поеми. Ю. Шевельов (Ю. Шерех) писав: “Ні народ, ні його пророк, “душа їх душі”, завжди знов-таки “проводир незрячий”, не знають, чи вони досягнуть своєї мети, а навіть коли досягнуть, що це справді означатиме. Але важить не це, а *віра* “в силу духа і в день воскресний твого повстання”. Вона-бо творить духові вартості, робить людину людиною, націю нацією і дає зміст життю і сенс смерті” [81, 204]. Отож варто відкинути сумніви, бо саме вони і є те тло, на якому утверджується *віра*. Ю. Шевельов посилається на слова М.Зерова, для котрого “Мойсей” – “поема сумніву, але сумніву подоланого”; див.: [23].

Але ця *віра* – не сліпа й не ілюзорна, бо вона твереза в своєму баченні втрат і загибелі на шляху до правди: “Життя, і дія, і боротьба приймаються тут не в сліпоті *віри*, а, радше, *віра* росте з збагнення людського знання і, будьмо одверті, людського незнання” [81, 205]. Прийняття *віри*, її сила й переможна хода, таким чином, можуть існувати лише на ґрунті знання/пізнання, якими б обмеженими наші знання не були. Навіть людське незнання як виправдання *віри*, зрештою, повертає нас до утвердження істини: *віра* – це знання.

<sup>1</sup> Див.: Розумний Я. Знач. праця. – С.506.

Поема “Мойсей” І. Франка за глибинним своїм змістом – твір про *віру* й *зневіру* як концептуальні поняття, що виявляють свою сутність у художньому образі народу.

Народе мій, замучений, розбитий,  
Мов паралітик той на роздорожку,  
Людським презирством, наче струпом, вкритий!

... Вірю в силу духа  
І в день воскресний твого повстання.

Прийми ж сей спів, хоч тугою повитий,  
Та повний *віри*; хоч гіркий, та вільний;  
Твоїй будучині задаток слізьми змитий.

Отож, нещасний, змучений, зневажений, але такий, що має сили повстати з колін, а це вселяє *віру*.

Як зазначає В.М. Русанівський, “у “Мойсеї” реалізується та лексика, яка визначає сенс буття, у цьому разі існування в світі певного народу. Звідси лексика оптимізму й песимізму” [62, 277]. До абстрактно-філософських слів-понять, що до них вдавався Франко, належить, мабуть, найяскравіший представник “лексики оптимізму” – слово *віра*.

Початок оповіді про Мойсея – гірка правда про втрату народом *віри* – про *зневіру*:

Що чудовий обіцяний край,  
Що смарагди й сапфіри  
Вже ось-ось за горою блистять, –  
З них ніхто не йме *віри*...  
І *зневірився* люд...

Знесилений люд втратив надію, лише діти, що не знали неволі, начебто пам’ятають “пророцькі слова”. Належать во-



ни Мойсею, що теж не раз попадав “у безодню *зневіри*”. Він закликає народ не відступати від наміченої цілі – досягнути “призначеного” Ханаана. Порятунком Мойсей вбачає у *вірі* цю живить любов до свого народу – вища від любові самого Єгови. Отож *Віра* в Господа і *віра* в свій народ поєднуються, стають неподільні.

І пішов Мойсей один шукати обітовану землю, бо не послухали його люди. Лише дітям віщував він світле майбутнє, прагнучи, щоб не згасла в них *віра*. І чує він голос, який докоряє Мойсеєві: не можна свій тягар положити на Бога. Мойсей розуміє, що зрештою не Бог його вів, а бажання – *братам допомогти і їх сльози обтерти*. Мойсея переслідують сумніви, чи вірно він зробив, вивівши свій народ з єгипетського рабства? Адже у народу вже немає *ні охоти, ні сили*. Мойсей шукає відповіді в Єгови, але Бог мовчить. І у підтексті постає питання: чи знову з’явиться та свята *віра*, що вела Мойсея і його народ? І з’являється Мойсею привид матері, вона нагадує йому пісню про Оріона, який сліпий ішов до сонця, бо був повний *віри* в те сонце:

“Сей Оріон – то людськість уся,  
Повна *віри* і сили,  
Що в страшному зусиллі спішить  
До незримої цілі.  
“Неосяжнеє любить вона,  
*Вірить* в невідоме;  
Фантастичнеє щоб осягнуть,  
Топче рідне й знайоме.  
“Строїть плани не в міру до сил,  
Ціль не в міру до актів,  
І жартує з тих планів її  
Хлопчик – логіка фактів.



“І, як той дивовижний сліпець,  
Що чужим очам *вірить*,  
Все доходить не там, куди йшла,  
В те трафля, в що не мірить”.

Викладена своєрідна філософія *віри*. Сліпець *вірить*, що йде до сонця. Хлопчик, що веде його, кепкує з нього. Сліпий дійде не туди, куди прагнув потрапити. Але він вперто просувається вперед, бо веде його *віра*. Про таку *віру* писав Г. Еббінгауз: “Кожна людина вірить у своє майбутнє, кожна мати вірить у свого сина. Наполеон вірив у свою зірку. Генерал, який не вірить у те, що він виграє наступну битву, вже наполовину програв її” [82, 154]. І ще одна думка, що її в художньому вираженні фактично сповідує Франко: “Так, будь-яке нещастя володіє чудовою силою збуджувати віру, бо воно постійно викликає уявлення про допомогу, що супроводжується палким бажанням останньої” [82, 155]. Щось подібне відбувається з Мойсеєм і керованим ним людом.

Мойсей не хоче вірити словам *сумніву* й *зневіри*, що їх вимовляє демон одчаю – Азазель:

“Я не вірю тобі! Ти брехун,  
Хоч ти будь і безсмертним”.

І на всі, здавалося б, розсудливі заперечення Мойсей відповідає знову-таки з *вірою* у життєдайну силу народу:

“Хто дав з каменя воду,  
Той сей край перемінить на рай  
Для свого народу!”

Відома формула “*Віра* гори воротить!” викликає у Мойсеевого супротивника лише притишений сміх. Але навіть кар-



тини суцільних страждань, що їх несе Ізраїлю боротьба за свободу, не може зупинити Мойсея. Здавалося б, і передбачає майбутні біди Мойсей, і розуміє, які випробування чекають його народ:

“Сумніваєшся? *Віри* не ймеш?  
О, ймеш *віри*, я знаю!”

У відчаї Мойсей волає: “Одурив нас Єгова!” Єгова у відповідь називає його *маловіром*. А оскільки Мойсей мав сумнів, Бог не дасть йому побачити землю обітовану. Туга охопила гебрейський табір. Та прозвучав заклик: “До походу! До зброї!” – і прокинулись люди від сплячки. А далі – лише як бачення майбутнього: *полинуть, як птах; розкроплять Йордан; Єрихонські мури розтоплять* трубним звуком; *і підуть люди в безвість* віків... Отож прокинулася *віра* в можливість порятунку, і народ перетворився у люд героїв. *Віра* рухає історію.

Так що ж живить *віру* Мойсея? Що дає сили *вірити* сліпцеві? Чому *віра* то зникає, то з’являється знов? Поема дає лише начерки відповідей на ці “сакраментальні” питання.

Можна було б згадувати й інші Франкові твори, де сповідується принцип *віри* – в перемогу над ворогом, звільнення рідного краю, особисте щастя тощо. Так, більш послідовно ідея *віри* як джерела непохитності, сили й завзяття проходить через поезію “Каменярі”:

І всі ми *вірили*, що своїми руками  
Розіб’ємо скалу, роздробимо граніт;  
Що кров’ю власною і власними кістками  
Твердий змуруємо гостинець і за нами  
Прийде нове життя, добро нове у світ.





Показово, що ця віра ґрунтується не на сподіваннях на чийсь допомогу, втручання згори тощо, а на тому, що мети досягнемо своїми руками. Повторення власною кров'ю, власними кістками знову наголошує на сподівання каменярів лише на власні сили.

Закладена в поемі "Мойсей" ідея віри як підвалини самого буття людини в світі залишається визначальною не лише для творчості Франка, а й для самовираження всієї класичної української літератури.



## КОНЦЕПТИ КОХАННЯ, ЛЮБОВ

За словником, *кохання* – 1) почуття глибокої сердечної прихильності до особи іншої статі; закохання; особа, що викликає таке почуття; кохана людина; 2) *рідко*, те саме, що любов; 3) дія або стан за значенням *кохати* і *кохатися*; народнопоетичне *коханнячко*: *пестл.* до *кохання* [СУМ, IV, 313]. Порівняйте:

Серденько щось  
Рибалочці віщує:  
Чи то тугу, чи то переполох,  
Чи то *коханнячко*?..  
Не зна він, а сумує!  
(П. Гулак-Артемівський)

Дієслівне утворення *кохати* має відповідні значення: 1) почувати, виявляти глибоку сердечну прихильність до особи іншої статі; 2) *рідко*, те саме, що любити; 3) дбайливо вирощувати, плекати що-небудь, ходити коло когось, виховувати, ростити кого-небудь, старанно доглядаючи [СУМ, IV, 313-314] (якщо не брати до уваги двозначного 'ходити біля когось', то загальна характеристика значень прийнятна); порівняйте також *кохатися*.

*Любов* має ширше значення, зокрема: 1) почуття глибокої сердечної прихильності до особи іншої статі (те саме, що *кохання*); 2) почуття глибокої сердечної прив'язаності до кого-небудь, чого-небудь; глибока повага, шанобливе ставлення до людини; 3) інтерес до чого-небудь; внутрішній, духовний потяг до чого-небудь; пристрась до чого-небудь. Отож, два останніх тлумачення виводять слово-поняття *любов* за межі почуття лише "до особи іншої статі", відкриваючи можливос-

ті передачі найрізноманітніших чуттів і переживань (показово, що слово не одержує паралелі пестливого наповнення):

І іменем твого сина,  
Твоєї скорбної дитини,  
Любов і правду рознесли  
По всьому світу.  
(Т. Шевченко)

(характерне поєднання двох концептуальних понять – *любов* і *правда* засвідчує зближення визначальних чинників ‘добро-го’, ‘важливого’, ‘суттєвого’ в житті людини).

Дієслово *любити* має значення: 1) відчувати глибоку відданість, прив’язаність до кого-небудь, чого-небудь; відчувати сердечну прихильність до родинно близьких осіб (дітей, матері тощо); 2) почувати, виявляти глибоку сердечну прихильність до особи іншої статі; кохати; бути в інтимних стосунках з особою іншої статі; 3) мати інтерес, потяг до чого-небудь; високо цінувати що-небудь, надавати перевагу чомусь; відчувати задоволення від чого-небудь; мати нахил, пристрасть до чого-небудь; 4) із спол. *щоб*: потребувати якихось умов як найсприятливіших для існування, росту тощо (про рослини, тварин) [СУМ, IV, 562-563] (попри деяке розширення значень дієслова щодо іменника *любов*, лексико-семантична характеристика залишається загалом тією самою).

Почуття *любові* пов’язане з багатьма етичними вимогами, такими, як вірність, відданість, самовіддача, свобода й несвобода, добро й зло, із ціннісними орієнтаціями загалом. “Важливість і складність явища любові визначається тим, що в ньому, як у фокусі, перетнулися протилежності біологічного й духовного, особистісного й соціального, інтимного й



загальнозначущого”<sup>1</sup>. Цей висновок щодо спрямованості любові не лише на іншу особу, спільноту чи ідею<sup>2</sup>, а й на носія цього почуття, що формує, трансформує його в самому собі, перетворюючи тим самим себе, знайшов визначення в гегелівському положенні: “Істинна сутність любові полягає в тому, щоб відмовитися від усвідомлення самого себе, забути себе в іншому я й, однак, у цьому ж зникненні й замороченні вперше віднайти самого себе й володіти самим собою”<sup>3</sup>. Як через любов пізнати самого себе – цей процес і досліджує художня література від давнини й до сьогодення.

Однак ці визначення не враховують багатьох показників смислу, що впливають із конотативних, асоціативних, аксіологічних і інших чинників. Не окреслено, зокрема, ті позитиви, які передають поняття *кохання/кохати* у порівнянні з поняттями *любов/любити*. *Кохання* – почуття, звичайно окреслене поетично, з відтінком піднесеності, найчастіше менш тривале і стійке, але більш одухотворене (прикметно, що російська мова знає лише *любов* [див.: УРС, II, 386]). М. Костомаров протиставляв зображення *кохання* в українських піснях тим же картинам у піснях російських, зазначаючи: “Наскільки простодушне кохання хлопця в своїх відправленнях, настільки простодушне воно в основі” [31, 160]. *Любов* характеризує почуття випробуване, витримане часом, здебільшого більш глибоке, зважене, водночас і більш спокійне, “дозріле”. Щодо українських пісень М. Костомаров писав, що “... любов у них панівне почуття, але вона тиха, вогонь її схований у глибині серця” [31, 158].

<sup>1</sup> Аверинцев С.С. Знач.праця. – С.116.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Гегель. Сочинения.– Т.13. – М.,1940. – С.107.

Вже й любов доросла під промінням теплим,  
І її зірвали радісні уста, –  
А тепер у серці щось тремтить і грає,  
Як тремтить на сонці гілка золота.  
(М. Рильський)

Любов у широкому сенсі – це нові відносини між людьми, це загальне добро, віра, що ґрунтується на взаємній повазі, це, зрештою, злагода в суспільному житті, до того ж орієнтована на українство, що вистраждало цю любов віками лихоліття. Як писав Є. Плужник,

Я знаю, –  
Перекують на рала мечі.  
І буде родюча земля –  
Не ця.  
І будуть одні ключі  
Одмикати усі серця.  
Я знаю!  
І буде так, –  
Пшеницями зійде кров;  
І пізнають, яка на смак  
Любов.  
Вірю.

Взаємозаміна слів-понять кохання й любов можлива далеко не завжди.

Але художня література, особливо поезія, українська мова загалом являють значно ширші обрії цих категоріальних понять.

Кохання завжди різне, але в основі його – почуття, що по-різному сприймається, оцінюється; воно змінює форми й у своїх виявах є подібним до людини, що кохає. А тому його

тлумачення нагадують оповіді самих закоханих із їхніми уявленнями про щастя й нещастя кохання, про ті перемоги й поразки, яке несе воно людям.

Кохання – як вода, – плавне та бистре,  
рве, грає, пестить, затягає й топить.  
Де пал – воно кипить, а стріне холод –  
стає мов камінь. От моє кохання!  
А те твоє – солом'яного духу  
дитина кволала. Хилиться од вітру,  
під ноги стелиться. Зостріне іскру,  
згорить, не борючись, а потім з нього  
лишиться чорний згар та сивий попіл.

(Леся Українка)

Де справжнє кохання – чи в буянні почуттів, чи в стражданнях і каятті – так питання не стоїть: воно й там і там, але глибше, проникливіше там, де є сумління, внутрішнє переживання, а, може, й біль, стверджують психологи.

Основним персонажем ліроепічних творів частіше виступає першоособовий наратор – чоловік або жінка, що висловлюють свої почуття любові, кохання, причому здебільшого йдеться про гомодієгетичний наратив, оскільки автор якраз і є основним персонажем – носієм почуття. Лірична поезія, зрештою, є найбільш характерним вираженням гомодієгетичної ситуації. Паралельно, в тому числі в прозових творах, виявляє себе автор як наратор-свідок, здебільшого у гетеродієгетивному наративі, але за емоційним настроєм, за афектацією такі зображення нерідко наближуються до висловлювань наратора-Я:

Не кажи, що без кохання  
Твої літа проминуть,



Що дівчачі почування  
Марно в серденьку замруть...  
(П. Грабовський)

Б. Нечерда писав:

Прості речі, прості поняття, як-от: хліб-сіль,  
зелена трава, *кохання* – і викликані ними почуття  
спонукали цілу низку асоціацій.  
Час од часу те, що спершу видавалось банальним  
чи заялженим від постійного вжитку,  
набуває новітніх рис і якостей. Інколи – казкових.

Здавалося б, що може бути простішим від *кохання*? Прості  
поняття, такі, як хліб-сіль або зелена трава. А придивитися – і  
вони викликають безліч асоціацій і вже не здаються простими,  
банальними, заялженими. Поняття *кохання* змінюється,  
оновлюється, часом набуває казкових рис, твердить поет.

І дійсно, начебто немає в *коханні* нічого загадкового. З. Фройд  
бачив у *коханні* передовсім вияв лібідо. Психолог В.Ф. Прес-  
няков запропонував формулу *кохання*. *Кохання* в народній  
самосвідомості викликає численні асоціації, пов'язані з ро-  
динним життям, довкіллям, моральними цінностями. Скажі-  
мо, для українців поетичний місяць (російська мова знає два  
позначення цієї планети: звичайне *луна* і поетичне *місяць*,  
українська – *місяць*, *місяченько*) є свого роду символом *ко-*  
*хання* і в цьому значенні нерідко протиставлений “непоетич-  
ному”, буденному сонцю [29, 85]. Порівняйте:

Ніч яка, Господи! Місячна, зоряна:  
Ясно, хоч голки збирай...  
Вийди, кохана, працею зморена,  
Хоч на хвилиночку в гай!  
(М. Старицький)



Такі уявлення мають побутове підґрунтя, адже коли сві-  
тить сонце, людина працює, а місячна ніч – час закоханих.

Символіка *кохання* “по-українськи” багата й різнома-  
нітна. На думку М.І. Костомарова, образами *кохання* є пере-  
довсім деякі птахи й особливо – квіти [31, 61-68, 88-91]. Серед  
птахів першорядне значення в уособленні *кохання* належить  
*голубам*: “Чи треба говорити, що цей символ має своє під-  
ґрунтя в самій природі?” [31, 90]. Щодо квітів, то це *любис-*  
*ток*, *барвінок*, “*розмай-зілля*”, дослідник наводить чимало  
прикладів з українських народних пісень.

Якщо класична література першої половини ХІХ ст. ши-  
роко використовувала образи-символи *голуба* й *голубки* на  
позначення коханих (звідси й *приголубити*), то пізніше в силу  
стандартності, багаторазовості вживання ці слова як символі-  
зовані позначення *кохання* зустрічаються лише зрідка (водно-  
час посилюється їх уживання як назв рідних, близьких людей  
[29, 140]): Вони [Чіпка і Галя] справді – як ті голуби: де одне,  
там і друге (Панас Мирний).

Складніші образи-символи *лебеда*, *лебідки*, що ви-  
ражають і вірність у *коханні*, й красу, й поезію, водночас – і  
*меланхолію* (більшість символів багатозначна за своїм внут-  
рішнім смислом). Давня міфологізація образу *лебеда* посту-  
пово зникає, залишаючи уявлення про щось красиве, поетичне:

Рости ж, серце-тополенько,  
Все вгору та вгору;  
Плавай, плавай, *лебедонько*,  
По синьому морю.

(Т. Шевченко)

Один з улюблених символічних образів *кохання* –  
*червона калина*. “Закоханий зве свою обраницю червоною  
каліною, цвіт калини – символ незайманості і краси, коли ж

калина відцвітає – це знак печалі, під калиною зустрічаються закохані, а коли калинове дерево хитається без вітру – це дівчина тужить за милим” (В. Шевчук). Як співають у народній пісні,

Чи я в лузі не *калина* була,  
Чи я в лузі не *червона* росла?  
Взяли мене поламали  
І в пучечки пов’язали, –  
Така доля моя, гірка доля моя.

У моральному плані *кохання* ґрунтується на християнських заповідях і передбачає вірність у подружньому житті. Водночас у концепт *кохання* за асоціацією входять такі поняття, як *зрада*, *ревнощі*, *страждання*, з одного боку, *вірність*, *чистота*, *цнотливість* і под., з іншого (В. Янів бачив у Симоненковій поезії гаму почуттів *кохання*: “і соромливість, і страх перед розчаруванням, і стриманість у словах, яка випливає і з ніжності, і з почуття певної чистоти, яка для розгляду проблеми має першорядне значення” [86, 205]).

Народнопоетичні образи *кохання* – *приворотне зілля*, *червона калина*, *тополя*, *явір* і т. д. *Кохана* або *коханий* мають і властиві народному менталітету ознаки типу *чорні брови*, *карі очі*, *руса коса* тощо. *Коханий* називається *козаком*, *кохана* – *дівчиною*, *дівчинонькою*, типологізовані імена – *Гриць* (“Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці”), *Оксана*.

Ще один мотив *кохання* – його чари, загадка, згуба, щось таємниче, неусвідомлене, отожд і екзистенційне, трансцендентне.

І я в чаду солодких мрій  
Припав до уст і млів,  
Той поцілунковий напій  
Мене труїв, труїв.

(М. Вороний)



А закінчується ця поезія під назвою “Чари” порівнянням *білих рук*, що стискали героя, з двома *гадюками*. Образи чарівниці, коханої-відьми популярні в народному світобаченні:

Якби знав я *чари*, що спиняють хмари,  
Що два серця можуть ізвести до пари,  
Що ламають пута, де душа закута,  
Що в поживу ними зміниться отрута!  
(І. Франко)

Порівняйте в оповіданні О. Кобилянської “В неділю рано зілля копала...”:

– Багато сього літа *зілля* назбирала? – питає Тетяна і обзирається по закутках, де стара приятелька держала насущене *чародійне зілля*.

– Та доста.

– А он там на печі, що се за *зілля*? – спитала цікаво Тетяна.

– Я ще не бачила його в тебе, ще на сім не знаюся.

– Тото *зілля*? – питає стара сухо.

– Тото. Від чого воно, Мавро?

– Від усякого лиха, – відказує знов сухо стара. – Воно з-під “Білого каменя”.

– Та від якого ж лиха, Мавро? – допитується дівчина, придивляючись уважно листю *зілля*...

– От, від лиха... – чує знов те саме. – Даси напитися, то й переможеш його. Переможеш сном, і вже його не буде.

... – Йому починено, його затруєно! – кричить в один голос до старої Маври. – Під вікном знайдено пляшку, а пастух наш бачив дівочу постать, яка летіла лісом, якась чорноброва...

Трагедійна оповідь побудована на образах народної пісні “Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці...”

Народна обрядовість включає в себе комплекс дійств, що передбачають сватання, заручини, одруження. Одруження

завершувало коло закоханості. Символом прихильності до нареченого виступають вишиті *рушники*, символом відмови в коханні – *гарбуз*.

Виникає розгалужене поле ідей, мотивів, абстрагованих і предметних понять, оцінних характеристик, пов'язаних темою *любов, кохання*, які лише в сукупності своїх численних виявів складають більш-менш загальне уявлення про їхню сутність, принаймні на рівні традиційних, частково психофізіологічних показників:

З *кохання* плакав я, ридав  
(Над бором хмари муром!)  
Той плач між нею, мною став –  
(Мармуровим муром).

(П. Тичина)

Подивилась ясно, – заспівали скрипки! –  
Обняла востанне – у моїй душі  
Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді.  
Заспівали скрипки у моїй душі.

(П. Тичина)

(*Кохання* – почуття світле, а хмари не перешкоджають, вони лише супроводжують це високе почуття. І скрипки співають навіть тоді, коли мила прощається назавжди).

Поняття *любов* здебільшого складне й багатофункціональне, що виходить далеко за межі позначення почуттів чоловіка й жінки (в традиційному сенсі) й охоплює численні прояви почуттів приязні, доброзичливості, симпатії тощо як в особистісних взаєминах, так і в соціальній та духовній сферах. Уже знаменита картина Тіціана зафіксувала розрізнення *любові* земної і *любові* небесної, тобто любові у сім'ї, у стосунках близьких людей і в ідеальному плані як явища екзистенційного, трансцендентного. Українське письменство опи-



сувало переважно *любов* земну, але здебільшого опоетизовану, романтизовану, глибоку й вірну. Навіть *любов* нещасна, вистраждана, трагічна, що її відчуває самотня матір, не стає чимось тривіальним, брудним і немічним:

Отерпли зорі строгі,  
*Страждання* опустилось на лице,  
І краяв темінь  
Передсмертний стогін,  
Безпомічний і гострий,  
Мов ланцет.  
Його вже не було.  
А *ненависть* стожала  
Мечами *помсти* рвалася у світ,  
Бо поруч з ним  
Прострелені лежали  
Твоя *любов*,  
Твоїх сімнадцять літ.  
(В. Симоненко)

І чи не підіймається таке трактування земної *любові* до вершин поетичного осмислення самого сенсу життя, бо ж ідеться, зрештою, не про ошукану дівчину, а про *Мадонну нашого часу* (вислів В. Симоненка). Проблему вічності справжньої *любові* той же Симоненко вбачає в конкретиці побутової історії, що зростає у символ людської краси, вірності й добра:

...Все село знало, що бригадир любив свою Олену шалено й несамовито. Колись посмів її вдарити, – вона забрала руденьких близнят та майнула до матері. Він благав її вернутися, став навколішки, але марно. Тоді Омелько ліг під ворітьми й сказав, що не встане і рісочки в рот не візьме, доки Олена не простить йому. – “А не простиш, то вмру! Тільки



перед смертю собі кулака відрубаю”. – Він лежав колодою два дні і дві ночі, – добре, що літо було, – а третього дня сипонув дощ. Змилувалася тоді Олена й забрала його в хату.

Отож не чути ні сварки, ні погроз. Немає докорів і сліз. Чисті почуття чистих душею людей. І прощення як вінець, як порятунок для обох. Щоправда, йдеться про поетичну прозу, але хіба українська література в основі своїй не опое-тизована? [див.: 86, 203].

...Нові ідеї й мотиви, що їх вносили в життя гендерна теорія і фемінна культура наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., докорінно змінювали саме бачення *любові* – передовсім жіночої – в “розкріпаченому” суспільстві. На перший план висувуються проблеми сексуальності й гріховності, “еротизму як засадничої підстави єдності світу, посередника між природним і вольовим, чуттєвим і надчуттєвим, чоловіком і жінкою”, “як інверсовані бажання індивідуума, його порив до ірраціонального, сатаністські коливання *любові* й спокуси, гоніння за новими враженнями” [15, 217].

Розвиваючи лінію “нової сексуальності” щодо творчості О. Кобилянської, Т. Гундорова пише: “Там, у “Природі” на верховині, відірвавшись від “низу”, від “долини”, молода дівчина піддається владі чоловічої фізичної сили та власній пристрасті і віддається молодому вродливому гуцулу. Виглядало, що *любов* і *свобода* жіночої пристрасті прорвалися під силою “плебейських інстинктів”, унаслідуваних “червоново-лосою” дівчиною від бабки-гуцулки. “В них все бувають незамітні хвилі, коли інстинкти прориваються і греблі не знають” [15, 35], – цитує дослідниця слова новели.

У цих пориваннях Т. Гундорова вбачає тугу за “вищим” буттям, потребу волі, здатної перебороти вроджене ліниство *натури* і меланхолію *самоти* [там само]. Але не можна не бачити у цих діях та вчинках і нове осмислення *любові* як



безмежної *свободи*, ба навіть *вседозволеності*, відкритого виклику “застарілим” поглядам на *кохання*, *вірність*, *споконвічні традиції*. Так, народницька література в цьому плані “застаріла”, ледве не *вмерла*, але й О. Кобилянська далеко не в усьому наслідувала ідеї власне “тілесної” людини [див.: там само, 214]. Модерністські й постмодерністські трактування *любові* з позицій *натуралізму* не знімають проблеми її розуміння як вияву *моральної норми*.

Протистоїть *любові* *ненависть*, хоч вони й пов’язані між собою й легко переливаються одна в одну; *недаремно* кажуть: “від *любові* до *ненависті* – один крок”. Як писав поет:

А *ненавидіти* мусим. *Ненавидіти*  
І обертати *ненависть* на *любов*...  
Це важко. Це неймовірно важко.  
Тільки ж не можна без цього нам *тягаря*...  
(Т. Мельничук)

З позицій “об’єктивної” аксіології виходить, що *любов* – це дуже добре, а *ненависть* – погано. Та за різних обставин, у різних умовах це далеко не однозначна відповідь: Раптом *Інна*, та сама *зненавиджена Інна*, стала *наймилішою* дівчиною (В. Речмедін).

*Ненависть* може бути *справедливою*, *святою*, виправданою *ворожістю*. *Ненависть* не віддільна й від прощення: Прихилить до нас *душі ненавидців* наших (Сл.Грінч., 2, 551); Яке *моє* життє буде? Та й її, як я візьму на неї *ненависть*? (Г. Барвінок).

Предметним репрезентантом такої *ненависті*, *помсти* як вияву вищої *справедливості* для Т. Шевченка була *сокира*. Образ-символ *сокири* проходить через усю його творчість, причому *набуває* багатогранних функцій. Як, скажімо, можна *сокирою*, та ще й *загостреною*, будити (добре *вигострить сокиру* та й *заходиться* вже будить)? Очевидно, йдеться не лише про “пряме” використання зброї для *вбивства*, а й про

її спроможність підняти людей, примусити діяти в ім'я визволення, волі. Така сокира за своїм призначенням нагадує Герценів колокол, але все ж таки це зброя, і її можливості помститися не дорівняти колоколові. До того ж *сокира* – найбільш приступне й звичне знаряддя у руках селянина, простої людини. А колокол відділений від нього, це засіб чийхось інших, а не селянських рук.

## КОНЦЕПТИ СТРАХ, СМІХ

За словником, *страх*: 1) стан хвилювання, тривоги, неспокою, викликаний чеканням чого-небудь неприємного, небажаного; вираження, прояв тривоги, неспокою тощо; 2) фантастична істота незвичайного, страшного вигляду; 3) *розм.* те саме, що страшно; 4) *розм.* виражає захоплення, здивування і т. ін. із приводу великої кількості кого-, чого-небудь або стосовно когось чи чогось дуже великого, сильного тощо; 5) *розм.* надзвичайно, дуже [СУМ, IX, 753-754]. Якщо не брати до уваги переносні значення (3–5), то основні ознаки страху – ‘тривога’, ‘непокій’, ‘неприємність’, ‘небажане’, ‘хвилювання’ залишаються провідними.

На думку Ю.С. Степанова, *страх* створює кілька концептуальних полів: *Страх (Ненависть) – Туга – Гріх – Спокута* й інше, окремо: *Страх – Страждання – Пристрасть*. Порівняйте: Мовчить дружина. В очах *страх* і *страждання* (О. Довженко); Лице у сонного міниться, кривиться то *страхом*, то *мукою*: він часто дихає і стогне хрипко і дико (С. Васильченко); Я не раз виходила на сцену з *розпачем* в душі і зо *страхом* (Леся Українка); Одарка із *страхом* і *покірністю* на обличчі крає хліб (Г. Тютюнник) і под. [див.: СУМ, IX, 753-754].

Ю.С. Степанов особливо наголошує на безумовному зв'язку “страху” й “ненависті” як почуттів, властивих тим, хто володів землею і був її позбавлений [69, 892]. Порівняйте (з імпліцитним значенням *ненависті*): Поки там що, а ми тепер *страху* нагнали б їм [панам] і сала залили за шкуру! (І. Карпенко-Карий).

Утворені на українському ґрунті іменники *страхиття*, *страховище* відповідають уявленням про існування фантастичної істоти – уособлення *страху*, в переносному значенні –





про щось огидне, згубне, небезпечне, таке, що викликає почуття переляку, жаху: Розмови про *страхіття* нагнали *страху* на паннів і панів... Пані Високій здавалось, що ось-ось якесь *страховище* з рогами просуне руку через виноград (І. Нечуй-Левицький). В основі таких уявлень лежить віра в потворну істоту, що може перевтілюватися в різні страхітливі форми. За народними легендами, Страх (Пуд) – рідний брат доньки Стрибога – Стриги, його “підсобниця” – Лякливиця, страшна баба, що приносить переляк [11, 508, 288]. Українська мова багата й на інші назви страшних істот, що пов’язано з народними віруваннями; порівняйте: *страха*, *страхів’я*, *страхіть*, *страховиддя*, *страховидло*, *страховина*, *страховиння*, *страховище*, *страховіття*, *страхота*, *страшило*, *страшидо*: Да годі тобі вже верзти про таке *страхіття* (Г. Барвінок); Чи єсть така *страховина*, щоб я злякалась? (Т. Шевченко); Опівночі була велика *страхота*: кругом хати загув страшений вітер (О. Стороженко) [див.: Сл. Грінч., 4, 213-214].

Під впливом народних вірувань утворюється довгий ряд фразем із компонентом *страх*; порівняйте, наприклад: *взятися страхом*, *глянути страхові в очі*, *тримати в страху*, *завдавати страху*, *мати страх*, *набратися страху*, *не знати страху*, *страх бере*, *страх находить*, *страх проймає*, *умирати від страху* тощо [СУМ, IX, 753-754]. Частина з них за мотивацією безпосередньо відбиває погляди на *страх* як на істоту (глянути *страхові в очі*, *страх бере*, *страх находить*, *страх проймає*); інші – засвідчують уявлення про силу, нездоланність *страху*, незалежність волі людини від “насланої” напасти.

Показово, що *переляк*, за віруваннями, приходиться від людської *ненависті*, а тому позбутися *страху* можна, лише перемігши ненависника [11, 288; порівняйте: 79, 144].

*Жах* – почуття, стан дуже великого *переляку*, *страху* [СУМ, II, 513]; отож той же *страх*, лише в збільшеному обсязі. Таке “перенасичення” почуттям викликає додаткові емоційно-



експресивні конотації, зумовлені семою ‘дуже’, ‘надмірно’: В голосі її чувся такий *жах*, наче в горнятку щонайменше варилось людське м’ясо (М. Коцюбинський). Поєднуючись здебільшого з тими ж дієсловами, що їх “притягує” *страх*, *жах* подає до таких сполук додаткової гіперболізованої ознаки: *жах* (*проймає*, *охоплює*, *бере*); (*наводити*, *наганяти*, *завдавати*) *жах* (*жаху*) [СУМ, II, 513].

Властивістю набувати в поезії риси живої істоти володіє *жах*, що його наче вважають незалежним від людини, все-сильним і всемогутнім. З поезії в поезію (передовсім наприкінці XIX – на початку XX ст.) повторюються слова про ті чи ті вияви “оживлення” *жаху*:

*Жах з кутка незрячим оком  
Аж у душу закида...*

(М. Старицький)

*Жовтий жах жадібним зором  
Задивився на буття...*

(В. Кобилянський)

Показове зближення образів *жаху* з його *незрячим оком*, *жадібним зором*, попри розходження (в одному випадку *жах* бачить, в іншому – ні) вже сама наявність незвичних очей передає незвичність ситуації. У цих метафоричних виразах проглядається співвіднесення зі стійкими сполуками у *страху великі очі*, *глянути страхові в очі*:

*Великі у страху очі,  
Вся рать неслась, хто швидше зміг.*

(І. Котляревський)

Порівняйте: Ось, волочачи кайдани, покволоом, віками цілими, проходять люди, забиті, залякані люди й не насмі-

люються звести очі на Хо, *глянути страхові в вічі...* (М. Коцюбинський) (цей приклад передбачає омонімічне значення – і пряме, і фразеологізоване, бо Хо є “героєм” оповіді і як такий має очі) [див.: СУМ, IX, 753-754].

Зрозуміло, що далеко не кожний культурний концепт розкривається в художньому дискурсі одного автора в усіх своїх вимірах і аспектах, як загальнолюдських, так і специфічно національних, але тим більш показові художні образи, метафори, символи, що в своїй сукупності, зрештою, й визначають концептуальні засади, константи сутнісного рівня. Звернення в цьому плані до образу *страху* у художніх творах М. Коцюбинського дає змогу простежити вияви загальнопсихологічних парадигм у їх трансполяції в уявні життєві ситуації, що в своїх осмисленнях і створюють смисли.

У типологічній у цьому сенсі новелі (“етюді”) М. Коцюбинського “Невідомий” *страх* підпорядковує собі інші психофізіологічні прояви, відтіснивши на периферію *сміх, радість, задоволення* тощо. *Страх*, що нерідко досягає найвищого свого рівня – *жаху*, обіймає протагоніста, проникає всередину, не дає ні на мить відволіктися від нестерпного чекання близького кінця.

Герой оповідання – він же наратор, оповідач [91, 304] – безумовно, не збігається з автором, більше того, вступає з ним у внутрішню полеміку. Але, як доводить теорія наративу, наратор допомагає авторові зрозуміти себе, в чомусь співчувати йому, тобто наратор якоюсь мірою бере на себе функції авторського мовлення, попри те, що вони розходяться з філософсько-психологічною й морально-етичною позицією автора. Створюється парадокс: розвінчуючи протагоніста й будучи його антагоністом за переконаннями, властивими йому поведінковими орієнтирами, М. Коцюбинський так чи так виправдовує героя – “носія нарації”. Наратор у свою чергу не сповна відповідає персонажеві: він оцінює його, глузує з

нього, аналізує його страхітливність, у чомусь виправдовує її, а не погоджується з його поведінкою. Нараторові “соромно” за свого персонажа. Можливо, саме тому наратору неприємно буквально називати свого героя: він себе ж таки ховає під “невідомим”; отож “сам собі невідомий у своїх діях і вчинках”, – таким уявляється герой. На тлі таких відносин і розвивається наративна дія в оповіді.

В епіцентрі “етюда” – зіткнення двох сил, двох антагоністів – *життя і смерті*: “Життя лишилось за сими мурами, а тут, серед сірих холодних стін, замкнулась за мною смерть”. Герой мріє написати твір, що єднає *смерть* із *життям*. Він стверджує, що не боїться смерті, що ще живий. Але поступово усвідомлює, що їх лише двоє: *я і моя смерть*, а повз нього тече *річка життя, потік життя*, і між ним і життям виникає стіна. З цього зіткнення *життя і смерті, я і смерті*, стіни між *я і життям* народжується *страх*.

Спочатку героєві *не було страшно; було цікаво* (адже виникало передчуття загибелі). Город став йому *близький, як могла*. Герой стає невідомим: *я був без імені, роду й племені*. Його переживання, почуття й уявлення дорівнюють до таких самих відчуттів кожного, він сам собі *сірий, чужий, невідомий*, і знов *самотній, сірий і невідомий, немов далеко і бліда тінь*. Герой сідає напроти будинку, де жив той, кого він має вбити, і дім *вороже дивився* на нього. В його уяві люди, *як цьковані звірі*, стікали кров’ю. В серці *холодна крижина вага, скітилась кров*. Зустрічається йому дівча, він ловить цю квітку надії і готовий нести її, може, до самого гробу. *До гробу? Якого гробу?* – перепитує сам себе. Так поступово, крок за кроком, у борні *життя* зі *смертю* народжується й зростає почуття *страху*, невідворотності загибелі.

Настрої *жаху* підтримуються зовні; героя гнітить холодний ранок, що *світив льодяним оком*. Він згадує *блакитне небо, золотий сміх сонця, матір*, яка лише одна може зарадити



синові, пройнятому почуттям жалю до самого себе. І визріває, наповнюється змістом ще одна ідея: *страх* супроводжується самотністю, незахищеністю героя. Він свідомо чи несвідомо відгороджується від товаришів із підпілля, свого оточення, він дійсно чужий, замкнений у Я-концепції протагоніст.

Але невідворотно з'являється ще один – сказати б, Фройдівський – образ – *Воно*. Відомо, що, за З. Фройдом, особистість людини включає в себе не лише Я-концепцію, але й Воно й Над-я, що складають одну цілісність [74]. Праця “Я” і “Воно” Фрейда побачила світ лише 1923 року; Коцюбинський інтуїтивно, своїм внутрішнім чуттям вловив, відчув, усвідомив цю психічну тріаду, пропустивши її через свідомість людини в найтрагічніший момент її життя – перед загибеллю.

Спочатку це лише *слід чужих очей, слизкий, холодний*. А потім *Воно* з'являється – чи то в уяві, чи в дійсності – невідомо: *Щось* ішло за мною. Якесь пальто. І далі: *Воно...* Здається, стало... Так, наче бігло... Здається, одстало... і под. Ця невизначеність, невловимість переслідування посилюється. А разом зростає і *страх*: *щось* гнало, свистіло, гукало і простягало руки. І тоді герой вже відкрито визнає свій *страх*: і випікає у серці рану свідомість, що живе в мені *підлий і полохливий звір*. І немає відповіді: що саме переслідувало героя? Може, це й є те таємниче підсвідоме *воно*, що, за Фройдом, знаходиться у сфері позамежного, викликаного потягом, фантазією, те, що належить людині й водночас мало б долатися за допомогою Над-я. Але нашому героєві заважає непереборний, всеперемагаючий *жах*. А тому він приречений.

На глі цих трагічних переживань сміхові елементи, здавалося б, недоречні. Але вони тут присутні – як крик відчаю, як показник поразки, втрати останньої надії: Гей, ви, тюремники! не можна? Що? Людині, що має вмерти? *Ха-ха!*.. Ну, що ж! Може, се й краще. І далі: Як? Гинуть тут... у



сьому мішку... коли там воля... робота... товариші... Де? *Ха-ха!*.. Вікно високо? Високо... А підкопатись?.. під стіни?.. Се ж неможливо. В номінативному вираженні цей стан передається як *дуже гірко посміхнувся*.

*Страх* поєднується зі *сміхом*, створюючи одну складну константу, визначальними чинниками якої є сильне почуття на межі між життям і смертю, між втраченою надією й безвихіддю. Виявляють себе семантичні конотації на ґрунті взаємозалежностей (*життя – смерть, надія – безнадія, я – воно, страх – сміх*): ‘самотність’; ‘незахищеність людини’; ‘неминучість кари за зло’; ‘безвихідь’; зрештою, конотативно окреслюється існування людини-двійника, віддзеркалення власного Я.

Провідною у відтворенні почуття *страху* в новелі (“образку”) “Він іде!” є лінія *тривоги*. Чекування погрому сприймається з *тривогою*; говорили один з одним, *тривожно* озирались навкруги; коли Естерка заговорила, в хату влетіла стоока *тривога*; лише криком налякані люди проганяли з хати *тривогу*. І знову *тривога, плач та стогін*. І ще одне почуття переслідує людей – страшна *невідомість*; всі розмови, випадкові чутки підпорядковані одному – вийти зі стану невідомості. Зрештою, з цією метою й запрошують “пророчицю” – сліпу Естерку.

На відміну від *страху* “невідомого” колективним відчуттям нещасних стає *жах*: від червоного туману старезні мури тремтіли з *жаху*; *жах* стулив усім уста; якась дівчина своїми божевільними очима... сіяла *жах*; *страшно*, нема рятунку. Спів Естерки було *страшно чути*, бо говорила вона про жахи Апокаліпсису: бачу звірів, на зубах кров, ричать криваві звірі, ревуть: смерть! смерть... Стає сумно і *страшно*, як в судний день.

І передовсім Естерка, а не інші персонажі, несе ще одне почуття, що нерідко супроводжує *страх*, – *ненависть* [див.: 4,

892-895]. Ця ненависть і дозволяє їй подолати *страх*: Естерка, що втратила синів, *не почувала страху*, лише вона здатна нехай на безрезультатний, але протест. Почуття *страху*, *жаху* відступило у неї перед почуттям *ненависті*. Шохат Абрум теж гнівається (почув у серці пекучу *злість*), але його мужності вистачило ненадовго; інші лише дивились похмуро і з *злістю*; ото ж, ідеться скоріше про *злість*, аніж про ненависть.

Отже *страх*, *жах* супроводжуються гамою почуттів – від *тривоги*, *безнадії*, *суму*, відчуття близької загибелі до *злості*, *ненависті*, *гніву*. Визначається коло конотативно-оцінних нашарувань.

*Страх*, за Коцюбинським, втілюється в образі старого Хо (казка “Хо”). Традиція зображення *страху* як істоти здавна існувала в народній демонології; його вигляд неоднаковий, але завжди потворний [див.: 72, 121; 11, 508]. На відміну від цих поглядів у Хо Коцюбинського *добрі*, *а лукаві очі*; він *цілком і не страшний*. Проте при зустрічі з ним *страх* охоплює все живе. А дідові дивно:

– І чого *жахаються*, дурні?.. *Жахаються*, а не знають, що *страх* тільки й існує на світі положливістю других.

Досить глянути *страхові* в вічі, і зникне сила старого. Письменник вдається до нищівної критики *страху*:

А тим часом *страх* владно панує на землі, змагається з приязнею, з чесними пориваннями, з обов’язком, ламле життя, безсилами чинить не то поодиноких людей, ба й цілі народи... *Страх!* Прищеплений дитині, виплеканий аморальними умовами суспільними, він стає чіпкою пошестю, робиться потугою, що тамує вічний поступ усього живучого...

Та сам носій *страху* – Хо *почуває себе порохном*, немічною руїною, яку тільки *полохливість людська жене* з кінця в кінець світу, *наперекір волі Хо* робить його *злим генієм*

людськості... Ото ж *страх* не такий страшний, як здається, його можна подолати, варто лише виявити сміливість.

А позаяк боїться дитина, налякана розповідями про Хо, боїться труднощів життя молода панночка, боїться горе-патріот... І лише тоді, коли дід зустрічає людину, по-справжньому віддану народові, справі свого життя, він схиляється *перед силою, вищою й сильнішою від сили страху*. Тоді-то *вільніше зітхнув старий страх, і радісно й легко зробилось в нього на серці*.

Показово, що “людське” в страшному дідові підтримується сміхом. Тільки й чути від старого Хо: – *Хе-хе-хе!*.. *Хе-хе!*.. *Хе-хе!*.. *Хе-хе-хе!*.. *Хе-хе-хе!*.. *Хе-хе!*.. *Ха-ха-ха!*.. *Ха-ха-ха!*.. *Хе-хе-хе!*.. *Хе-хе-хе!*.. *Хе-хе!* Між іншим, дівчата-робітниця, обговорюючи поведінку панночки, віддаються *реготу* та *жартам*, виявляючи народний характер. Символ *страху* – Хо зростає в образ шукача сміливих, гордих, нескорених.

Концепт *страх* поповнюється новими конотаціями – ‘жалюгідність’, ‘боягузтво’, ‘скореність’, ‘приниженість’, ‘відступництво’. *Страх* одержує різко негативну оцінку як вияв людської слабкості; невміння його долати викликає осуд, зневагу. До того ж *страх* підкорюється силі, і *сміх* тому свідчення.

*Сміх* як вияв радості, задоволення, нервового збудження і т. ін. [СУМ, IX, 409] далеко не в повній мірі передає той набір почуттів, переживань, емоцій, що супроводжуються сміхом. *Сміх* може бути *недобрий*, *грізний*, *гіркий*, *насмішкуватий*, *крізь сльози* тощо: Буде тобі, титарівно! Заплачеш, небого, за ті *сміхи!*.. (Т.Шевченко); у фраземі: Ніколи *не підіймай на сміх* бідного чоловіка (І.Франко). *Сміх* може поєднуватися зі *страхом*, *гнівом*, *горем*, *плачем*, *сльозами*; порівняйте у вислові і *сміх і гріх* (і *сміх і горе*):



Тільки де-де православні  
По углах стогнали  
Та, стогнучи, за батюшку  
Господа благали.  
Сміх і сльози!

(Т. Шевченко)

Константа *сміху* входить у коло художніх образів як характерологічна ознака поведінкової парадигми, невід'ємна психофізіологічна складова, що виявляє себе в різних ситуаційних умовах при вираженні емоційного стану, викликаного афектацією. Як зазначав В. Брюгген у статті “Література, яка вміє сміятись”, “на канві народного гумору можна вишити так багато, це річище живої масової дотепності таке широке”<sup>1</sup>. З урахуванням традиційної для українства сміхової культури Михайло Коцюбинський не був власне гумористом, і його *сміх* частіше невеселий, нерідко трагічний, ніж безжурно-пустотливий, але й його не обходило прагнення ввести у твір сміхове начало, хоч із причин, що не могли, здавалося б, викликати веселощі.

Показовим у цьому плані є фінал “Тіней забутих предків”, коли під час поховання присутні поступово забувають про померлого й починають веселитися. Спочатку це *придушений сміх*, весела усмішка, далі вже *світло коливалося од сміху*, присутні *реготались*, парубки *душилися од сміху*, запанував *безжурний регіт*:

– Ха-ха!.. Ха-ха!.. – котилось од покуті до покуті, і цілі ряди людей *згинались од сміху* удвоє, придушивши руками живіт.

На тлі загальних веселощів (у тексті: *веселість все розпалалась*) під вікнами *сумно ридали трембіти*. Відомо, що

<sup>1</sup> Брюгген В. Література, яка вміє сміятись // Література і сучасність. – 1971. – №83. – С. 167.



“ритуальні веселощі займали в ритуалі проведів на “той світ” одне з головних місць” [11, 489]; тим самим письменник відтворював водночас і народну “магію сміху”, що мала на меті утвердити ідею життя на противагу ідеї смерті [див.: 28, 48-53; 60, 9-12]. Поєднання почуття трагізму, страху, суму й веселого настрою відбиває самий принцип введення сміхового компонента: він може виявляти себе за різних життєвих обставин, передавати гаму почуттів, найтонші порухи душі.

Особливістю відтворення сміху в тексті загалом, у творах М. Коцюбинського зокрема, є паралельне використання, а частіше поєднання в одному комплексі номінативних засобів (іменних і дієслівних утворень) та інтер’єктивів на позначення сміху (*ха-ха*, *хі-хі* тощо). Враховуючи невизначеність конотативних ознак цих інтер’єктивів, письменник створює контексти, що додають їм більш чіткої експресивно-оцінної кваліфікації. Здебільшого інтер’єктив виконує функцію супроводу авторської характеристики *сміху*, це свого роду озвучення задекларованого автором опису сміху. Розглянемо приклади.

1. Злість і прокльони розсипались раптом в *хриплий, застуджений сміх*...

– *Ха-ха!* Ну, ставиш пиво? Твій могорич. Гайда до Менделя.

Андрій *посміхнувся винувато* (“*Fata morgana*”).

Отож сміх *хриплий, застуджений* супроводжує *злість і прокльони*, тобто йдеться про супровідні конотації незадоволення, презирства, осуду тощо; двотактне *ха-ха* засвідчує, що сміх був короткий, невеселий, штучний. Те, що інший герой (Андрій) *посміхнувся винувато*, підтверджує його залежність, пригніченість, підпорядкованість волі сильнішому.

2. 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!” (“Як ми їздили до Криниці”).

Поєднання характерологічних предикатів (*хихикати стиха; сміх душить і не дає говорити*) і інтер’єктивів *ха-ха! хі-хі-ха-ха!* створює однозначно негативну оцінну рамку. Показове нагнітання сміхової дії: спочатку починає *хихикати* стиха, далі *гойдається*, потім *сміх душить і не дає говорити*. Самозадоволення, захоплення власною ганебною владою над людьми звеселяє героя, тоді як іншим скоріше страшно, аніж смішно.

За підтримки контексту інтер’єктиви сміху можуть ставати виразником почуттів (задоволення, зверхності, злоби, неспокою тощо), не несучи власне інформаційного навантаження:

Який він був щасливий, коли йому вдалось підсадити паничка того у фаєтон, а от його Доря... Хе-хе!

– Чого ти смієшся?

Він пошепки розказав їй, що чув од Дорі, і обоє довго осміхались до себе очима.

– Хе-хе!

– Хі-Хі! (“Подарунок на іменини”).

Із предтексту випливає, що почуття задоволення, трохи й зловтіхи, майже щастя передається спочатку дієсловами *смієшся, осміхалися (до себе очима)*, тобто один до одного, адже герої – спільники). Після цього природні знижені *хе-хе!, хі-хі!*, вимовлені пошепки, як вияв вищої втіхи.

Сакраментальне *ха-ха* може передавати аж ніяк не веселощі, а передовсім гіркоту, почуття поразки, внутрішній неспокій при тому, що зовні герой намагається “зберегти лице”. Так, герой намагається жартувати перед загрозою втратити землю:

– Я на старість за баштанника буду. Надіну широкий бриль, запушу бороду аж по пояс. Я буду садити, ти вибирати, а Антоша возити у місто... Ха-ха!



– Він ще жартує!

Але Аркадій Петрович продовжує глузувати:

Ліда в своїй чудесній сукенці, що так їй до лица, щоранку буде виганяти корову, а вечорами доїти, підкасавши подолок... Ха-ха!..

Подавали солодке (“Коні не винні”).

Це повторене рефреном *ха-ха* на тлі занепокоєння сім’ї, загрози її добробуту сприймається як визнання почуття страху, боягузтва, прикрашеного нещирими просторікуваннями. Штучний *сміх* виступає прикриттям штучної ситуації.

Сміховий елемент може входити у внутрішній монолог (звучати лише “про себе”), передаючи доброзичливе, глузливе, зневажливе або інше ставлення до подій, вчинків, чийхось слів тощо. Так, герой одного з оповідань подумки кілька разів повертається до розмови з матір’ю:

Баба хтиво ловила ті новини. Вона нічого того не чула. Що можна почути, валяючись десь під мисником? А той Микита сватав її... Хе-хе!..

І далі:

“Микитине поле... Сватав мене Микита... Хе-хе!” (“Що записано в книгу життя”).

У цьому *хе-хе!* і жаль за матір’ю, співчуття старості, кволості, і глузування з її недолугості.

В іншому тексті внутрішній монолог включає “розмову” із собакою, де емоції виявляються і через сміховий елемент: Ну, стій же спокійно, не шамочись, поки скинуть з тебе ланцюг... а тепер гайда... Куди ж ти, куди? Ха-ха! От дурна пси-на. Очі заплющила, голову вбік, взяла разом ногами – і без пам’яті мчить наосліп (“Intermezzo”). Тут *ха-ха!* засвідчує доброту, співчуття, здивування й водночас позитивну оцінку.

Часом показник *сміху* стає ознакою невизначеності, закритості думок співрозмовника, котрий скоріше хмикнув,



аніж розсміявся. Ні предтекст, ні посттекст чітко не вирізняють змісту такої реактивності:

- Куди я тепер? До чого, як нема рук?
- *Х-ха!*
- Їм такі не потрібні. Мають здорових.  
Хома мовчить.

Багатозначне, але не розкрите *х-ха!* координується з дієсловом *мовчить*. І лише в наступному діалозі з'ясовується непримиренність, гнів, непокора, що ховаються за цим *х-ха!* і мовчанням:

– Поглянь на мене, а я на тебе. Ти мені сивий волос покажеш, своє каліцтво, а я тобі що? Може, душу свою, що закопав у гної, як глядів панську худобу! (“*Fata morgana*”).

Різноманітними засобами передає письменник дію *сміху*, досягаючи кожного разу семантичного ефекту; його герої частіше все ж *сміються* (нейтральне, без позначення відтінків), а не *регочуть*, *осміхаються*, *душаться сміхом* і под., виражаючи душевний стан – радість, задоволення, безтурботність і под.:

- Ус-тя!
- А Устя *сміялась*.

Але цей начебто невизначений *сміх* дівчини супроводжується коментарями: Воно *пирскнуло сміхом* й надуло рожеві губки, повні й вогкі; Він держав руки, а вона жмурила очі, ховала лице, і *сміх сипавсь* їй з горла, як лісові горіхи у кришталеву воду (“В дорозі”). Через образ *сміху* – заразливого, невпинного, пустотливого – створюється враження про милу, безтурботну й щиру дівчину.

Порівняйте інші позначення *сміху*, що викликають додаткові конотації: – Чи він зроду такий працьовитий та мовчазний? Максим *осміхнувся* (дієслово передає почуття впевненості, частково зверхності, життєвого досвіду тощо);



Молодиці ж *лягали від сміху* (сміятися без стримувань, відверто, не звертаючи ні на кого уваги); а також: *хихикати* (сміятися з почуттям задоволення, неприкритої неповаги); *ховати усмішку* (стримувати сміх); *сміятися лише очима та устами* (сміятися без внутрішнього відчуття радості); *реготати* (сміятися, виходячи за межі пристойності) тощо.

На ґрунті метафоризації відбувається процес персоніфікації: *сміх* здобуває якості живої особи, що активно діє, наче відділившись від справжнього носія цієї дії. При цьому образ-символ вміщує набір значень, звичайно обтяжений різною конотативно-оцінною характеристикою. Так, молодий учитель спостерігає, як пан б'є селянина:

З мене вилітає хриплий *смішок*:

- Ха-ха! О, з пана Адама відомий апостол...  
І ляснув дверима під самим носом (“Дебют”).

Цей *хриплий смішок вилітає*, тобто він начебто непередбачуваний; але в ньому – і зневага, і презирство, і вияв сміливості, і несприйняття несправедливості.

- *Ха-ха!* От ловко!

*Сміх розкотився* по хаті, з кутка в куток. Цілі ряди коливались од нього. *Сміх косив* наче та *клав людей* в покоси. Пан в постолах! *Ха-ха!* (“Коні не винні”).

У сміховій рамці (від *ха-ха!* до *ха-ха!*) перебуває кваліфікація сміхового дійства: *сміх розкотився*, та ще й охопивши все навколо: *по хаті, з кутка в куток*; присутні реагують на нього як одна суцільна маса, а не кожен окремо (*цілі ряди*), в них пробуджується кінетична енергія (*коливались*). Далі *сміх* починає діяти, як косар: *косив, клав у покоси*; порівняння пом'якшується зазначенням *ніби* і вказівкою на те, що *клав людей*, але загальний образ-символ всеохоплення веселощами з приводу жорстоких дій щодо пана достатньо опуклий. Кумедна уявна картина підтримує сміховий момент: *Ха-ха!*



Ще приклад.

*Ха-ха!*.. Ах ти, п'яного, він був п'яний, як... і більш нічого... Ну, він прийде, конче прийде... *ха-ха*... Все *сміється* у нього всередині, все радіє, і він має охоту здушити хрипливе горло цього добродія, хоч старається не показати ні своєї радості, ні своїх бажань.

Добре, він прийде... і більш нічого... *ха-ха-ха!*.. (“Поєдинок”).

У цьому *сміхові* – і полегшення після сорому й образи, і радість від того, що біда минула, що герой звільнився від загрози. *Сміх* і тут виступає дійовою особою: він *клекаче, вирвався*.

Асоціативні реакції на стимул *сміх* у Коцюбинського не поширені. Контекст, ситуація мовлення, внутрішні мотивації визначають нешироке синтагматичне оточення константи *сміх*. Обмеженими, зокрема, є атрибутивні визначення: *хриплий смішок, притаєний смішок, здоровий сміх, дзвінкий сміх, шалений регіт* і под. Ад'єктиви до дієслова *сміятися* і його синонімів здебільшого характеризують процес, супроводжувальні почуття, думки тощо: *Іван сміявся так добродушно...; Хома сміявся і погано сміявся; І ти, Маласю, дурно сміялась; Андрій посміхнувся винувато; Вона тасмниче осміхалась і поблажливо хитала головою...; Вона наблизилась і весело осміхалась до молодичь. Порівняйте: Вони реготались, мов діти: вона тонко і дзвінко, як молода дівчина, він – грубіше, передчасним баском двадцятилітнього парубка (“Дорогою ціною”).*

Лише зрідка поняття *сміх* входить у ряд асоціативно пов'язаних слів-понять, близьких за конотативно-аксіологічними параметрами; створюється картина загального піднесення, краси, добра: *Й настала відразу весна, ожили сонце, радість і сміх. Часом передається реакція на сміх – підтримка*



*сміхом, образа від сміху, страх перед сміхом тощо. – А я знаю? Ще люди сміятимуться... – промовила вона несміливо; – Ви смієтесь? – раптом остро питає вона черничок, наморщивши чоло і вся збілівши. Сміх може бути відповіддю на те, що не до вподоби, що дратує, чого не розумієш: – Знаєш, я заздрю вітрові... – Ха-ха! Вітер! Він тільки пил здіймає з дороги...*

Показове в плані зіткнення констант *страх* і *сміх* оповідання “Сміх”, де, як у фокусі, зійшлися дві антагоністичні сили, дві, здавалося б, протилежності. З одного боку, поступово нарощується, зростає почуття *страху, жаху, безнадії*, з іншого, – так само поступово – від спокою до нестями, невідворотності – невпинно поширюється *сміх, регіт*; обидва символізовані, гіпертрофовані почуття межують із шалом, божевіллям. Спочатку героїня говорить ще не зі страхом, а *наче з острахом*, потім *налякано, притишеним голосом*, очі її *неспокійно блукали*. Звуки з вулиці здаються їй *незвичайними та тривожними*, вона ще немов *жахалась*, але вже коло вуст лягали складки *невимовного* (тобто ще схованого, невиявленого) *болю*. І в цей же час у сусідній кімнаті почувся *дитячий регіт*, що посилив почуття тривоги вже не лише за себе, а й за дітей. Неспокій, тривога, почуття біди, тремтіння – ці позначки страху визначають рефлексії героїні.

Спокій навівала лише зважена поведінка наймички, з нею *немов* (не повністю, але якоюсь мірою) *безпечніше*, але водночас виникає питання, *чи спокійно на вулиці*, що засвідчує боротьбу спокою-неспокою. Герой намагається вести себе бадьоріше, але *для спокою* погоджується з діями жінки. Отож *страх, неспокій*, почуття *небезпеки*, з одного боку, перші ознаки *сміху*, зваженості, з іншого. В протидію зі *страхом* вступає ще один чинник – *сміливість*, але вона швидко зникає. – Чого ти *жахаєшся?* – розсердився він, борючись із власним *стра-*





хом. А тут же й гість настійно повторює: – Ви *не лякайтесь...*; – Ви *ризикуйте*, ви дуже *ризикуйте*. Мотиви *страху*, *жаху* посилюються: – Мене *обхопив жах...*; – Ах, *жах який!* Тепер уже й *налякані діти* плакали в кутку (після нещодавнього реготу).

Лише селяни, що з'їжджаються в місто, *спокійні; спокійна, розсудлива, прихильна* служниця, і тоді в кімнаті теж стало спокійніше. Але ненадовго. Слова *спокійний, спокійніше, спокій* повторюються на тлі бажання *розбити неспокій*. Зіткнення спокою-неспокою посилюється, але жах перемагає. Нарешті й на героя *напав страх: ганебний, підлий, звірячий жах*.

Поступово на повний зріст вступає антипод *страху* – *сміх*. Лице служниці здригнулось, *мов спокійна вода од виплеску риби*. Спокій порушений сміхом, що невинно зростає. Спочатку це одинокі *ха-ха*, далі *стриманий сміх*. І раптом сміх той *прорвався*. Вона *хиталась од сміху*, як п'яна; *не могла здержати сміху, непереможного, п'яного*. І от це вже *дикий регіт*, що *скавав по хаті*. Від нього було болісно й лячно, в ньому було щось убійче і смертельне, той *сміх бив...* просто в лице (“Сміх”). Отож *сміх* той – болючий, смертельний, аж ніяк не веселий, не радісний. *Сміх* як грізний опір, вияв непримиренності; *сміх*, вистражданий роками тяжкої праці, породжений несправедливістю й болем. *Сміх* перемагає *страх*. *Сміх* сильніший, природніший, за ним правда. Він порушує спокій, несе небезпеку, але він і сповнює надією.

За кожною міфологемою, символічним образом – *страху* й *сміху* – свої конотативні ознаки, але в якихось вимірах вони зближуються, пересікаються. *Страх* вміщує значення небезпеки, спокою, болю, слабкості, приниження, ганьби, нещастя. *Сміх* передає конотації впевненості, спокою, власної гідності, перемоги, сили, але й нестриманості, загрози, болю.



І там і там виявляють себе елементи болю, страждання, гніву й непримиренності, але *сміх* могутніший, і тому перемагає він, а не *страх* і приниження.

*Сміх* як символ життєдайності, здоров'я, доброти, енергії, сили доповнюється символікою гіркоти, *страху*, скорботи, зневаги, тривоги, душевного дискомфорту, і в цьому переплетенні значень своя діалектика, бо, зрештою, радість і горе, сміх і сльози в своїй трансцендентності єдині. *Сміх* і *страх* бодай різні, але в узагальненому вигляді неподільні міфологеми.



### КОНЦЕПТИ СУМ, ТУГА, ЖУРБА

Довгий ряд номінацій на позначення суму (*сум, смуток, журба, печаль, туга, жаль, жалощі, нудьга, зажура* тощо) – невеселого, важкого настрою, спричиненого горем, невдачею і т. д., численні фрази типу *вдаватися до суму* [СУМ, IX, 834-835] засвідчують вагомість цього почуття в житті людини. За народними уявленнями, сум – істота, що виявляє людські якості; порівняйте у фраземах, де поняття сум сприймається як персоніфікований образ, як діяч: *сум (бере, забирає, побирає, узяв, обіймає, обгортає, обхоплює, поймає; находить, налягає, нападає* тощо).

Особливістю поняття сум є його входження в концептуальні поля на позначення *страху, бажання, надії, прагнення; свободи, гріха*. За С. К'еркегором, “вираження... бажання і є “сум”; у ньому виявляється той стан, із якого той, що має бажання, бажає вийти, і він же проголошує, що одного бажання недостатньо, щоб від цього стану звільнитися” [цит. за: 69, 899]. Вчений пов'язує це поняття і з концептом *свобода*: “сум є дійсність свободи, тому що вона є її можливість” [там само]. Виникає паралель і з поняттям “первісний гріх”. На думку М. Гайдегера, сум є страх перед “ніщо”. Подібні спроби звести різні концепти в одну концентросферу (поле) характерні для сучасної філософської і психологічної думки [див.: там само].

Настрої непевності, невизначеності самого почуття суму – без причини, без приводу, так, як на серце лягло, відбиваються в поезії через властиві їй ознаки (скажімо, за допомогою слів типу *чомусь, чогось, якийсь* і под.): Чогось так сумно п'ять разів повторює П. Карманський, а на шостий завершує ряд словами Мені так сумно, які – на тлі зображення і природи, і пісні, і таємничих гробів – не виявляють своєї підстави. Порівняйте у В. Пачовського:



Мому серцю чогось жаль,  
Чогось сумно, дуже сумно...

*Сум, смуток* супроводжуються набором атрибутів, здебільшого з негативною оцінкою, лише частково – з елементами меланхолійності, тихої печалі, задумливості. П. Карманський, наприклад, з боєм повторює гіркі визначення смутку: *Ой люлі, люлі, химерний смутку...; Ой люлі, люлі, дрімучий смутку...; Ой люлі, люлі, причинний смутку...; Ой люлі, люлі, зловіщий смутку...* (градація атрибутів виявляє тенденцію до нагнітання, посилення відчуття безнадії). В українську поезію органічно входять персоніфіковані образи суму, смутку як вираз їхнього панування, залежності людини від настрою, що накопичується, зростає. Особливо помітне таке переосмислення в разі відображення руху, дії, що сприяють зростанню гнітючого почуття, зближенню смутку з явищами живої природи; порівняйте Тичинове:

З душі моєї – мов лілеї –  
Ростуть прекрасні – ясні, ясні –  
З душі моєї смутки, жалі,  
мов квітоньки, ростуть.

Порівняння смутку й жалю з лілеями, квітами дозволяє показати ці почуття як такі, що мають змогу рости так само, як ростуть квіти (хоч у цих рядках *смутки, жалі* характеризуються з позицій позитивного світосприймання); порівняйте в цій же поезії:

Сум серце тисне: – сонце! пісне! –  
В душі я ставлю – вас я славлю! –  
В душі я ставлю світлий парус,  
бо в мене в серці сум.



Сум, журба виокремлюються в численні образи-символи, нерідко орієнтовані на явища довкілля; з цими настроями здебільшого пов'язані осінь, зима, дощі, сніг, зів'яле листя; виникають додаткові мотиви швидкоплинності життя, наближення смерті, втрати рідних і близьких тощо. Порівняйте:

Срібло-сірий сніг суворий  
Срібло-сивий сипле сум  
На блискучі білі болі,  
Білі блиски білих дум.

(В. Кобилянський)

Типологізовані образи суму, жалю, смутку, журби, туги в поезії Б. Лепкого не лише складають вагомий компонент його художнього дискурсу, але й визначають саме світовідчуття, ментальні риси його духовного життя і творчості. Як зазначав С. Єфремов, Лепкий – “поет безнадії й сумних скарг на безталання, поет осінніх мелодій і кволого безсилля” [19, 262; див. також: Історія української літератури. – Т.5. – К., 1975]. Заперечуючи одностороннє, як на нього, тлумачення Лепкого як “поета безнадії”, Ф. Погребенник зазначає, що “нотки суму й безнадії”, Ф. Погребенник зазначає, що “нотки суму й безнадії бринять у поета, але в різний час по-різному – то голосніше, то тихіше, переходячи у мрійливу задуму”; однак навряд чи можна пояснювати ці тужливі настрої лише тим, що “поета мучила кривда його народу” [55, 13].

Сум і меланхолія, очевидно, відповідали стану душі, Я-концепції поета. Сум, туга, нудьга супроводжують вираження найрізноманітніших почуттів – від жалю за втраченим коханням до відчуття швидкоплинності життя, наближення смерті і под. До того ж вплив на поезію Лепкого мали занепадницькі, декадентські мотиви тогочасної європейської культури з її тяжінням до символічних образів, екзистенційними



пошуками істини; порівняйте у поезії “острів смерті (До образу Бекліна)”:

Тихо, тихо кругом,  
На скалі смерті храм, –  
Одинокий пором  
Наближаєсь до брам.

Слід віддати належне Лепкому: його образи суму й журби багатобарвні й різноманітні; засоби їх зображення – через систему метафоризації, символізації, персоніфікації – досягають високого художнього рівня, поетично переконливі, стилістично досконалі. Навіть шляхом повторення, нагромадження одних і тих самих або близьких позначень свого сумування при загальному мелодійно-журливому тоні поет досягає мети створення меланхолійного настрою:

Такою тихою тугою,  
Буває, тужу за тобою.  
То знову жаль ворухить мною...  
Прийди з жалями, смутком і тугою.

Показово, що, використовуючи весь довгий ряд слів-іменників на позначення сумування, в тому числі в одному контекстному оточенні (жаль, смуток, туга і под.), поет фактично не розрізняє їх значенневих відтінків, додаткових семантичних ознак кожного з них. Для нього цей ряд – лише засіб градації, підсилення емоційно-експресивного впливу на читача.

Серед номінацій на позначення суму переважають іменники сум, смуток, рідше поет використовує слова туга, нудьга. Прикметно, що в усіх цих позначеннях присутній “журливий” звук у, і для створення загального меланхолійного настрою цей фоностилістичний прийом цілком виправданий.



Серед предикатів виділяються *тужити* (*тужу*), *жаль*, *сумно*, *тужно*, що при перевазі іменних слів *сум*, *смуток* дозволяє урізноманітити текст, показати той же *сум* не лише як щось стороннє, що має свої ознаки (він у Лепкого і *бродить*, і *плаче*), а й власний внутрішній стан наратора-Я, особисте занурення в печаль і сумління:

Як мені вас *жаль*,  
Як *жаль*,  
Листки летючі  
В бурі-тучі,  
У незнану даль.  
Тоді згадаєм – і буде нам *сумно*...  
Тоді згадаєм – і буде нам *тужно*.

Лише як виняток можна розглядати вживання діалектного *жалую*: Я вас *жалую*, яблуні, груші... В один ряд зі словами *тужити*, *сумувати* входить і предикат *плакати*; причому *плаче* не лише поет, а й довкілля – квіти, дерева, стріхи (та й *сум*, *туга* теж плачуть).

Основний атрибут на позначення *смуток* – *сумний*; він поєднується зі словами, що доповнюють уявлення про сумирні настрої поета: *сумний* псалом, сон якийсь *смутий* (постійне звернення до сну як забуття, порятунку від життєвих скорбот – теж у традиції Лепкого: Най вам *сниться*!; І сон крадеться до вій); порівняйте при підсиленні враження *суму*: *Сумне* осіннє сіре пополудне; Та щось *сумні-сумні* ці співи-звуки.

Предметна атрибуція, що її використовує поет для створення настроїв *суму* й *туги*, здебільшого не оригінальна, звично “поетична”; очевидно, Лепкий і не прагнув добирати образи, що випадали б із загальної картини упокорення, тихого сумування. Не випадково він вдається до образу *спокою* як прагнення, як кінцевого наслідку: *Спокій* довколо; *Спокій*



у груди плетється; Аж серце гаряче / Холоне від того *спокою*; Най *спочинуть* руки, / І душі людські теж най відпочинуть!

До образів-символів *суму*, що їх постійно нав'язує читачеві поет, відносяться передовсім *листя* і *квіти*. Переходячи з поезії в поезію, ці носії ідеї *суму* в свою чергу одержують означення й предикати, що сприяють їх усвідомленню саме як символів, а не як конкретних ознак, скажімо, осіннього пейзажу. *Лист* у нього *пожовклий*, *листочки бідні*, *листок останній*, *листки послідні*; *листок*, звичайно ж, не просто висить на дереві, а *тремтить*, та ще й з *тривоги*; *листок* обов'язково *зжовкне*, *листя пожовкле*. Порівняйте:

*Листки* падають; падають зів'ялі, *зжовклі*...

Його *квітки зів'ялі*, *бліді* і *недоцвілі*, *перецвілі*; *квіти в'януть*, *в'янули*, *повсихали*, *квіти мруть*; осінь *квіти толоче*, вітер їх *в'ялить*. Зрештою, *квітки* на могилі почнуть *казати мерцям про світ*, котрий вони лишили, далі знову й знову *сумні думки*. Порівняйте ще про квіти: навіть якщо *квітка* ще *пламеніє*, то швидко зійде її час:

*Сконали* ф'ялки і лелії,  
*Бліді* левкої *в'януть* теже,  
*Зелена* рута *схне*, *марніє*,  
*Одна* лиш рожа *пламеніє*,  
*Конає* – і *сконать* не може.

Зрештою, *квіти* мають душі, що страждають і гинуть; і то вже не квіти, а душі людські, що так само страждають і гинуть:

Мабуть, то не *квіти*, а душі  
Тих *квітів*, що правди не знали,  
Що літом *всихали* від суші,  
А в осінь від зима *зів'яли*.





Довкола, наче море,  
Розлилося людське горе.

Особливо характерним є однорідне поєднання двох, здавалося б, неблизьких понять – *кара* і *туга*; виникає дилема: чи то кара, що життя – туга, чи то туга, що життя – кара? Взаємозумовленість пов’язує концептуальні поняття *сум* і *безнадія* (чи *сум з безнадії*, чи *безнадія – від почуття суму?*), *сум і біль* (чи *сум з болю*, чи *біль – від суму?*).

Від категоріальних позначень *туги*, *страху*, *кари*, *болю*, *втрати*, *самотності*, також і *пам’яті*, поет іде до включення в цей же ряд понять-конкретизаторів предметного наповнення: *могили*, *хрести*, *похорони*; інші ознаки загибелі, смерті наповнюють його твори своєю екзистенційною сутністю:

Останні кинуть на могилу квіти,  
Як доказ пам’яті, любові й туги.

(Згадаймо, що для Шевченка *могили* були символами не *туги*, а *слави*; але та ж таки козацька *слава* була в минулому й залишилася в *пам’яті*, отож зближення понять *пам’ять* і *могила* трансцендентне, метафізичне, екзистенційне. На думку О.С. Кубрякової, здібність пам’ятати локалізується через тріаду “здібність – орган – функція”, де функції – це розпізнавання, пізнавання, пригадування, збереження досвіду, знань, вивільнення їх із пам’яті й т.д. [32, 373], отож *пам’ять*, *туга* й *могила* – ряд, що тягнеться корінням у часи давні, пережиті й непережиті, але сприйняті як пізнані, відомі). Порівняйте:

На розпутті *хрест* дрімає,  
На *хресті* ворона кричє,  
*Осінь* стернями блукає  
І за літом гірко плаче.



Жаль їй квітів, що зв’ялила,  
Жаль землі, що в *смуток* нис...

Отож *хрест*, *жаль*, *смуток*... *Хрест* в українській (і не лише в українській) художній традиції – символ не тільки загибелі й забуття, а й спасіння, спокути, жертвовності [29, 77-78]. Але для Лепкого це передовсім вираження того ж *смуток*, *печалі*, так само як *осінь* – уособлення *суму* втрачених надій:

Що процвітало навесні,  
Гарячим літом спіло,  
Шукало прожитку собі, –  
Те *восени* у боротьбі  
Із *смертю* змарніло.

*Осінь* – та сама *смерть*, безжалісна й невідворотна; саме тому *сум* і *нудьга* набирають сили *восени*, коли *листя паде*:

Чуєш той шелест і шум?  
Смертельний *сум*.  
...а *листя паде* –  
*осінь* іде.  
Прийде вона і на нас –  
всьому свій час.

У ряд *сум*, *смуток*, *могили* органічно входить опис *похорон*. Цей образ значною мірою символізований: навіть ті окремі деталі, що його характеризують, не містять ніяких даних ні про небіжчика, ні про обставини його смерті. Це вже погляд стороннього спостерігача – наратора-свідка, людини, що не бере участі в похоронах, але в зв’язку з ними замислюється над вічними таїнами життя і смерті, а вони обгортають його душу *смуток* і відчаєм:



З дзвіниці сумно дзвонять дзвони,  
Блукає *смуток* над полями,  
З церковної виходять брами  
Убогі хлопські похорони.

(Створюється враження, що особливу печаль викликають не лише смерть людини, але й сірість, убогість, що її супроводжують; зовнішні ознаки “хлопських” поховань наче підтверджують безсенсовість самого життя).

З іншого боку, *сум*, *смуток*, *туга*, *нудьга* і под. входять у складні семантичні відношення з поняттями, що в своїй основній функції передають протилежні значення, створюючи антитези, що в поетичному світі Б. Лепкого не стільки протистоять ряду з домінантою *сум*, скільки допомагають ще глибше зануритися в настрої жалю й безнадії. Отож ідеться не про пари на зразок *сум* погано – *радість* добре, а про співвідношення *сум* – це погано, але *радість* немає, тобто про засіб посилення, часом пояснення того, чого *сум* позбавляє, чому перешкоджає тощо.

Ряд *сум*, *смуток*, *туга*, *нудьга* і под. входить у контакт із рядом *радість*, *щастя*, *сміх*, а зрештою, й *життя*; а оскільки обидва ряди призначені в поета для посилення семантики жалю й суму, остільки є в них спільний значеннєвий компонент: *сум* – це *втрата радості*, *відсутність щастя*, а тому це контекстуально зближене концептуальне поле. Порівняйте:

З-під стріх

Сіра *нудота* визирає,  
*Щастя* квітку вибирає  
З подолку й розкидує їх...  
Як мені вас *жаль*,  
Як *жаль*,  
Ви, душі мручі,  
Даремно ждучі



*Щастя*. Ах, як *жаль*.  
*Сміх*, *радість* і *життя*  
мандрують ген світами.

У коло понять, предметів, явищ, що входять у ряд концепту *сум*, за Лепким, включаються й інші “поетизми”, вводяться в дію все нові й нові ознаки. Характерний приклад – створення ряду однорідних за рахунок понять, які поза контекстом не можуть групуватися на основі єднання:

З *рож* і *лелій*,  
З *туги* і *мрій*  
Зів'яне кожний вінок.

Очевидячки, поетичні *рожі*, *лелії* (лілеї) органічно “вписуються” в ідею *суму* і *мрій*; отож і *мрії* Лепкого сумні, такі, в які не можна вірити, це мрії-фантоми, мрії-привиди, мрії нездійсненні (порівняйте з концептуальним світосприйманням Лесі Українки, мрійливість якої поєднувалася зі сподіваннями на краще: *без надії* таки сподіваюсь).

Б. Лепкий, як правило, не лише не знаходить, але й за великим рахунком і не шукає першооснови своєї сумовитості, печалі, розпачу. Почуття як таке, меланхолія як стан душі не дають підстав для подібних міркувань. І лише зрідка (та й чи переконливо чи ні – це питання) поет намагається пояснити, чому він сумує. І тоді він знаходить найпростішу відповідь у дусі власне поетичного, словесного, не логічного, усвідомленого через обставини життя чи внутрішній стан, – роз'яснення, що сумне в ньому – через усе те сумне, що є навколо. А в чому це сумне? Що життя не має сенсу? Що в нього нещасливе кохання? Що його гнітять зовнішні причини? Відповідь захована, її можна лише вловлювати в його меланхолійних інвективах. Здавалося б, концептуально переконливо, що



Сумний мій спів, товаришу,  
Бо все кругом сумне.

Пояснення є, бо *сльози ріками по краю розлились*. Але з якого приводу плачуть люди? Що гнітить рідний край? І говне – де ж, на яких стежинах шукати виходу? Відповіді немає...

Тому й виникає думка: а чи дійсно не щирий поет, коли називає свій *смуток дивним* і не знаходить йому пояснення? Мабуть, щирий:

Дивний сум і туга  
Мою душу пройма  
І морочить її без упину,  
Ані днини нема,  
Ні години нема,  
Щоби я з того суму не гинув.

Сподівання на краще – на те, що *журба* мине, повернеться надія й віра – час від часу промайнуть, як мана, й знову – *сум, туга, нудьга*. Та й саме уявлення про те, що зникне *сум* і народиться надія, йдуть у поета не від позитиву, а від визнання *жально й безнадії* як визначальних, основних мотивів:

Не журися, моє серце,  
Не журися, бідне...  
Не відбирайте ви мені *надії!*  
Ти кріпко вір, бо *віра* чуда діє,  
Без неї скрізь пустар і суєта.  
... Скільки снів, а де ці сні,  
Де ці *сподівання?*

І провідна ідея – минулися *надії, мрії; моя нездійснена надія* і под. знову панує над свідомістю, почуттями й воліннями поета. *Сум* переміг. *Сум* всемогутий.



Нема мені вдень *радості*,  
Ні ввечір *спокою*,  
Бо вже мої всі *радості*  
Пішли за тобою.

Навіть тоді, коли приходить усвідомлення того, що його меланхолія й постійне почуття *жально й болу* можуть не сприйматися оточенням, що світобачення через *сум* і *зневіру* може заважати іншим не лише перемагати труднощі, а зрештою, й жити повнокровним життям, поет намагається лише приховати (звичайно, на словах, бо з'явилися все нові й нові поезії з мотивами *суму й журби*) свій настрій, хоч і виправдовує його:

Сховай в душі глибоко, ген на споді,  
Свій *слушний жаль* і кривди почуття...

Отож *жаль слушний*, тобто небезпідставний, бо багато кривди навколо.

І все ж основним засобом створення дискурсу занепаду й нудьги у Лепкого є тяглість, нав'язування одного й того самого мотиву, одного настрою, однієї лінії, мелодії, зрештою, утвердження одного почуття як визначального, концептуального, з підґрунтям у невідомому, архетипному, властивому людині споконвіку. А набір засобів – і достатньо різноманітний за формальними ознаками, і досить-таки обмежений у плані використання досвіду світової лірики – міг би бути й іншим, бо не лише цей набір є вирішальним чинником, а саме сукупність компонентів словесно-образного ряду, їх об'єднання в одну неподільну "іпостась". У цьому і сила, і слабкість поетичного світобачення Богдана Лепкого.

Концептуальний аналіз поетичного дискурсу Лепкого, об'єднаного ідеєю *смуtku й безнадії*, засвідчив можливість



виділення взаємопов'язаних категоріальних ознак, що й складають загальний смисл, ширше – гештальт, ментальний світ поета. Це конотації самотності, нездійснених задумів, несправджених надій, нещасного кохання, страху старості, смерті, передчуття нещастя, загалом меланхолійності як життєвого кредо, способу сприйняття дійсності.

Доречно сказати, прозаїчні твори Б. Лепкого не несуть на собі такого потужного нав'язування мотивів журби й печалі. Можна припустити, що цей поетичний *смуток* – скоріше данина модним на той час (кінець XIX – початок XX ст.) настроям декадансу, аніж виключно занепадницьким почуттям самого автора – наратора-Я. Часом створюється враження, що поетичні й прозові твори Лепкого писали ледве не різні митці. Принаймні можна визнати, що Лепкий-прозаїк значно потужніший за своїми творчими вподобаннями й суспільними прагненнями письменник-патріот. Звичайно, його поетичні надбання безумовні (достатньо згадати написані ним у співдружності з рідним братом пісні, що по праву стали народними), його ліричний потенціал неосяжний, але певна одноманітність настроїв і мотивів навряд чи може вважатися ментально визначеною<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Щоправда, і в прозових творах Лепкого часом відгукнуться, відтворяться милі йому образи *суму, нудьги, забуття* (особливо у ліричних відступах); порівняйте останні рядки оповідань: Коли я дуже *тужив* за тобою і всіма силами душі бажав побачити тебе, тоді – одної білої ночі приснилася мені; Здається, – донині чую той *сумний і безрадний* рев.

## КОНЦЕПТИ ГРІХ, СПОКУТА

За словником, слово *гріх* має значення: 1) *рел.* порушення релігійно-моральних догм, настанов і т. ін.; 2) поганий, непорядний вчинок; якийсь недолік, помилка, недогляд; 3) у *знач. присудк. сл.* непорядно, недобре; недозволено [СУМ, II, 171]. Перераховані значення відбивають, з одного боку, власне релігійно-моральний, передовсім із позицій християнства, аспект поняття *гріх*, з іншого боку, – передають не змістові, а власне оцінні характеристики (те, що погано, недобре). Кваліфікації смислу концепту як такого немає.

Серед численних тверджень щодо *гріха, гріховності, гріхопадіння*, що їх дотримується християнська церква, виділяються такі, що узагальнюють поняття *гріха* як притаманного кожній людині внутрішнього стану: “Введений у людський рід через непослух Адама..., а звідсіля, ніби побічним чином і у весь матеріальний всесвіт..., гріх увійшов у всіх людей без винятку, втягнувши всіх у смерть, у вічну розлуку з Богом, котру грішні пізнають у пеклі” [СББ, 212]; Бо гріх – у нашому серці, звідки “виходять недобрі намисли, розпуста, злодійство, вбивство, перелюби, загребушість, лукавство, обман, безсоромність, заздрий погляд, наклеп, бундючність, безглуздя” [там само, 210].

Зрештою, богословська література визначає *гріх* лише як порушення Божих заповідей: “Гріх на богословській мові означає будь-яке, як вільне й свідоме, так і не свідоме й поза-свідоме, відступництво ділом, словом чи навіть подумом, від заповідей Божих й порушення закону Божого”<sup>1</sup>. Дорівнювання *гріха* лише до відступництва від волі Божої, заміни її “волею своєю, самоволею” пояснюється ушкодженою люд-

<sup>1</sup> Християнство. – Т.1. – С.430.



ською природою, егоїзмом, себелюбством<sup>1</sup>. Психологічні підвалини гріха, “муки совісті”, можливості різного сприймання *гріха* до уваги не беруться.

Із позицій української народної традиції, “гріх – низка заборон і застережень, яка протягом віків сформувалася в народі. Гріхом вважалося працювати в неділю та свята. Заборонялося їсти яблука до Спаса, бо споживання незрілих плодів могло викликати захворювання. Не годилося також купатися до Купала, що також є виправданим, оскільки раніше вода ще недостатньо прогривається” [11, 119]. Як видно, перелік “гріхів” – це скоріше перелік заборон, а не найменувань *гріхів*, визначених релігією.

Ю.С. Степанов у своєму баченні концепту *гріх* опирається на вчення С. К’еркегора, згідно з яким гріхопадінню Адама передувало “відчуття неспокою, страху-туги” перед Ніщо, що й тягне людину кинутися у прірву, тобто здійснити гріхопадіння [69, 911]. Концепт *гріха*, слідом за філософами й теологами, Ю.С. Степанов пов’язує з концептом *спокутування*, “духовного сходження”, еволюції людини, отожд з можливістю підготовки нового, вищого етапу становлення [69, 913-914].

Показові численні свідчення української фраземіки, що включає компонент *гріх*, у напрямі пом’якшення, зниження загрози гріха, виявлення конотацій спокути, прощення, милосердя щодо “грішників”; порівняйте: *гріх Бога гнівити* ‘нема підстав, не варто марно нарікати на щось, бути незадоволеним чимось’; *гріх сказати* ‘нема підстав нарікати, скаржитися на що-небудь’; *не гріх* ‘можна, дозволено’ [СУМ, I, 198-199]; *смій і гріх* ‘одночасно смішно і сумно; трагікомічно’ [СУМ, II, 834] тощо. Порівняйте разом із тим вислови на засудження *гріха*: *брати гріх на душу* ‘діяти всупереч власній совісті,

<sup>1</sup> Християнство. – Т.І. – С.431.



загальноприйнятим нормам моралі; чинити злочин, убивати кого-небудь’; *жарт*. ‘нести моральну відповідальність за кого-небудь, за чийсь вчинки, дії’ [СУМ, I, 49]; *не боятися гріха* ‘діяти безсовісно, безсоромно або жорстоко’ [СУМ, I, 47] тощо.

З іншого боку, й саме поняття *гріха* може переосмислюватися; найчастіше це не виправдання аморальності, а пом’якшення провини, не засудження гріха, а його прощення. У поезії “Смерть убійці” І. Франка йдеться про осанню сповідь убивці:

Один *гріх* в мене на сумлінні,  
та з нього піп не розгрішить.  
Громадський *гріх* се, тож прилюдно  
його сповімся, – ви судіть,  
і, як вам каже совість ваша,  
виніть мя або розгрішіть.

*Гріх* той – вбивство пана – ката й насильника. Коли селяни почули сповідь старого, вони не виправдали, але й не засудили його:

“Сам Біг, як бачим, тя простив,  
то й людська совість тя прощає”.

З часом слово *гріх* частково втрачає значення великої провини; залишається лише відтінок ‘не варто, не треба’, навіть за умов поєднання цього слова з визначенням *великий* (з’являються нашарування сарказму, іронії):

Ні, вас забути був би *гріх* великий,  
Чесні панове ключники й дозорці!

(І. Франко)

Відповідне *грішити* відноситься до класу дієслів інтерпретації (йдеться про інтерпретацію вчинку як поведінки); в цьому розумінні це виявлення непрямой номінації [54, 150]; у такого дієслова у контексті мовленнєвого акту з'являється значення докору [53, 341]; порівняйте: – І не соромно тобі *грішити*? Очевидно, значення інтерпретації (вчинок оцінюється як вияв поведінки), функція непрямой номінації (заміна назви конкретної дії), контекст докору частково властиві й іменнику *гріх*.

Прикметник *грішний* теж зберігає посилання на можливість характеристики (інтерпретацію) вчинків, а не на їх безпосередню номінативну сутність. Порівняйте:

І мовив я: “О Господи, я *грішний*!  
 Чи щоб спокутувать всіх вин вагу,  
 Ти на сей труд важкий і безуспішний  
 В сій хвилі кличеш свого слугу!”  
 (І. Франко)

Щодо відтворення смислу цього концепту в українських художніх текстах можна стверджувати і єдність, і відмінності їх розуміння й прийняття *гріха*, принаймні якщо не в авторській позиції, то в позиціях персонажів (але, як відомо, наратор навіть мимоволі може віддзеркалювати світобачення автора; і навпаки, наратор-свідок більш характерний для відтворення ідеї *гріха*).

Тому й не дивно, що *гріх* як лінгвокультурологічна категорія не знаходить у художніх текстах української класики однозначного, принаймні наближеного до одного знаменника витлумачення. З одного боку, безумовно передумовою його розуміння є християнські морально-етичні принципи, що ґрунтуються на засудженні порушень Божих заповідей, збере-



женні народно-етичних уявлень про добро й зло. *Гріх* є продовженням, розвитком і втіленням зрештою не лише категорії *страху*, а й – не меншою мірою – категоріального підходу до зла, злого, підступного, зумовленого сатанинським, диявольським, у трактовці, що йде від релігії, людським, особистісним, психофізіологічним тощо, за баченням багатьох філософів, психологів, митців.

Українська художня література оцінювала *гріх* і *грішне* в поведінці людей, сказати б, здебільшого не стільки з засудженням, скільки з намаганням винайти чинники, причини й наслідки грішного як для оточення, так і для самого “грішника”. До того ж на відміну від власне церковного засудження *гріха* як такого під пером письменників аналізувалась позиція грішника, принаймні в прозових творах; поетичні тексти частіше тяжіли до загальних звинувачень у “гріхах”. Але і в засудженні, як правило, була відсутня безпосередня негативна оцінка; “гріхи” мали самі себе “розвінчувати”.

Окреме місце у площині визначення “гріховності” займає художнє висвітлення образного втілення зганьбленої чоловіком дівчини, жінки, що стала жертвою його “підступності”, а її – відповідно – щирого кохання. Попри значний присмак сентиментальності, а часом і штучності, ці дівочі образи – від Шевченкової Катерини до Христі Панаса Мирного – привертають увагу намаганням виправдати їхній “гріх”, хоч саме поняття *гріха* щодо “поведінки” цих нещасних і не відкидається. Показово, однак, що, пояснюючи поведінку “пові” Христі, Панас Мирний, досить-таки часто вживаючи слово-поняття *гріх*, щодо неї його не згадує ні в авторській мові, ні в мові персонажів.

Порівняйте щодо “гріховної” поведінки господині: Дивно! Хай він нежонатий, а вона? Вона – жінка, вона закон брала, у неї діти – і то не *гріх*? (у внутрішньому монологі



Христі); – Де ти була, питаю? – ще дужче крикнула вона і похлинулася. – Без-стидни-це! Срамотни-це! – почала далі на-розтяг. – До паничів ходити?.. Оце-то та тиха, оце-то та смирна, недотрога... – А ви? а ви? – тихо, мов трава зашелестіла, спитала Христя. Пані, наче опечена, кинулась. – Що я? Ну, що я?.. говори! говори! – Ви ж самі давали йому руку цілувати, – сказала Христя (з розмови Христі з господинею).

З інших приводів слово-поняття *гріх* входить у художній контекст Панаса Мирного (хоч особливості його вживання різні):

1. – І сьогодні забігав один... Чи буде Христя хоч у колядці? – Я знаю, хто забігав, – умішалася Горпина.
- Ні, не знаєш.
- Так скажи хто? – спиталася Христя.
- Ага, хочеться знати... хочеться? Не скажу ж за те, що не приходила.

– Як же його ходити? – виправлялася Христя. – І *гріх*, і мати не пускають.

– Потурай *гріхові*... А матері скажи: хіба вона не була молодію? (*гріх* у значенні ‘вийти ввечері до парубків’).

2. Несподівано вдарено в церковного звона. Зично і голосно розкотився його товстий гук... Христя кинулася; кинулась і Загнибідиша; Загнибіда тільки розкрив очі, блимнув на жінку – і одвернувся до стіни. Христя мерщій покралася назад у кухню.

Важкі думи обняли її голову, тяжка туга сповила серце... Бодай ми не родились на світ, – коли над нами отак знущатися!.. Он, вивернувся, як кабан, вередує... А ти сиди над ним, дивися на його задуту пику, слухай його варнякання і, проклинаючи, жди, поки засне він. Коли б не *гріх*, приспав



би тебе – довіку не підвівся!.. (*гріх* у значенні ‘позбутися нелюба у будь-який спосіб’).

3. – Ідїть, – каже Одарка, – побалакайте та й нас не забувайте. Чуєш, Христе: *гріх* тобі буде, як до нас не забіжиш! – Забіжу, не забуду!

(*гріх* у значенні ‘не виконати обіцяне’).

4. – Та вже ж у *гріх* не впадемо, коли обшукаємо? – сказав старшина і поклав руку під ганчір’я... Писар так і вп’явся очима. “Крестьянка с. Марьяновка Христіна Пилиповна Притикина”.

... – Довіялася!

– Отак усім тим повіям буде!

(*гріх* у значенні ‘не гріх виконувати свої службові обов’язки’).

5. “Цей Федір справді кохає її, і щиро кохає. *Гріх* і те сказати, щоб він був і нетямущий який. І з себе красивий і добрий”, – думалося їй.

– А де ж бариня? – жартував, уступаючи в горницю, Проценко.

– Господи! І не *гріх* вам?.. – почала було попадя, та, забачивши Довбню, зразу умовкла.

(без посилання на конкретний *гріх* – десемантизоване поняття).

На цьому тлі саме засудження “аморальності” дівчат-покриток відбувається не стільки з загальнохристиянських, скільки з народно-побутових моральних позицій.

Щодо засобів “осоромлення” “легковажних” дівчат, то переважає вживання іменника *слава* (у висловах типу *лиха слава*), похідного дієслова *славити*.

За словником, *слава* у цьому значенні ‘поговор, пересуди, розмови’; *славити* – ‘поширювати недобру славу про кого-, що-небудь; безчестити, ганьбити’ [СУМ, IX, 345, 346]. Вживання цих номінацій на позначення *гріха* супроводжується негативною оцінкою. Порівняйте у Панаса Мирного:



1. Дивно їй, як се воно у городі ведеться; у селі давно б уже побачили – примітили, і гомону, і слави було б уже на все село; а тут – наче воно так і слід.

(Показово, що поняття “поганої”, “лихої” слави щодо міста й села розмежовуються; отож селянські уявлення про добро й зло ґрунтуються на засадах народної моралі, міські – на засадах лицемірства, всепрощення).

2. Слухав ото він пана, слухав, а далі як визвірився. “Та ви, – каже, – не соромитесь, отаке з нею вчинивши, ще й славити її? Бога побійтесь!”

(Отож *гріх* не те або не лише те, що пан зробив із дівчини коханку, а те, що після цього ще й засуджує її; характерне “Бога побійтесь!” як засудження не “незаконних” любощів, а прагнення пана ославити дівчину).

3. “Вона невідома нікому. Що їй? Погомонять за неї трохи люди, а як візьме своє – кожному заздро стане. Кожна мати радше буде сама привести до мене свою дочку, щоб пан нагородив, як її нагороджу... А я... Я Богові та государеві служив безпорочно; я – відомий між людьми; а тепер про мене по всьому повіту пішла лиха слава... Через кого?..”

І далі: “Подумайте тільки, що через погань яку, не стоящу слова доброго, вас *обеславлять*, одірвуть від дітей, худобу вашу одберуть”.

(Подвійна “мораль” пана: якщо знеславлять дівчину, то розголос невеликий, обмежений, до того ж хто вона? селянка, а якщо засудять його, то вже підуть розмови інші, він може постраждати й по службі тощо).

4. “І не думай, – кажу, – вінчатися. Ото, як перед Богом, хвалюся – я тобі слави нароблю!” – “Ти? ти?” – визвірився він. – “Я! Я!” – кричу йому... Як махоне він мене в один висок! а далі повернувся та в другий!.. – так мені світ і закрутився. (Погроза *ославити* як вияв кохання).



5. Стали ми жити укупі. То і ти, і невістка тільки й чутно, що *славите* нас між чужими людьми.

(Засудження поведінки тих, хто несправедливо, не маючи на це морального права, вдається до пересудів).

Як виняток, а точніше, як крик відчаю, примирення з життєвими обставинами, які не залежать від людської волі і є змушеною поведінкою, сприймаються намагання знедолених дівчат відкинути сором, знехтувати людським поговором. Типовий приклад – розмова “богобоязної” Христі, що намагається дотримуватися правил селянської моралі, з Мариною, що змушена була стати на шлях “розпусти” (в її тодішньому розумінні):

Вона, насміхаючись сама над собою, повідала усе Христі: як і коли полюбила свого ірода, як жартувала з ним, як він обіцяв женитися, а вона й повірила йому.

– І тобі тепер не страшно? – спитала Христя.

– Чого ж мені страшно?

– А як же: як мати дізнається? як у селі почують!

– Що мені тепер мати?.. Шкода, що буде побиватися стара, та що?.. Я тепер одрізана скибка од хліба! А в село я не піду. Чого я там не бачила? Щоб кожне на тебе пальцем тикало? очі повибивало? Не тільки світу, що в вікні – за вікном його більше!.. Є нас, Христе, таких усюди багато... живуть же!

Марина шукає вихід у тому, щоб покинути назавжди, забути село з його моральними принципами й оцінками; виправданням їй послуговує те, що не одна вона така бідолашна, що їх, знедолених дівчат, багато.

Пояснення щодо поведінки нещасних дівчат з боку сторонніх неоднозначні, але здебільшого засуджувальні. Лише Христя, котрій судилася та сама дорога, розуміє й виправдовує підневільних, скалічених “коханням” людей.

По-іншому, із співчуттям, а зрештою й виправданням оцінюється в очах оточення (не автора!) становище чоловіка панського походження, що потрапив “у пазури” до дівчини-коханки:

Тільки й гомону було, що про панича, про Марину та Довбню. Старі пани гудили молодого блазня, що недавно випозивав від дядька батьківську худобу і от тепер промиває їй очі. Купці, потираючи руки, тягли руч за панича: коли ж його й погуляти, як не за молодого віку?.. Вони сподівалися, що незабаром його добро пересуне у їх крамниці. От їм було шкода тільки Довбні, що так побивався за непутящою людиною. Напуваючи його, вони то насміхалися з його кохання, то раяли оханутися, стати чоловіком. “Цього цвіту по всьому світу!” – казали вони йому. Та, видно, не втішала його їх рада, закуривши дома, Довбня незабаром переніс те курище у шинки, поки не позбувся й грошей, і одежі. Обірваний та одутлий слонявся він по вулицях, випрошуючи у стрічних і поперічних копійки, щоб похмелитися.. Жидівські наймички, проводячи його очима, вигуквали: “Любов не картошка!” Одні прості люди хлібороби якось понуро дивилися і на Довбню, і на молодого панича, що рядом з розрядженою Мариною літав городом скаженою тройкою коней. “До того тепер воно йдеться, – казали вони. – Підождіть трохи, позбудуть панята батьківське добро та раді будуть і наймичкам, аби їх хлібом годували!”

Кожне судило по-своєму. Одні дивилися, чи підходить той випадок під старосвітський звичай, другі – чи слугує на користь чоловікові, а чи несе втрату, – і з того боку судили. Ніхто не йшов далі, ніхто не спускався глибше у людську душу, не заглядав у своє серце, питаючи: що б я зробив, якби мене замісто Марини або Довбні на їх місці сліпа доля постановила? (Панас Мирний).

Отож, ніхто не засудив панської сваволі. Пани гудили панича не за аморальну щодо дівчини поведінку, а за те, що прогулює гроші. Купці оцінювали ситуацію лише з позицій можливого заробітку і жаліли – показове тут *тільки* – Довбню, засуджуючи непутящу дівчину. Прості люди дивляться на події очима людей, для яких головне – за яке навите багатство гуляють пани. Судили по-різному, але ніхто не проїнявся ні співчуттям до нещасної дівчини, ні розумінням трагічності того, що відбувалось. При всій морально-етичній заангажованості авторської позиції виявляють себе риси соціального аналізу (хоч, можливо, й на шкоду психологічному, внутрішньому підходу).

На інших – екзистенційних, трансцендентних – принципах осмислює ідеї *гріха* й *гріховності* Василь Стефаник. У новелі “Гріх” створено свого роду образ *гріха*, витриманого в дусі фрейдистської філософії жіночості (під час довготривалої відсутності вояка-чоловіка жінка “согрішила” й народила дитину). Ця дитина й стає “предметним” уособленням *гріха*. Свого синочка жінка мала б ненавидіти, бо він і є *гріх*, а вона його жаліє, милує, пестить. Свій *гріх* молода жінка сприймає як нещастя, але й виправдовує його своєю материнською любов’ю; її *спокута* – в гордості, в почутті власної гідності, відповідальності за долю дитини:

– Ой Боже, – каже вона, – ти даєш принуку до *гріха*, але не даєш сили змити *гріх*.

Але вона знаходить шлях, як “змити” цей гріх: іде від чоловіка геть, беручи на себе турботу про дитину:

– *Гріху*, мій *гріху*! Я тебе відпокутую, і ти в мене виростеш великий, мій сину.

Отож *гріх* її – це і щастя її, і нещастя, і сором, і радість; *гріх* виявив кращі духовні якості, зробив людину людиною. Хіба це не народне – чуйне, співчутливе – уявлення про *ми-*



лосердя й прощення, хіба не захоплення силою людської вдачі, вмінням піднятися над тією ж таки лихою славою?

В іншій новелі (“Засідання”) стара Романиха теж “согрішила”: вкрала з-під церкви дошку. Баба – стара, обдерта, з синім лицем – крізь плач визнавала свою вину, бо сидить вона на печі та й замерзає. І нема греціра на топливце. Війт пропонує (аби її не замикають ані бити), щоб дала вона на церкву лева. Але де бабі взяти гроші? І тоді всі одним голосом заговорили, що не треба бабиного лева.

Отож гріх це чи не гріх? І гріх, але такий, що може бути виправданий, що є йому й пояснення, й прощення. Цей гріх – і вина, й не вина. Не заперечуючи Божих заповідей, люди – народ – зрештою знаходять своє розуміння гріха як не-гріха, або точніше, гріха вимушеного, а тому й не настільки “гріховного”, щоб треба його було нещадно засуджувати.

До речі, один із редакторів, Осип Маковей, вимагав від Стефаника, щоб він “описував злодійку”, а не давав “образ засідання (ради громадської)”. Стефаник вбачав у ставленні до “злодійки” “якусь зміну, що наступить за якийсь час і поділить тих радних на табори” [див.: 40, 175-176]. Виявляється, що хоч і одноголосно підтримали бабу, але в душі частина “радних” вагалася, бо порушувалися споконвічні “підвалини”, змінювалися уявлення про моральне й аморальне. Не застигли категорії добра і зла, праведності й гріховності, а стрімке життя вносило свої корективи.



## КОНЦЕПТИ ЗЛО, ДОБРО

Філософи, релігійні діячі, поети писали про неминучість, всесилля й невмирущість зла:

І от – крізь дійсність – вдерлось невсипуше  
Солодке й необорне зло.

(С. Маланюк)

За словником, зло: 1. що-небудь погане, недобре, протилежне добро; 2. нещастя, лихо, горе; 3. почуття роздратування, гніву, досади; розлюченість [СУМ, III, 597]. У цьому визначенні відсутні морально-етичні засади поняття зла, його оцінки й асоціативні зв’язки, не показано умов і причин його виникнення, не охарактеризовані процеси, що його супроводжують, тобто не розкритий його смисловий потенціал (це й не є завдання словника).

Образи зла, гріха набувають значущості в плані висвітлення споконвічної для людського існування ідеї страждання як “зла, яке не повинно існувати” [СББ, 797]. Сучасна філософська думка розглядає страждання як екзистенційну, трансцендентну самість, що зрештою відповідає “деякому порядку”: “Яким би не було воно за своєю природою й якою б не була його видима причина, страждання людини мало смисл; воно завжди відповідало якщо й не якомусь прототипу, то, крайньою мірою, деякому порядку, цінність якого не підлягала сумніву”<sup>1</sup>. Порівняйте: – Сила може народжуватись, сину, і від страждання, – так сказала одного разу мати Порфірові, і це йому міцно запам’яталось (О. Гончар). Через внутрішні страждання, болі, нещастя людина має виходити просвітленою, оновленою, а відтак долати зло, гріховне, утвер-

<sup>1</sup> Енциклопедія постмодернізму. – С.82.



дживати добро. А тому страдники, пророки, що понесли кару в ім'я інших, заслуговують на подяку й славу:

Пророків своїх, що терновий вінок  
Понесли за сльозу ту криваву,  
Порозшукує люд між німих могилок  
І воздасть своїм *страдникам* славу.  
(М. Старицький)

Як стверджують філософи різних напрямів, межа між *злом* і *добром* відносна, а часом взагалі стерта. За думкою О.П. Блаватської, “зло є лише сліпа сила природи, що опирається; це є реакція, опірність і протилежність; це є зло для одних і добро для інших...Якби зло зникло, то добро зникло б із землі разом з ним” [цит. за: Полная энциклопедия символов. – М., 2003. – С.162]. Ф.Ніцше зазначав: “Отрута, від якої гине слабка натура, для сильного є посиленням – він навіть не називає її отрутою” [цит. за: Таранов П. Анатомія мудрости: 120 філософов. – В 2-х т. – Симферополь, 1996].

Навіть за церковними канонами, “з точки зору того, хто їх розглядає або пізнає дослідом, окремі речі суб’єктивно можуть бути добрими або поганими” [СББ, 238], отож поняття *зла* може змінюватися, трансформуватися, зрештою переходити в *добро*. На перший план висувається ідея вибору: споконвіку людина поставлена перед деревом “пізнання добра і зла”; цей вибір визначає моральну цінність людини, її долю; *зло* проникло в світ внаслідок її гріха [там само]. *Зло* всевладне; і Бог не може його подолати, бо *зло* творять самі люди. Порівняйте:

Чи єсть у Бога люте *зло*,  
Що б у тій хаті не жило?  
(Т. Шевченко)



За морально-етичними нормами *зло* протистоїть *добрю*. За словником, *добро* – це передовсім усе позитивне в житті людей, що відповідає їх інтересам, бажанням, мріям; благо; протилежне лиху, зло [СУМ, II, 323]. Але можливості *добра*, за думкою української літератури, обмежені: *Добра* не жди! – переконував Т. Шевченко. *Добро* наче супроводжує *зло*, не може існувати без нього: – Немає *добра* без *зла*, – по-філософському підбив підсумок дід Кияшко (Ю. Збанацький). Слово-поняття *добро* вже без супроводу *зла* може позначати щось погане, недоброякісне, незначне і т. інше: – Посватав! Узяв *добро!* – шипіла вона з кривим усміхом (М. Коцюбинський) [СУМ, II, 323-324].

Прикметно, що чимала кількість фразем із компонентом *добро* вживається в поєднанні із запереченням, що зводить нанівець сему позитиву, включаючи ці вислови у ряд із позначенням *недоброго*, а то й відкрито *злого*: *не доводить до добра; не буде добра; не жди добра; не з добра; не перед добром; щоб (бодай) йому добра не було* і под.: – Горілка *до добра не доведе!* (Марко Вовчок); – Видно, *не перед добром* (Панас Мирний). Зближення *зла* і *добра* в їхній семантичній структурі вказує на наявність спільної семи – ‘те, що сприймається як частково *зле*, частково *добре*’.

(Теорія творення *добра* – добротності викликає різку критику сучасної постмодерної філософії; порівняйте: “...добротинне прагнення суб’єкта робити добро та сприяти щастю інших включає в себе “запрошення цих інших у своє власне розуміння світу, так щоб вони теж могли бути визволені й почали населяти світ, який є найкращим із усіх можливих світів”<sup>1</sup>. Заперечуючи сутність добротності як природної сутності, прихильники цієї теорії вважають, що “лінгвістична

<sup>1</sup> Енциклопедія постмодернізму. – С.131.

<sup>2</sup> Там само.





історія цього слова була позначена класовими та гендерними відмінностями<sup>2</sup>. Йдеться, таким чином, не стільки про добро як трансцендентну категорію, а про наміри його творення – “добродійні наміри”, в підґрунті яких лежить “добродійний гуманізм”, поставлений на службу економічним, політичним, зрештою – неоколоніальним інтересам. Такий підхід не суперечить сприйняттю *добра* як концепту на противагу *зла*).

Символом *зла*, гріховності, зради, підступництва найчастіше виступає *змій*. Витоки таких уявлень тягнуться ще в язичницькі часи; вони були підтримані біблійною традицією. Порівняйте: Якщо ж сказати по правді, то раптового нічого не було, в хащах моєї душі підняв голову *змій*... Власне, я уявив себе плазуном, і ніколи, мабуть, так себе не ненавидів, як у цю хвилину. *Змій*, проте був сильніший за мене (Р. Федорів). Образ-символ не є власне українським традиційно-народним, проте широко вживається в побуті, у казках тощо на позначення лихого, диявольського. Звідси ідея змієборства, непримиренності до проявів *зла*, підступництва, що виходять далеко за межі народної казки:

Десь за тридев'ятим морем, тридев'ятою горою,  
Під заклятою скалою спить *крилатий змій*...  
Як потвору ту поборем, то розлучимося з горем,  
Наше щастя метеором спалахне, як стій...  
(Д. Загул)

(отож *крилатий змій* пов'язується з горем, закляттям, потворством, його загибель – зі щастям, визволенням з-під страшного гніту).

М. Еліаде вбачає парадигматику цього міфа в можливості проектування його на “цілий ряд сучасних подій, які розчленовуються й інтерпретуються у відповідності до позача-

<sup>1</sup> Еліаде М. Значч. праця. – С.48.



сової моделі героїчного міфа”<sup>1</sup>. Я.Д. Ісаєвич, характеризуючи ментальні риси українства, підкреслював, що загальнонародним “став ідеал лицаря, воїна, захисника правди і справедливості. Недарма популярними були ікони святого архистратига архангела Михаїла, Юрія Змієборця, Дмитрія Салунського, на яких вони зображені як воїни”<sup>2</sup>. Йдеться тим самим про утвердження ідеї не лише боротьби зі злом, але й про перемогу *добра*, попри те, що *зла* в житті ще удосталь:

Впоперек шляху ліг стоглавий лютий, *змій*,  
Ім'я його “Життя”, та ми, в долоні спис,  
Ідемо без ваги у гордості своїй,  
На радісний двобій, як щойно день заблис...  
(М. Кічура)

Художня творчість у трактуванні *зла* як антиподу *добра* нерідко вдавалася до моралізаторства, переходила на тон повчальної проповіді. Ще з часів проповідницької літератури давньокняжої доби молоді прищеплювались морально-етичні норми, що мали б виключити (але чомусь не виключали!) *зло*, *гріх*, неправду, несправедливість, інші порушення Божих заповідей. І лише письменники високого покликання зуміли піднятися над світом *зла* для його осмислення й відтворення і як екзистенційного явища, і як характерологічної ознаки, зрештою, для зображення процесу боріння *зла* з *добром*, з'ясування місця *добра* і *зла* в системі духовно-культурних цінностей.

Говорячи про концепцію *зла* у “Княжні” Т. Шевченка, Є. Нахлік зазначає, що поет “виразив абсурд земного буття людини, який полягає в тому, що на світі панує зло, яке зводить нанівець усі її зусилля, має незбагненне для людського розуму метафізичне походження, не підлягає жодному раціо-

<sup>2</sup> Історія української культури. – Т.2. – К., 2001. – С.807.



налістичному поясненню і будь-якому раціональному виправданню” [46, 328].

Ідея протиборства *добра* і *зла* пронизує творчість В. Стефаника. Як зазначає О. Черненко, “не зважаючи на всі злі чи добрі вчинки, вислови та думки, болі та терпіння за провини чи без провини, герої Стефаникових творів ходять “всі в білих сорочках, як на Великдень” [78, 109]. На думку дослідниці, головною темою, скажімо, новели “Басараби” є вже не той гріх, не та провинна, що її мав прадід братів, а проблема кари, яка “не наложена Богом, але самою людиною на себе” [78, 112]. Образ *чорної хмари* як передвісник нещастя, докір сумління переслідує героя новели: “як така *хмара* залопотит по небі, та й тоді приходит час, аби тратитися”. Постає конфлікт між свідомим “я” і колективним несвідомим. (Між іншим, ця ж “предметна прикмета” константи ворожості, зловісності, нещастя” – *чорна хмара* виконує символічну функцію в повісті І. Франка “Гриць і панич”, що дозволяє розглядати цей образ як типізований, зумовлений ідеєю єдності людини з її болістями й переживаннями і довілля).

Отож, ідея *зла*, *гріха* переплітається не лише з ідеєю його *спокути*, але й невідворотності кари. Це, зрештою, не небесна кара Божої правди, а духовна реакція на *зло* і *гріх*; кару над собою здійснює сама людина.

Концепція *зла*, невід’ємна від концепції *добра*, блага, здобуває підвищену вагу в умовах ускладнення соціальних відносин, зростання загального незадоволення існуючим порядком речей, а в плані особистісному – посилення або, навпаки, послаблення почуття своєї значущості в суспільній “зміні декорацій”. Для Я-концепції Івана Франка характерне підвищене почуття власної відповідальності за подолання *зла* в усіх його проявах і формах, незалежно, чи йдеться про *зло* як загальнолюдське горе, чи про *зло* конкретно історичне, чи



про *зло*, спричинене щодо людини. Відомо, що, за християнським ученням, “зло – не просто відсутність добра. Воно – реально існуюча сила, котра поневолює людину і розбещує світ” [СББ, 239]. *Зло* “рукотворне”, створене самою людиною, це реально існуюча сила, котра поневолює людину і розбещує світ, отож і так чи так подолати чи принаймні долати *зло* теж може людина. Не беручи на себе цю вселюдську місію, І. Франко, однак, прикладав чималі зусилля в протиборстві зі *злом*, вважаючи цю боротьбу своїм ледве не священним визначальним покликанням:

Проти рожна перти,  
Проти хвиль плисти,  
Сміло аж до смерти  
Хрест важкий нести.

(“Semper idem”)

Простежується ідея жертвності в боротьбі зі *злом* (*аж до смерти*), а позаяк – і підсвідоме – ідея місіанства, надлюдини, готової перейняти на себе функції пророка, провісника нової правди (*хрест важкий нести*).

Антитезою *зла* для поета є не абстрактне *добро*, а узагальнена *правда* і *бій*, хоч і невідомо, в чому він реалізується, бо здебільшого йдеться лише про власне індивідуалізоване його втілення – *вольності слова*:

Правда проти сили!  
Босм проти зла!  
Між народ похилий  
Вольності слова!

Але висловлюється й інша думка. Один пророк, надлюдина у цій борні не подолає *зла*, потрібні *робочі руки* (на-



❁ В.І. Кононенко. Концепти українського дискурсу

род), *світлії уми* (умовно кажучи, еліта). Загалом поезія “*Semper idem*” побудована на зіткненні абстрагованих понять *правди і ворожої сили, зла, науки і брехні та тьми, рожна і хреста, духу й тіла. Зло* або знаходить, або не знаходить образного втілення, уособлення, але від того не стає менш ворожим і страшним.

Від абстракцій до численних персоніфікацій *зла* в усіх його різновидах і виявах – таким можна бачити розвиток концепції *зла* в Я-концепції письменника. Відтак і *зло* тоді здобуває найрізноманітніших конкретних форм втілення в своїх зловмисних діях і реальному вираженні. Скажімо, образ-символ *беркут* в однойменній поезії – це не стільки уособлення вселюдського *зла* як такого, скільки типових його виявів, іпостасей. В експозиції *беркут* – скоріше демон *зла*, надлюдська сила, що порівнювана з думкою, сягає ледве не самого неба, запитуючи на зразок лермонтовського демона – образу *зла*: “*Де правда та? Де ти, великий Боже?*”, але не знаходить відповіді. Начебто правдолюб, шукач істини. Але поступово він (між іншим, довго не позначений, не названий, замінений психоаналітичним екзистенційним поняттям *він*) перетворюється у грізний, невпинний образ *смерти*, що прагне одного – *кров пролити*.

Цей носій ідеї *загибелі, човник Долі* викликає в поета почуття жаху, несприйняття, протесту. Але далі знову наче прихована непослідовність: виявляється, він, цей *беркут*, голодний, і цей його стан ототожнюється в уяві поета з *плачем народним*, що викликає жах *в душах вельможних*, отож набуває начебто позитивних оцінних конотацій. Так все ж *беркут* – це уособлення *зла* чи грізна сила, що, як один із вершників Апокаліпсису, погрожує кожному із суцільних на цьому світі? Поет не вагається, його остаточна оцінка однозначна: Я не люблю тебе, ненавиджу, *беркуте!* За люте серце, за

кров безвинних, за погорду, за все те, що в узагальненні Франка називається *цар*.

Це не стільки образ володаря людських доль, скільки уособлення *зла, страху, загибелі*. І *беркут* виступає вже не як *Божий суд*, але як *труп бездушний*. Отож навіть, здавалося б, вище неблаганне *зло* може бути покарано, подолано. Хто це зробить, – і сама над-людина своїм *крісом*, й інші стрільці, яких *сто сот*. У цій поезії абстракції, концепції, ідеї переважають над конкретикою живих образів і життєвих реалій. Такий задум, таке втілення.

Але мимоволі виникає паралель: один із улюблених Франкових образів – Захар на прізвище, що безпосередньо перегукується із згаданим втіленням *зла*, – теж *Беркут*. Невже це випадковість, збіг? Сумнівно. Адже і *беркут* із поезії, і *Беркут* із повісті – герої неоднозначні, як і саме *зло*, що вони, і той, і той, його завдають іншим. *Зло* як таке невимірюване, невідворотне. Можна вбити птаха *беркута*, але не знищити споконвічного супутника людини – *всесвітнє зло* як явище метафізичне, трансцендентне, екзистенційне.

Симптоматично, що в “Котляревському” Франка образ-символ *орел* за своїми характеристичними ознаками зближується з образом *беркута*, але різко відрізняється виключно позитивними оцінками:

*Орел* могучий на вершку сніжному  
Сидів і оком вздовж і шир гонив,  
Втім схопився і по снігу мілкому  
Крилом ударив і в лазур поплив.

Порівняйте:

З укритого гнізда в скалистій десь щілині  
З тяжким він розмахом рвонувсь під хмари сині.  
 (“Беркут”)

Здавалося б, одні й ті самі ситуації, але подальший контекст засвідчує неоднозначність почуттів і оцінок – позитивної й різко негативної.

Образ-символ *скала* у Франкових “Каменярах” теж є уособленням *зла*, і теж досить неоднозначним: конкретним, абстрактним. Відомо лише, що коли герої розіб’ють цю твердиню, то прийде *нове життя, добро нове*, а якщо так, то або вони заступлять старе життя і старе добро, або швидше все ж зруйнують саме *зло*. В чому його сенс і сутність – із поезії невідомо. Видно лише, що каменярі об’єднані *святою думкою* і рівняють *правді путі* як противагу застарілому, негідному, злому. Алгоритм є, прямих виходів на ті ж суспільно-політичні умови життя немає. Алгоритм є, конкретики начебто немає, але від того узагальнення *зла, неправди* у вимірах *скали* образ не лише не втрачає своїх барв, а стає філософськи усвідомленим, типологічним. І від того ще більш вагомим, вивіреним.

Навіть там, де поняття *зла* пов’язується з ідеєю соціального і національного гноблення, *зло* все одно якоюсь мірою визволяється з-під прямих паралелей, наче піднімаючись над конкретикою життєвої правди:

На віковічну неволю,  
Пониження і гнет твердий,  
На *зло*, що, наче гадь несити,  
Ссе кров із людськості грудий,  
Прийдеш стріляти й не одному  
Життя покласти в боротьбі.

Тобто неволя, приниження, гніт – це одне, а *зло* – гадь несити – дещо інше, воно ссе кров, це вже щось більше, ширше, загальніше, ніж суто соціальне гноблення. Соціальне зумовлює психічне, вселюдське, стає домінантою життєвої правди.



В алегоричній казковій формі такого Франкового твору, як “Притча про життя”, постає ще одна проблема – ворожість людині багатьох сил природи, що їх уособлює голодний *лев* (смерть), *дракон* (вічне забуття), чорна і біла *миші* (день і ніч, що скорочують наш вік), *гадюка* (слабке й хворе тіло), *берізка* (коротка пам’ять). У контексті то, зрештою, носії *зла, горя*, з якого немає порятунку. І їм протистоїть уже не боріння, не зброя, а інша сила – *чиста розкіш братньої любові*. А де ж правда, боротьба? Що це, толстовське непротивлення злу? Навряд чи. Скоріше панує ідея безмежності й всемогутності сил, що протистоять *злу*, де знаходить своє місце і братня любов, і милосердя. Така противага *злу* через *любов, злагоду*, зрештою, розширює наші уявлення про концептуальне бачення поета лише як суворого правдолюбця, борця, зброєносця, ворога тих, хто пригноблює собі подібних, і піднімає постать поета на п’єдестал духовного лідера, провозвісника життя в любові отожд і в Бозі (“Мойсей” – це і подолання *зла* і утвердження *любові* до людей). Саме таке життя, як твердить християнство, і є запорукою спасіння, порятунку від *зла*:

У розкоші *любові* і бажання,  
В братерстві, у *надії*, у змаганні  
До вищих, чистих цілей є ваш рай.

Рай – то любов, прощення, братерство, на думку митця.

Як пише Л. Сенік, “Фаустівський мотив “миль щастя”, яка викупується за надмірну ціну, в “Зів’ялому листі” модифікується протиборством добра зі злом і моральною перемогою любові” [64, 373]. Головне *зло* в особистісному плані – то шлях до самогубства, відтак і загибелі душі. Перемагають інші почуття – *надії, сподівання*, навіть ілюзії, і в тому сутність протиборства *добра* і *зла*. Отож *добро* в

боротьбі зі злом опирається ще й на любов, щаслива вона чи нещаслива – зрештою, річ другорядна, підпорядкована ідеї свободи, яка і є добро.

Проте в яких би мінливих формах і іпостасях не виступало і вселюдське, й більш заземлене – соціальне, національне, родинне чи інше багатолике й неоднозначне зло, як би важко не було протистояти йому в можливому безсиллі, зневірі й утомі, головне – не схилитися перед ним, шукати шляхів його подолання. Зло всесильне, але всесильна й людина, навіть за умов, коли випадає життя покласти в боротьбі. Не коритися злу, а стояти проти нього “до вінця”. Якщо ж уже не вистачає сил, краще зламатися, загинути, аніж піти на примирення зі злом, підкоритися його силі. Наводячи епіграф з євангелія “Блаженъ муж, иже не идетъ на советъ нечестивыхъ”, Франко посилює образ правдолюбця: не лише не мати справу з “нечестивими”, а й протидіяти їм, аж до загибелі:

Блаженний муж, що серед гвалту й гуку  
Стоїть, як дуб, посеред бур і грому,  
На згоду з підлістю не простягає руку,  
Волинь зламатися, ніж поклонитися злему.

Станом фрустрації, в який час від часу потрапляв поет у силу як життєвих обставин, так і духовних криз, можна пояснити його пошуки шляхів подолання зла, прагнення якщо не спокою (згадаймо його гнівний “Супокій”, щоправда, цілком природний в супокійній часи), то принаймні життя, сповненого краси й любові, а не лише вічної борні.

Константи зла, означені Франком, знаходять словесне вираження, що створює враження присутності, дохідливості



розуміння його внутрішнього смислу, але їх не лише недоцільно, а й неможливо звести до звичайного лексикону. Додатковими, але від того не менш важливими, особливо в плані з'ясування концепції автора, зрештою його Я-концепції, є численні конотації, що накладаються на основні значення слова зло в умовах поетичного дискурсу. У концепції зла, що його створив поет, це такі поняттєві нашарування і аксіологічні цінності:

- 1) антипод правді, волі;
- 2) антипод любові, милосердю;
- 3) кров, загибель, смерть;
- 4) неминучість, доля;
- 5) багатоликість, мінливість, двоїстість;
- 6) і нездоланність, і здоланність цієї сили.



## КОНЦЕПТИ ЗРАДА, ВІРНІСТЬ

За тлумачним словником, *зрада* кваліфікується як: 1) перехід на бік ворогів; віроломство, зрадництво; 2) порушення вірності у коханні, дружбі [СУМ, III, 696]. Образ-символ Юди є втіленням ідеї зрадництва в християнській традиції. У літературі, орієнтованій на український народний менталітет, уособленням зрадництва був син Тараса Бульби Андрій; порівняйте: Лежить розстріляний за *зраду* батьківщини і товариства Андрій (О. Довженко). Вказані значення слова *зрада* з плином часу коректуються; навіть щодо переходу на бік ворогів часом висуваються пояснення, що пом'якшують вину зрадника; ставлення до зради у коханні в сучасному суспільстві суттєво змінилось тощо. Що ж до класичної української літератури, то її оцінки *зради* і *зрадників* різко негативні, здебільшого без пом'якшень і виправдань, у дусі християнської етики й моралі.

Культурний концепт *зрада* спирається на такі константи, як “підступність”, “віроломство” “відступництво”, “обман”, “небезпека”; їх антиподи – “вірність”, “відданість”, “стійкість”, “надійність”. При аналізі зрадництва звичайно беруться до уваги його витоки, історія; причини і наслідки, мета, мотиваційні чинники.

По-своєму показові для українського національного мислення зменшувальні форми до слова *зрада*: *зрадка*, *зрадонька*, *зрадочка* [Сл. Грінч., 2, 182], щоправда, наведені без ілюстративних прикладів; СУМ такі похідні не фіксує. Навряд чи їх можна розглядати як пом'якшення або виправдання *зрадництва*, але елемент зниження осуду в них, очевидно, присутній; порівняйте: *воріженьки* в “Ще не вмерла Україна” (П. Чубинський) і под. Таке слововживання характерне для народної поезії, де воно є засобом інтимізації, романтизації,



поетизації тексту, але не власне смисловим показником.

У дієслова *зраджувати* сема відступництва, віроломництва може послабитися; виникають додаткові конотації, зумовлені значенням втрати; зміни поведінки; допущення помилки тощо; порівняйте у фраземах *пам'ять зраджує, сили зраджують, зрадити своєму слову, зраджувати себе, мужність зраджує*; у поєднанні із запереченням слово набуває позитиву: *не зраджувати себе, не зраджувати своєї натури (вдачі)*: Не втекти бідасі: / Скоро *зрадить* сила; / Бистре око в рябця / І міцніші крила (П. Грабовський). Проте й за умов виведення значення за межі “чистого” зрадництва в словах *зрада, зраджувати, зрадник, зраджений, зрадливий*, залишається присмак поняття непорядності, віроломства.

За словником С. Караванського, до слова *зрадник* українська мова виробила довгу низку синонімів, що передають, з одного боку, додаткові співзначення, з іншого, – засвідчують багатогранність самого явища *зрадництва*, його численних різновидів; порівняйте: *зрадник, запроданець, перекинчик, перервертень, ренегат, відступник, хриstopродавець, юда, продажна шкура*; (під окупацією) *коляборант, вислугач; зрадливець, зрадець* [ПССУМ, 147]. Ці номінації мають відчутний пейоративний смисл, що суттєво позначається на загальнонегативній оцінці явища, події, особи; порівняйте: Ти, Ти вступив у хор панегіристів? В тую зграю *запроданців*, злочинців проти хисту? (Леся Українка); – Душогуби, *хриstopродавці*, іроди прокляті! Христино, запри двері і не пускай нікого (С. Васильченко) (показове введення слів *запроданець, хриstopродавець* у синонімічні ряди *зі словами душогуб, ірод проклятий*).

Використання слова *зрада* і однорідних слів у переносно-образному, метафоричному й символічному значеннях відкривають додаткові обрії для посилення експресії, виразності тексту. В цьому плані показове поєднання дієслів на

позначення *зрадництва* з абстрактними іменами; в таких комплексах носій поняттєвого значення наче оживлюється, виступає як самодостатня некерована сила, а дієслово чи прямо, чи опосередковано підтверджує високу вагомість абстракцій як визначальних категорій, що суттєво впливають на перебіг подій: Мріє, *не зрадь* (Леся Українка); Одтягувала живе життя, *зраджувала* доля (С. Васильченко).

Слово *зрада* набуває епітетів, що посилюють, ускладнюють значення віроломства, підступності, додають експресії, не знижуючи, а, навпаки, підкреслюючи негативну оцінку зрадництва: *зрада – страшна, підла, чорна, підступна, зловмисна, віроломна*, щодо суспільного життя – *національна, державна, нейтральна*, як на перший погляд, атрибуція, зрештою, обертається посиленням, а не послабленням відворотного значення: *несподівана зрада* ще більш підступна, аніж та, на яку чекаєш. Порівняйте: Справді бачу, що годі нам тут жити, коли під самим моїм боком як гадюка клубиться *чорна зрада* (І. Франко) (типізоване порівняння як *гадюка* нерідко супроводжує текстове відтворення зрадництва).

При зображенні ситуацій, у котрих йдеться про *зраду* – чи то самого себе, чи коханої, чи близьких людей, чи батьківщини, заповідей предків тощо, виявляє себе як гомодієгетичний, так і гетеродієгетичний наратив, наратори якого різні: й перша особа (коли, скажімо, показана *зрада* себе), й агенти (коли мовець – персонаж), й найчастіше – свідок (коли є начебто спостереження за певними подіями збоку, а не зсередини). І це закономірно. Важко описувати свою участь у зраженні, легше – коли йдеться про чужу “долю”, навіть за умов, коли наратор-*Я* зовні є автор. Припустимо, письменник в оповіді про зраду коханої дівчини описує свої власні почуття, але елемент відокремлення його від героя все одно присутній:

Часто ходив, вірно любив, з нею женихався, вона ж мене ізрадила, – я й не сподівався [Сл. Грінч., 2, 182].

З іншого боку, там, де мова про зраду самого себе, наратор-*Я* може ставати настільки переконливим, що його позиція зливається з позицією самого автора: Моє серце *зрадливе* звичаю не знало [Сл. Грінч., 2, 182].

Складну семантичну структуру являє похідне *зрадливий* (суфікс *-лив-* може “пом’якшувати” значення підступності, віроломства, набуваючи відтінку ‘який порушує вірність у коханні, дружбі’): Не виходить чорнобрива / Із темного лугу, / Не виходить *зрадливая*... (Т. Шевченко); у Лесі Українки *зрадливе* взагалі поєднується зі словами виключно позитивної оцінки *миле, серденько*: То ти вже про те і не згадуєш, ні, – / Що серце давно віддала ти мені? Те миле й *зрадливе* серденько своє! (Леся Українка). Зрештою, *зрадливий* може передавати й значення ‘той, що легко і часто змінюється; нестійке’: *Зрадлива* доля мужича... (А. Головка) [див.: СУМ, III, 697-698]. Загальне значення *зрада* як крайній вияв підступності послаблюється.

*Зрада* в її психолого-ментальних проявах і характеристиках – багатогранна й неоднозначна категорія. *Зрадництво* не має однобарвного рішення, бо, зрештою, може знаходити виправдання як у самого зрадника, так і в його оточенні. Більше того, в умовах загострення ідеологічних, політичних й інших суперечностей зради і зрадники здобувають інші виміри. Йдеться, скажімо, про *перевертнів* (а це вже не власне *зрадники*), про тих, хто аж до виклику не погоджується із суспільним устроєм (їх за часів тоталітаризму назвали дисидентами), про тих, кого кожна із зіткнутих у гострій ідеологічній або політичній боротьбі сторін вважає *зрадником*, у той час як протилежна сторона сприймає ледве не як героїв тощо.



Водночас, очевидно, можна виділити константу “зрадництва”, яка за будь-яких пом’якшень, викликаних ситуацією, зміною переконань і под. залишиться складовою концепту *зрада*. Це не виключає визнання традицій, зумовлених історичними, ідеологічними й іншими чинниками, що впливають на тлумачення поняття. Як вихідна позиція може бути прийняте положення про те, що за будь-яких обставин *зрада* й *зрадництво* залишають незмінним компонент “негативна оцінка”. Показові в цьому плані самооцінки *зради* як складових “Я-концепції”.

Українська історія, бурхливий перебіг подій, фактів, явищ дає багатющий матеріал для поглибленого аналізу явища *зрадництва* в його численних проявах і вимірах, що, звичайно, не дає підстав для його кваліфікації як психологічно-ментальної риси, властивої українству загалом, але не виключає введення параметрів, що його кваліфікують, у концепцію характерологічних ознак національного типу. Українська класична література в різних аспектах і з різних позицій, з більшою або меншою увагою до власне психологічного, внутрішньовмотивованого підґрунтя дій і вчинків *зрадника* зверталася до цієї болючої теми, бо вона давала змогу відкрити позамежне, утаємнене в людині, побачити героя зсередини, в його, можливо, найтрагічніших переживаннях.

*Зрадництво*, на думку М. Жулинського, одна з тих ознак національної самосвідомості, що їх картав Шевченко як прояви духовного невілляництва й агресивного яничарства: “Зрадництво”, відступництво, фарисейська покірність, ниця налаштованість прислужувати сильнішому – ці, прищеплені у невілляництві риси нової, принизливо гіркої ментальності сучасного йому українства пекли шаленим вогнем душу Шевченка, [21, 35]. За приклад національного самоїдства, блюзнірської зневаги до ідеї власної незалежності, а отож і *зрадництва*, послуговує



для дослідника Шевченкова “Українська ворона”, що наробила стільки лиха, “аж пекло злякалось” (“Великий льох”).

Ідея *зрадництва*, дворушності, двійництва не полишала українських письменників упродовж століть: підґрунтям її була історична правда, підступництво, що супроводжувало весь страдницький шлях розділеної, роз’ятреної України, неспроможність суспільно-політичних сил піднятися над рівнем внутрішніх суперечностей і протидій. Характерна в цьому плані полемічна стаття І. Франка “Поет зради”, спрямована проти А. Міцкевича та цькування за неї українського письменника-патріота з боку антиукраїнських сил. Чи правий був у своєму полемічному запалі Франко? З позицій необхідності обговорення проблеми тогочасного літературно-мистецького й суспільного життя – безумовно. З позицій “вічності” – навряд чи. Ще раз: *зрада* неоднозначна.

Отож *зрада* найважча, найстрашніша – *зрада* народу, своєї країни, що обертається історичною трагедією; така *зрада* дорівнюється зраді рідної матері, найдорожчого, що має в житті людина. Така *зрада* не знає прощення, не підлягає перегляду. Маючи на увазі тяжкі поневіряння українства за умов колоніального поневолення, Леся Українка писала:

... Але раптом  
дух *зрадив*. Знову тьма, і жах і розбрат,  
І знов настав єгипетський полон,  
та не в чужій землі, а в нашій власній.

Цей “дух”, на думку поетеси, то волав ворожо, то доходив згоди зі свом народом, але зрештою *зрадив*, відступив, віддав його на поталу ворожим силам [51, 342]. Ці “метання” духу і його остаточна *зрада* є чи не найвиразнішим засудженням *зрадництва* своєму народові, що мала найтяжчі наслідки для його подальшої долі.





У цьому аспекті не можна обминути оцінки дій і поведінки гетьмана Івана Мазепи. Чи можна його назвати зрадником? Звичайно, ні. У романі Б. Лепкого “Мазепа” його герой зображений як великий патріот України, а слова-поняття *зрада* та *зрадники* вжито щодо його ворогів, прихильників московського царя: “Півколесо звужується, замикається, як живий обруч, – гетьман до козаків балака: “Отсе, дякуючи Богові милосердному, ступили ми на правий берег Десни. Хочу, щоб ви знали, куди вас веду. Гадаєте, до царя? Це ж нам споконвічний ворог, котрий хоче занастити вольности наші й козаків гадає повернути в московських солдатів. Чи бажаєте собі того?” З кількох тисячів грудей понеслось грімне “Ні”, аж стрепенулася Десна”.

Прикметно, що впродовж кількох століть образ-ідея, образ-символ *Іван Мазепа* викликав суперечки, породжував непримиренність і незрозуміння як у дослідників, так і в письменників; по-різному оцінювався він і в народних переказах і думках. Література, присвячена цій видатній постаті, величезна [див.: 30; 50; 43]. І все ж у національній свідомості Мазепа залишився героєм, що прагнув незалежності рідної країни від поневолювачів, що свідомо вдався до дій, які вимагали від нього мужності й віри. Зрадник не Мазепа, а ті козаки, що перейшли на бік Петра Першого. Ідея *зради* здобуває нове рішення: хто зрадив, визначається не лише з морально-психологічних, а й з історико-національних позицій.

Тема братовбивства, національного ренегатства, що їх відтворив М. Гоголь в образі чаклуна зі “Страшної помсти”, знаходила продовження в творах українських письменників різного часу й спрямування, зокрема в історичних романах, повістях, поемах (згадаймо повісті Т. Осьмачки, його “демонічного” Маркуру Пупаня). Продовження теми знаходимо в кінотворі І. Миколайчука “Пропала грамота”. Її витoki й джерела для красного письменства – в “Чорній раді” П. Куліша.



... Сварять старі козаки гетьмана Брюховецького, дошкульні визначення, безсторонні епітети так і сипляться на його голову: *вразький сину, ледащизя, окаянний, гаспидів сину, нечестивий пройдисвіт, Ірод*. Діди проклинають його на чім світ стоїть: – Щоб же тебе побив несвітський сором, як ти нашу старість осоромив! – Щоб на тебе образи падали!; – Щоб тебе пекло та морило! Щоб ти не знав ні вдень ні вночі покою!; – Щоб тебе, окаянного, земля не приймала!; – Щоб ти на страшний суд не встав! Гетьмана звинувачують у брехні, намаганні взяти козаків у шори, *підвезти москаля*, у відмові надати запорожцям право судити й рядити за своїми звичаями. Але ні слова про *зраду*, зрадництво, хоч фактично це була зрада козацтву, інтересам України (“Чорна рада” П. Куліша). Очевидно, в поняття *зрада* вкладався дещо інший зміст, та й дії Брюховецького не вповні були зрадою. Так на грані *зради* й незради може кваліфікуватися поведінка людини.

Трагедія Сави Чалого, за однойменною п’есою І. Карпенка-Карого, з одного боку, полягала в тому, що він тією чи тією мірою відчував провину, страждав і вагався у своїх турботах не лише про власну долю, але й про Україну, принаймні постійно подумки повертався до страждань її народу, з іншого, – в тому, що він не міг не розуміти: він – зрадник, запроданець. Він сам собі зізнається, що “єсть тут правда – страшна, страшна правда!” Чимраз частіше звучать на його адресу слова – *зрадник, диявол, бусурман, харциз, падло, хитрий лис* – своєрідний синонімічний ряд, що містить негативну оцінку сему; ідея зради стає центральною, провідною, що визначає не тільки морально-психологічну тональність, а й самий розвиток не лише драматургічної дії, але й за твором – поступу історії:

Медвідь. І як то сталось так, що Сава зруйнував у ніч одну такий значний і сильний кіш?



Гри ва. *Зрада*, як гадюка, підкрадається і вкусить! Ви ото пішли з Гнатом на Немирів, а я зостався наказним... Не ждали ми, не відали і не гадали нічого того, що сталося! Ми ж всі тоді думали, що Сава з тієї образи, що Гната кошовим настановили, подався з писарем своїм у Січ, – і байдуже! Як повсякчас, так і тоді – скрізь варта... а самі безпечно спали. Тільки *диявол* Сава тоді не спав. Порізав всіх вартових, обмотав прядивом, намоченим у смолу, навколо дерева, поклав під курені смоляні клубки і запалив!.. Прокинулись... Кругом огонь, як пекло, ліс палає, а з чого воно сталося – не знаємо, і кинулись рятувать скарби та утікати... Багато тоді наших Сава половив...

Медвідь. *Бусурман!*

*Зрада* повзуча, вона підступна й невідворотна. В ній є диявольське, сатанинське начало; даремно про того ж Саву кажуть: – Ох, він, брат, *характерник*. Ніхто Сави не піймає, хіба сам Гнат (а Гнат-то – колишній побратим, і лише йому відомі слабкості *хитрого лиса*). А тому Сава відступник і від віри (не випадково він у п'єсі спалює церкву). *Зрада* вимагає пильності, її подолати можна лише силою, двобоєм із нею. Такі думки породжують наведений і подібні діалоги.

Але Сава цих розмов не чує, хоч у душі й відчуває себе зрадником; і страх, якого він не знав досі, опановує його душу, страх не стільки за своє життя, скільки за втрату того доброго, святого, що мав колись. І нехай запевняє Саву Шмигельський, що він залишиться *вірним* народові своєму, що ніхто не силує його *зраджать*, сам герой усвідомлює свої *гріхи*. Самого себе переконує Сава: – ... коли ж помилку сам свою побачу, до тебе, нене (Україно), я вернуся таким же щирим сином, як і був, і всі *гріхи спокутую* я кровію своєю! ... Гинучи, він повертається до цієї ж думки: – Я кров'ю змив свою вину... Але останні слова його колишнього побратима Гната засвідчують: ні, не змив, не виправдався, помер непрощеним:



– Прощай!.. Краще, брате, гнить тобі в землі і т.д. *Зрада* не змивається навіть кров'ю.

З п'єси постає трагедія *зради*, що зростає в ідею її загальності, вселюдськості як явища не лише морально-етичного, а й метафізичного, трансцендентного. І водночас простежується її “прив'язаність” до національного буття як прояв і суспільно-політичної, і психологічно вмотивованої кон'юнктури, національно визначеного пристосуванства. Як говорив І. Франко, “драма мала велике значення для сучасної України, плямуючи інтенції сучасного національного ренегатства”<sup>1</sup>.

Тема *зрадництва* розвивається, послаблюється, набуває форм філософічності, коли йдеться про чесність, порядність, відданість народові, який не сприймає цієї вірності, принаймні не впевнений у ній.

У “Мойсеї” І. Франка висувається припущення щодо можливої *зради* не пересічного героя – самого пророка (інакше гебреям було б важко пояснити їхні страждання):

“Признавайсь: не на тебе ти вчивсь

У єгипетській школі,

Щоб, дорівши, кайдани кувать

Нашій честі і волі?

Признавайсь: не на тебе ти ходив

У єгипетську раду,

Щоб з мудрцями й жерцями кувать

На Ізраїля *зраду*?

.....

Та не знав ніхто ради на се,

Не придумав підмоги,

Тільки ти, *перекинчик*, упав

<sup>1</sup> Франко І. Зібрання творів: у 50-и т. – Т.37. – С.379.



Фараону під ноги.  
І сказав: “Ти позволь їх мені  
Повести у пустиню,  
Я знесило, і висушу їх,  
І покірними вчиню”.

Вимальовується зовні досить-таки вірогідна історія *зрадництва* із зазначенням усіх її перипетій і наслідків. Мойсей у відповідь погрожує новими стражданнями, а сам собі вимовляє слова *любові* до свого народу:

Я люблю тебе дужче, повніш,  
Ніж сам Бог наш Єгова.

*Зрада* виявляється штучною, вигаданою, а названий *перекинчиком* – героєм, справжнім пророком. Зіткнення двох сил – *зрадництва* й відданості – має результатом перемогу правди, добра. Порівняйте у того ж Франка: “Ні, ні, – думалось їй, – не буде того... Я не стану *зрадницею* свого краю!”.

*Зрада* в коханні, порушення вірності щодо жінки або чоловіка – гостра й невичерпна тема багатьох творів української класики; її наслідки нерідко зображувались як трагедія, що могла закінчитися загибеллю героїв; порівняйте в народній пісні: Часто ходив, вірно любив, з нею женихався, вона ж мене *ізрадила*, – я й не сподівався [С. Грінч., 2, 182]. *Зрада* в сімейних стосунках у наш час здебільшого закінчується більш помірковано:

*Зрадила* та, що любила...  
*Зрадила* мила мені, –  
Пусто у серці без неї,  
Сумно, як у темній труні.  
(О. Олесь)



*Зрада* як відступництво може знаходити виправдання, але загалом засуджується. Тому клятви в незрадливості в коханні часом набувають характеру поверховості, іронічності, словесної браводи:

Кохана, подруго моя,  
Одним тебе розважу:  
Не *зраджував* ніколи я  
Й тебе повік не *зраджу*.

(С. Воскрекасенко)

(Особливо показові в плані оцінки таких запевнень вислови *одним тебе розважу* та *й тебе повік не зраджу*).

Окремого розгляду вимагає поняття сутність висловів, об'єднаних значенням ‘зрадити самого себе’ типу *зради-ти себе* або *не зрадити себе*, *не зрадити своїй вдачі*, ідейне зерно яких – в усвідомленні внутрішнього конфлікту, умовно кажучи, в “копирсанні” в самому собі. Ця оцінка морально-етичного стану, спрямована не назовні, а всередину, в глибини людського “Я”, може міститися у власній свідомості протагоніста, знаходячи реалізацію у т. зв. внутрішніх монологів або у висловлюваннях, думках інших осіб (антогоністів). Спершу здається, що *зрада* самого себе не настільки болюча для інших, які можуть її й не помітити; але тоді перероджуються особистісні виміри, частково або повністю втрачається почуття самоповаги, людина так чи так деградує, а це не може не позначатись на оточенні, його сприйнятті такої особи. Вже у прямому зверненні до співрозмовника – Ти *зрадив!* закладена негація, що дошкульно “б’є” по людині, її самооцінці. Ідея зрадження самого себе виливається в ідею виправдання або невиправданій своєї поведінки, своїх вчинків і т.д.



“Бути чесним із собою – означає, бути чесним зі своєю самобутністю, яку лише я можу артикулювати й відкрити. Висловлюючи самобутність, я також визначаю себе самого. Я реалізую потенціал, що належить виключно мені”<sup>1</sup>. А звідси бути чесним, *не зраджувати себе* значить розмовляти з самим собою, отож здійснювати діалог Я з Я (наратор-Я і співрозмовник-Я змінюють один одного, зливаючись в одне ціле – Я-концепцію).

*Зрадити себе* значить змінитися, стати в чомусь іншим, відмінним, а такий перехід дається важко, щоправда, не для кожного, а лише для тих, стверджує література, кого не покинула совість, хто вірить у правду, справедливість, добро...

Л і с о в и к  
Доню, доню,  
як тяжко ти караєшся за *зраду!*..  
М а в к а  
(підводить голову)  
Кого я *зрадила?*  
Л і с о в и к  
Саму себе.  
Покинула високе верховіття  
і низько на дрібні стежки спустилась.  
До кого ти подібна? До служебки,  
зарібниці, що працею гіркою  
окрайчик щастя хтіла заробити  
і не змогла, та ще останній сором  
їй не дає жебрачкою зробитись.

(Леся Українка)

(*зрада себе* означає, на думку поетеси, *зраду* самого життя, щастя, свята, що буває навколо).

<sup>1</sup> Тейлор Ч. Етика автентичності. – К., 2002. – С.28.



Являє зацікавленість обмірковування у душі можливості зрадити чи не зрадити, самий процес підготовки до *зради*, що може закінчитися й відмовою від ганебних дій. Подібні обмірковування засуджуються церквою, навіть подумки не можна зраджувати, скажімо, з іншою жінкою, адже це гріх. Разом із тим письменник, митець як ніхто інший має змогу увійти в “лабораторію” підготовки *зради*, прослідкувати всі можливі “за” і “проти”, що їх зважає потенційний зрадник. Виникає психологічна проблема потенційної (можливої, допустимої або недопустимої) *зради*.

Противага *зраді* – *вірність*, але їх антагонізм дещо умовний, скоріше декларований, аніж життєво й психологічно виправданий і вмотивований. Адже й *вірність* має свої межі й можливості. Якщо *зрада* чорна, підступна, зловмисна, *віроломна* тощо, то *вірність* у чомусь *наївна* й *хитка*:

Кохання, *вірність* –  
істини одвічні.  
Створили їх іще до нас, давно.  
А ми...  
Що ж ми?  
Лиш випадкові стрічні.  
Яке гірке,  
яке гірке вино!

(Ліна Костенко)

Проте у власне лексикологічному плані слова *зрада* і *вірність* антоніми, що дозволяє поєднувати їх у контексті як антагоністів. Але назагал це складові одного, більш широкого за своїм вмістом концепту – *невідданість/відданість* (комусь/чомусь), яка може бути, а може й не бути притаманна людям, їх угрупованням, спільнотам тощо; порівняйте: Щось сильно тягне мене до літературної праці – і літературі я *відданий*

цілою душею (М. Коцюбинський); при поєднанні атрибутів *вірний* і *відданий*: – Усе буде, як кажеш, – промовила *вірна*, *віддана* дружина (Марко Вовчок). За словником, *відданий* – лише один із синонімів до слова *вірний* (інші синоніми – *незрадливий*, *незрадний*, *незмінний*, *певний*, *постійний*, *непідкупний*, *випробуваний*) [ССУМ, 1, 283]. Проте й за більш широким змістом, до того ж зумовленим етимологічно (*вірний* від *віри*, *відданий* – від багатозначного *віддати*, *віддавати*), *відданість* здається вдалою загальною назвою (архісемою) різнобічних проявів як *вірності*, так і *невірності*, *зрадництва*. Між іншим, словник С. Караванського розглядає як вихідні в синонімічному ряду і слово *вірний*, і слово *відданий*, не віддаючи тим самим переваги жодному з них [ПССУМ, 49, 547].

Ідея вірності, відданості пов'язана з ритуалом прийняття клятви, присяги (присягання); порівняйте: *клятва вірності*, *присяга на вірність*. Порушення клятви входить у коло понять концепту *зрада*. Ці поняттєві категорії включаються переважно у сферу офіційно-ділового стилю: Я знаю, ти без *присяги* повіриш, що я не зрадник (Леся Українка). Порівняйте вживання дієслів *клястися*, *присягати*, що знаходять природне поширення в різностильових умовах: От Йон обіймає її... От *клянуться*, що довіку кохатиме її (М. Коцюбинський); Як ми Енею *присягали*, / Для його служби жисть оддали (І. Котляревський) (*присягатися* має переважно значення 'обіцяти'). Разом із тим можливе тлумачення поняття *присяга* як символу "животіння фізіологічного, ізгоя або запроданця" [67, 247] на протигагу поняттям *вірності*, честі, власної гідності.

*Помста* за зрадництво, дворушництво, відступництво, здавалося б, справедливе покарання, плата за аморальний вчинок (згадаймо самогубство Юди чи вічні страждання Каїна). Але у пізнавально-психологічному плані не всі прояви

*помсти* сприймаються так одноставно й безумовно, як на перший погляд. Адже є інші категорії – *прощення*, *миłosердя*. Як сполучити такі нерівнозначні підходи? У поезії Євгена Маланюка проблема лише поставлена, до кінця не розв'язана, та скільки роздумів і непростих рішень ховається за її рядками!

## Скарга

І сонце мене не гріє,  
І вітер не студить мій гнів:  
Бульба знов розстрілює Андрія,  
Гонта знову ріже – синів!  
Знаю, знаю: так, певне, треба,  
Може, це – та єдина путь  
У майбутнього сиву муть  
Під камінням важкого неба...  
Але серце падає в прірву,  
Але розум пожаром гуде,  
І як в чорну, зяючу вирву  
Рік за роком безслідно йде.

На що скаржитесь поет? На людську жорстокість? Але він же й відповідає начебто своєму опонентові: очевидно, так було й треба. Що треба? Щоб батьки вбивали власних дітей? Щоб *під камінням власного неба* ставали можливими такі трагедії? І все-таки: *серце падає в прірву, розум пожаром гуде...* Адже в цих вчинках є щось нелюдське, жахливе, хоч і справедливе.

### Розділ III. ТРАДИЦІЙНО-ХАРАКТЕРОЛОГІЧНІ КОНЦЕПТИ



#### КОНЦЕПТ РОДИННІСТЬ

В українській мові слово-поняття *родина* полісемічне, але всі його співзначення об'єднуються навколо вихідного *рід*, первинна природа якого відчутно віддзеркалюється як прообраз, “внутрішня форма” в довгому ряду найменувань (*рідний, родич, родитель, родити* тощо). Більше того, в частині своїх семантичних наповнень слова *рід* і *родина* настільки зближуються, що взаємозамінюють одне одного або вживаються як одне складене найменування; порівняйте в народній пісні: Нема в його ні *роду-родини*, та нема в його ні вірної дружини [Сл. Грінч., 4, 20]. Поняття *родинності* як абстракції до *родинний* [СУМ, VIII, 595] ще не розкриває сутності категоріального значення.

На думку сучасних філософів, сутність родинного життя ґрунтується на “уявному ототожненні себе з якоюсь із інстанцій”, а це “дає змогу людині миритися з думкою про смерть”. І далі: “саме родина (хоч би як соціально детермінована) є носієм біологічних сил відтворення, що поглинаються суспільствами будь-якої природи”<sup>1</sup>. Людина створює фетизовані

<sup>1</sup> Енциклопедія постмодернізму. – С.72.



Ім'я, Образ (*родини* як носія ідеї безсмертя), забезпечуючи своє “вливання в групу” як біологічний код. Розрив такого зв'язку – складний і неоднозначний процес, що призводить до непередбачуваних наслідків.

На думку О. Забужко, Шевченків “садок-райочок” є передусім, навіть у позаземній своїй іпостасі, топосом роду, родини, любовної спорідненості поколінь (тут “дочка вечерять подає, / А мати хоче научати” (“Садок вишневий коло хати...”), “дружина... / Сяде собі в холодочку / З дітками малими” (“Подражаніє Едуарду Сові”), тут і самотньому “присняться діточки.., / Веселая присниться мати” [“Л.”], – є, інакше кажучи, конкретно-чуттєвим символом духовної єдності “і мертвих, і живих, і ненароджених земляків в Україні і не в Україні”... [22, 101]. Навряд чи в цих ідиліях можна вбачати “ідеал національного буття” [там само, 102], однак Шевченкове бачення *родини, родинності* як підмурка національного самовизначення, самоутвердження не викликає сумніву. Без родини “нема на світі України”, такий апофеоз *роду, родинності* в широкому їх сенсі впливає з розуміння спільноти як вияву етнічної спорідненості.

Як відомо, в дохристиянські часи Рід (Род, Ропсай) був божеством праукраїнців. За народними віруваннями, Рід кидає на землю росу, дощ, з яких і зароджується життя. Великого Рода родина поштиво вшановувала у Свят-Вечір. Як пише О. Воропай, “Свята Вечеря – це спільна вечеря всього роду. Навіть мертві родичі і безвісти загинулі – всі мають у цей вечір зібратися разом, щоб трапезувати цілим родом”<sup>1</sup>. Вшанування родичів є і втіленням самої ідеї роду, і формою, засобом об'єднання живих членів *роду-родини* в одну спільноту, цілісність, сказати б, систему.

<sup>1</sup> Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис. – Т.І. – Мюнхен, 1958. – С.72.

Рід, родина здавна розглядалися як важлива запорука самого існування людини, котра потребувала постійної підтримки і допомоги, що її могли надати лише члени родини, близькі родичі. Як відгомін старовинних взаємин у роду-племені сприймаються слова старовинної пісні:

Ой, Роде, Роде багатий,  
Подаруй товариць рогатий...  
Ви дайте, таточку, волики,  
А ви, матінко, корови,  
А ви, сестрички, ягнички...  
Бо наш рід великий,  
Щоб було чим обділити [див.: 11, 423].

Розширене уявлення про рід включає в себе поняття а) його тягlosti в часі й просторі: В мого роду – сто доріг, / Сто століть у мого роду; б) його невмирущості: Та не всохне зроду рід / Ні в погоду, ні в негоду; в) поширеності роду як спільноти, народу: Сто вітрів в ногах лежить / Мого роду і народу (І. Драч, “Балада роду”).

Набір стійких сполук засвідчує важливе місце поняття *рід* у житті людей, його зв’язки з *родиною* як осередком родових взаємин, передає значення споконвічності, неперервності поколінь. Такі фраземи, як *з роду в рід, від роду до роду, одного роду і одного плоду, від самого роду* слугують активізації поняття *рід* як вихідного в житті людини, як явища невичерпного, нескінченного. Звороти *ні роду ні племені, без роду й племені, ні роду ні плоду* мають на меті негативно оцінити відсутність родового начала, родинних зв’язків; порівняйте: Щось своє, щось рідне почула я в йому; може, і в його, як у мене, *ні роду ні приплуду*, то ніхто не пригорне, не привітає... (Панас Мирний). Частіше засуджуються або лише зрід-

ка підтримуються ті, хто є *іншого роду, іншого заводу*. У *родині* якраз і виявляються (або не виявляються) ці ознаки родоводу.

Поняття *роду, родини, родичів, рідних* перетинаються, накладаються одне на одне, бо в основі їх лежить усвідомлення спорідненості, родичівства як опертя в житті, зрештою, як умови виживання. У численних прикладах із художньої літератури часом важко розрізнити за зміною цих найменувань, до якого значення схиляється наратор; порівняйте у Т. Шевченка: Тяжко-важко в світі жити / Сироті *без роду* (очевидно, ‘без родини’); І син Алкід, твоя дитина, / Єдина твоя *родина*, / Любов єдина твоя, / Гние в неволі, в кайданах (очевидно, ‘єдиний родич’) і под.

При всій етимологічній і значеннєвій зближеності поняття *роду* й *родини* можуть об’єднуватися в одному дискурсі, розходячись у вихідному наповненні: *рід* передає поняття зміни поколінь, називає не лише живих, а й померлих, не лише близьких, а й далеких родичів, *родина* – більш близьких, живих рідних. За старовинними звичаями, почуття *роду, родинності* продовжує жити в *родині*, яка має його дотримуватися, перейматися ним, зокрема у взаєминах з *родинами* іншого походження, тобто іншого (дружнього або ворожого) *роду*. Відносини *родин*, що невідворотно зберігають традиції *роду*, передає М. Коцюбинський у “Тінях забутих предків”:

Їхня *родина* була невелика: старині двоє та п’ятеро дітей. Решта п’ятнадцять спочило на цвинтарі біля церковці.

Всі вони були богомольні, любили ходити до церкви, і особливо на храм. Там можна побачитись було з далеким *родом*, що осівся по околишніх селах, та й траплялась нагода оддячити Гутенюкам за смерть Василеву та за ту кров, що не раз сюрчила з Палійчуків.

Отож у поняття *родина* входять лише живі близькі родичі; померлі діти згадуються окремо. Поняття *рід* охоплює

не лише близьких, але й віддалених рідних. Далі у М. Коцюбинського:

Вдома, в *родині*, Іван часто був свідком неспокою і горя. За його пам'яті вже двічі коло їх хати трембітала трембіта, оповіщаючи горам і долам про смерть: раз, коли брата Олексу роздушило дерево в лісі, а вдруге, коли браччик Василь, файний веселий легінь, загинув у бійці з ворожим *родом*, посічений топірцями. Се була стара ворожнеча між їхнім *родом* і *родом* Гутенюків. Хоч всі в *родині* кипіли злістю й завзяттям на той диявольський *рід*, але ніхто не міг докладно розказати Іванові, звідки пішла ворожнеча. Він теж горів бажанням помститись і хапавсь за татову бартку, важку ще для нього, готовий кинутись в бій.

Отже, невелика *родина* зберігає пам'ять *роду*. *Родини* могли б і не сваритися, тим більше що історія сутичок забулася, але замішана кров, і *рід* іде на *рід*, *родина* несе на собі страшний тягар *роду* – чуття кровної помсти.

Незабаром Іван побачив стрічу ворожих *родів*...

Як кремінь і криця, стялись *роди* – Гутенюки з Палійчуками, і перше ніж Іван встиг розібрати, про що їм йдеться, тато розмахнув бартку і вдарив плазом комусь по чолі, з якого бризнула кров, залляла лице, сорочку та пишний кептар.

Війна *рід* на *рід* виходить за межі сварки окремих *родин*, у них живі заповіді далеких прадідів. Кожна з *родин* усвідомлює і свою єдність, і свою окремішність, і свій обов'язок перед *родом*. *Родина* виступає як втілення родових звичаїв і традицій.

Голос *роду*, *родинна* тяглість допомагає долати найтяжчі випробування. Героїні оповідання О. Кобилянської “Аристократка” дає змогу вистояти в нещастях згадка про *рід*, предків – “аристократів”: Ні, ні, в найбільшій убожестві, в найбільших злиднях додавали їй спомини про її предків сили і чинили гордою і неподатливою. Вона і онуку свою повчає

жити за заповідями предків: – По предках осталося тобі незалежно право! Померла “аристократка”, і саме її родовитість оцінюється як визначальна риса: – ... Небіжка була з великого *роду*... Зі сумом звучать слова: Послідня гордої *родини*! Отож гордість за свій *рід*, рідних, давно загиблу *родину* сприймається як єдина підтримка в житті старої, нещасної жінки.

Інший герой О. Кобилянської, теж стара людина (“Думи старика”), визначає, що найкраще в світі він “вибрав із коренем з дому родичів”, від своєї матері. Але “не лиш свій *рід* заховувати повинна людина, але й вгору рости”. Його хвилює, чи унаслідував син “по родичах своїх наклін стриміти до добра й до всього, що ліпше й тонше, зрікатись користей, вигоди й безжурності в хосен прикмет шляхетних і ідей благородних”. Він страждає, що внуки його “здвигають байдужне рамена до пісень діда й прадіда свого...” Він закликає свою доньку по піснях пізнати себе, і тоді “відживе й мати ваша, і дід, і прадід, і всі приналежні до нас”. Старий закінчує оповідь своєю зверненням до дітей: “Згадуйте предків своїх, щоб історія перед вами не згасла, і золоті нитки не згубить”. Увесь монолог прийнятий однією думкою: потрібно дотримуватись традицій *родини*, берегти надбання *роду*. Краще в ньому – служіння людям. *Рід* стає осереддям народу.

Відомо, що в українській *родині* переважав батько. Він – голова, основа *родинних* відносин, годувальник. Після його смерті в *родині* головував старший син. Як співають у пісні, “Родина, родина від батька, до сина”. Однак українці з давніх-давен пошановували матір, що мала здебільшого рівноправне з чоловіком становище; зверглося прислів'я: “Чоловік за один кут хату тримає, а жінка – за три”.

Отож *родина* невід'ємна від найдорожчих людей, передовсім матері (архісема ‘мати’ стає визначальною):



Ой летіла зозуленька через круту гору  
 Та й вибрала пшениченьку, лишила полову.  
 Нащо ж мені та полова, як зерна немає,  
 Нащо ж мені та *родина*, як неньки немає?...

У цьому аспекті привертає увагу погляд на драму І. Франка “Украдене щастя” як на твір, що виходить “з українського менталітету, з розуміння того, що родина для українця – це свята святих, скріплена Божим благословенням, і ніхто не сміє втручатися у неї. А хто посягне на цю святиню, той неминуче зазнає Божої кари як великий грішник” [59, 478]. Навряд чи можна вважати філософсько-психологічну п’єсу Франка лише проповіддю християнських заповідей, відтворенням традиційних для українства засад родинного життя, але сам факт подібного прочитання заслуговує на увагу як свідчення живучості й непорушності принципів святості *родини*.

У свідомості українців міцно зберігається узагальнене поняття *батьки* – батько і мати – як єдність неподільного цілого: Кого ж їй любити? ні батька, ні неньки; / Одна, як та пташка в далекім краю (Т. Шевченко); – Чия ти? – Батькова та материна... (Панас Мирний).

Означення *родинний* вказує не лише на належність до конкретної *родини* або до пов’язаних із нею явищ (родинні зв’язки, родинна вечера), а й на високі якості подій, предметів, вчинків тощо – ‘дорогий’, ‘близький’, ‘чудовий’, ‘святий’ тощо. Наприклад: Головна річ, що тая подушка, то була не тільки моє ціле движиме й недвижимо майно, але, так сказати, святощі родинні (Богдан Лепкий).

Символом *родини* є *вогнище* (*огнище*), що вживається саме в такій формі; *вогонь*, очевидно, не передає значення великої купи дров або хмизу, в ньому відсутній елемент

<sup>1</sup> Українська родина: Родинний і громадський побут. – К., 2000. – С.11.

застарілості, властивий *вогнищу*. Назва пов’язана з давніми уявленнями про оселю як місце, що має осереддя вогню для приготування їжі, обігріву сім’ї тощо. Поширені звороти з *вогнищем* – *родинне, домашнє, сімейне*. Наприклад: По довголітній розлуці він вернув до свого *домашнього огнища* (І. Франко).

Родинне життя втілюється і в образі-символі *хата* (хоч, як і інші символічні образи, *хата* – багатозначне поняття) [29, 176-178]. Шевченків “Садок вишневий коло хати” став узагальненим вираженням родинної ідилії. З *хатою* пов’язуються й інші уявлення й бачення, проте вони бодай опосередковано, але в основі своїй безумовно вказують на ‘родинність’, ‘домашнє вогнище’. Відмовляючись, зрештою, від ідеалізації білої *хатинки*, Шевченко зберігав її образ як вмістища родини, материнної любові до дітей, сім’ї:

Не називаю її раєм,  
 Тії *хатиночки* у гаї  
 Над чистим ставом край села,  
 Мене там мати повила  
 І, повиваючи, співала,  
 Свою нудьгу переливала  
 В свою дитину...

Ще один символ рідної домівки, породжений міфологічними уявленнями, – *пори́г*<sup>1</sup>. За народними повір’ями, на *пори́г* не можна ставати, через нього не можна вітатися, передавати будь-які речі. За поріг не можна виносити сміття (його спалюють у хаті). Під *порогом живе* покровитель сімейного добробуту – домовик. Спільним значенням у контекстах зі словом *пори́г* є ‘рідна домівка’. Порівняйте: Прощайте, *рідні пороги, де походжали мої ноги* (І. Нечуй-Левицький); Як вернуся на

<sup>1</sup> Див.: Фрезер Д.Д. Фольклор в Ветхом Заветі. – М., 1984. – С.369-379.



*рідний поріг* – чи пізнаєш мене одразу? (Ліна Костенко) (типовий епітет *рідний* підтверджує зв'язок із *родом, родиною*).

Образним втіленням ідеї родинності, сімейного життя виступає також *хата*. Вона об'єднує, зближує рідних, створює умови для взаємопідтримки, спільного бачення світу. Порівняйте: Заплакала за мнов *хата*. Як дитина за мамов – так заплакала (В. Стефаник) (образ *хати* персоніфікується, здобуваючи рис рідної людини).

Якщо під *родиною* розуміти лише кровно споріднених людей, що живуть відокремлено від інших, то слово-поняття *родина* зближується із словом-поняттям *сім'я*. Порівняйте: “Прагнення до вияву своєї індивідуальності позначилося на тому, що українська родина на відміну від великої, колективістичної родини є мала родина; вона складається з батьків і неодружених дітей; одруження дітей веде в засаді до заснування нової *сім'ї* з усіма зовнішніми ознаками (власна хата, окремий земельний наділ)”<sup>1</sup>.

Словник Б. Грінченка пов'язує вживання слова *родина* (*родинка, родинонька, родиночка, родонька*) в значенні ‘сім'я’ (у словнику – “сімейство”) з Галичиною, очевидно, з урахуванням поширення такого тлумачення передовсім на західноукраїнських землях, де родинні відносини особливо міцні: Підожди ж ти [смерче], час-годину, поки зберу всю *родину!*...; Поки *родонька* зійшлася, душа з тілом розійшлася (Сл. Грінч., 4, 28). СУМ уже не позначає слово у цьому вживанні як регіональне, більше того, подає лексему *родина* в розумінні ‘сім'я’ як перше, основне: Незважаючи на тяжкі умови життя (особливо по смерті батька, коли велика *родина* залишилась на моїх руках) – я завжди був великим оптимістом (М. Коцюбинський) [СУМ, VIII, 593].

<sup>1</sup> Енциклопедія українознавства: в 2-х томах. – С.1134.



Слово-поняття *родина* має більші, порівняно до слова-поняття *сім'я*, можливості розширення свого внутрішнього наповнення, аж до позначення рідної сторони, батьківщини, всього народу. Порівняйте: Сміялися озір круги, / Степи, діброви і долини, / Гаї, подоли і луги / Моєї пишної *родини* (Я. Щоголів). Під *родиною* можна розуміти ‘близькі люди’, ‘побратими’, ‘ті, що відстоюють одну справу’ тощо, частіше з позитивною, інколи з негативною оцінкою; порівняйте: Ой, брязнемо кишенею, / З грішми золотими, / Де й візьметься *родинонька*, / Сестри й побратими (Я. Щоголів). Можливе й переносно-метафоричне розуміння *сім'ї* як групи людей, об'єднаних дружніми відносинами [СУМ, IX, 224]. В історичній ретроспективі слово *сім'я* могло включати значення ‘челядь’, ‘двірня’; існує вірогідність його зв'язків із позначенням територіальної спільноти<sup>1</sup>.

У той же час слово *сім'я* більш поширене, буденне, здебільшого позбавлене нашарування піднесеності, стилістичної маркованості, що нерідко супроводжують уживання слова *родина*: – Ми були кріпаки. Нас небагато було: батько, мати та я – от і вся *сім'я* (Панас Мирний); порівняйте: “Кайдашева *сім'я*” І. Нечуя-Левицького. Слово *сім'я* теж могло розширювати своє значення, називаючи групи людей, спільноти, об'єднані якоюсь метою, але таке вживання, в порівнянні з *родиною*, все ж обмежене: Отак німота запалила / Велику хату. І *сім'ю* / Слов'ян роз'єдiniла (Т. Шевченко) [СУМ, IX, 224].

У концепті *родина* (це простежується у поетичних, загальном художніх творах) відчутний виразний присмак високої оцінності. *Родина* буває велика, єдина, дружня, щаслива тощо. *Сім'я* може бути благополучною й неблагополучною, повною

<sup>1</sup> Трубачев О.Н. История славянских терминов родства и некоторых древнейших терминов общественного строя. – М., 1959. – С.164.

й неповною, щасливою й нещасливою тощо. Лише *сім'я* (а не родина) може бути *рідною* й *нерідною*, тобто поняття *сім'я* може зближуватися з поняттям *рідні*, для *родини* таке розуміння нереальне. Можна *відбитися від сім'ї* [див.: ФСУМ, 2, 810]; *родина* подібні сполучення не утворює.

Концепт *родина* включає в себе широкий діапазон стрижневих компонентів, з одного боку, – *рід*, *родич*, *рідні* тощо, з іншого, – *сім'я*. Об'єднує ці поняття ознака спорідненості, родичівства. В основі розуміння *родинності* українством лежить усвідомлення її першорядності в житті не лише окремої групи, зв'язаної родинними відносинами, а й цілих спільнот, зрештою, всього народу. Знехтувати родинне, близьке значить у народі зрадити.

Визначальна категорія, що зумовлює розподіл понять *рід* і *родина*, *сім'я*, *рідні*, *родичі* тощо, – протягненість у часі, ідея тяглості й перервності, відносності довжини періоду життя *роду* і *родини*, відносності самого буття людини. З цими поняттями, об'єднаними в концепті *родинність*, пов'язані інші значення, скажімо, щодо конфлікту поколінь, змінності традицій, появи нових форм взаємин, втрати одних і набуття інших цінностей.

## КОНЦЕПТ ПОБРАТИМСТВО

Розглядані концепти складають основу так званої “практичної філософії” з включенням таких понять, як *доля*, *добро*, *істина* і под. “Повсякденна філософія є результат взаємодії ряду чинників, таких, як національна традиція й фольклор, релігія й ідеологія, життєвий досвід і образи мистецтва, відчуття й системи цінностей” [38, 3]. Отож аналіз саме таких загальноновизнаних, традиційно сприйнятих народом категорій являє значний інтерес, з одного боку, з позицій їх інтерпретацій у дусі народної психіки, з іншого, – з позицій відтворення цього “духу” в національній класичній літературі. Щоправда, на думку В.П. Нерознака, про концепт національної культури можна говорити лише тоді, коли при перекладі іншою мовою в ній немає дослівного еквівалента відповідного концепта, тобто йдеться про концепт, переданий безеквівалентною лексикою [47, 117]. За таким принципом категорії практичної філософії значною своєю частиною не включаються в концептуальний аналіз; виняток, очевидно, складуть лише стійкі сполуки, в які у вигляді компонентів входять назви таких категорій (типу *лиха доля*, *дай серцю волю* – *заведе в неволю* тощо).

Разом із тим у кожній мові можна знайти номінанти на позначення власне національних культурних концептів. Такий підхід навряд чи виключає можливість розгляду категорій “практичної філософії” як національних, адже загальнолюдські цінності знаходять у кожній національній психіці, у кожній національній культурі й мові свої специфічні вияви, свій неповторний колорит.

Якщо ж повернутися до ідеї пошуку концептів, виражених словами, наближеними до безеквівалентної лексики, то для високорозвинутих мов, до яких відноситься україн-

ська, якщо не брати до уваги назв на позначення побутових предметів і традиційних дійств, їх кількість буде досить обмеженою. До таких історико-культурологічних концептів можна було б віднести, скажімо, поняття *побратимство/побратим*. За словником, *побратимство* – 1) давній слов'янський звичай зміцнення дружби прирівнюванням її до братських стосунків; 2) група об'єднаних спільною діяльністю і метою людей, які додержуються певних установлених ними правил; братство; 3) братське почуття, ставлення; дружба [СУМ, VI, 625]. Як видно, автори Словника намагалися уникнути “прив'язування” *побратимства* до історично зумовленого козацького звичаю, до національно орієнтованого явища. У тлумаченні слова *побратим* визначення ‘той, хто вступив у побратимство з ким-небудь; названий брат’ [СУМ, VI, 624] зроблено знову-таки без посилання на історичні обставини існування українського *побратимства*. У Словнику Б. Грінченка *побратим* передається російським ‘названный брат, друг’, *побратимство* – як ‘братство, дружба’, тобто представлені як безеквівалентні одиниці [Сл. Грінч., 3, 205].

Див. у “Матеріалах до словника писемної та книжної української мови XV–XVIII ст.” Є.Тимченка:

*Побратимъ*, с.м. 1. Сродник. Ятвяги побратимове литовские. Рук. X р. 467. 2. Приятель; соратник. Sco tut ty robratume sobi roabraiaiesz? Гав. 1. Побратимъ вашъ Хмельницький армати и штурм до насъ виточуетъ. Вел. IV, 51.

Як видно, у тлумаченнях не наголошується на особливо близьких відносинах, що дорівнюють побратима до названого брата.

*Побратим, побратимство* мають типовий префікс *по-*, що зазначає об'єднання в щось спільне, неподільне (порівняйте *побрататися, побратися, помиритися* і под.). За словником, *побратим* має аналоги в інших слов'янських мовах,

зокрема польське *robratim*, що, очевидно, сприяло його утвердженню на українському ґрунті (порівняйте болгарське *побратим, братим*) [ЭСРС, III, 293].

Побратимство, як історичне явище склалося в Україні в часи козаччини з його культом чоловічої дружби, за умов відсутності у Січі жінок. Як писав Д.І. Яворницький, “щоб полегшити труднощі своєї самотньої долі, щоб мати якщо не супутницю, то супутників життя, запорізькі козаки часто зверталися у себе до так званого побратимства. З одного боку, січовий козак як людина мав душу й серце, відчував потребу когось любити, до когось прихилитися; але любити жінку він не міг, отож “прихилитися” слід було до такого ж “сіроми”, як він сам. З іншого боку, січовий козак, котрий або сам нападав, або чекав нападу інших, потребував вірного друга й нерозлучного товариша, котрий міг би вчасно прийти на допомогу чи відвести від нього несподівану небезпеку. Отож, потребуючи з цього огляду один одного, двоє козаків, цілком чужих для себе, вирішували “побрататися” між собою з метою піклуватися, визволяти й навіть жертвувати життям один за одного, якщо буде потрібно” [83, 182]. Д.І. Яворницький розповідає, що побратими скріплювали свій союз у церкві, виходячи з неї “наче рідними братами на все життя” [там само]. І робить висновок: Отже, в Січі жили виключно нежонаті козаки, що звали себе, на відміну від жонатих, лицарями й товаришами [83, 183]; тобто оцінює *побратимство* не лише як слідування “заповітному слову”, а й ширше – як вияв лицарської честі, товариської вдачі. Порівняйте Шевченкове “У тієї Катерини” з оповіддю про дівчину, яка ввела трьох запорожців в оману, намагаючись визволити свого милого, і тому загинула, “а славнії запорожці в степу *побратались*”.



У широкому розумінні поняття *побратимство* наближується до поняття ‘товариство’ в його козацькому трактуванні. Порівняйте: – Нічого святішого й нема від *товариства!* Батько любить свою дитину, мати любить свою дитину, діти люблять батька й матір, та це не те: і звір любить свою дитину. А поріднитися душею, а не по крові, може тільки людина. Бували й по інших землях *товариства*, а такого, як на нашій землі, не було ніде (Гоголь М. Тарас Бульба / Пер. з рос. – К., 1998. – С.118). І далі: – Ні, пани-браття, так любити, як козацька душа, – любити не тільки розумом чи ще чим, а всім, що дав тобі Бог і що тільки є в тобі, – еге!.. Ні, так любити ніхто не зможе! (С.119).

Отож ідеться не лише про взаємну виручку й допомогу у військовій справі, а й про вияв почуттів любові до товариша по зброї, причому в цих “чуваннях” виразно виявляє себе “українська душа” козака; явище оцінюється як власне національне, бодай викликане історичними умовами, але не чужими національній вдачі. І хоч “Словник синонімів української мови” у 2-х томах і не вводить у ряд *товариш* слово *побратим*, їхнє зближення, принаймні контекстуальне, безумовне. Разом із тим цей словник включає слово *побратим* в один синонімічний ряд зі стрижневим словом *друг*; порівняйте: Всі – вірні друзяки, що тайни не зрадять. Бо всі тут немов *побратими* (А. Кримський) [ССУМ, 1, 470-471] (щоправда, *друзяки* тут – немов *побратими*, тобто лише наближаються за своєю вдачею до побратимів).

Оспіване в історичних думках і піснях, у поезії, *побратимство* набуло виразних рис романтизованого, традиційно українського явища. Залишившись у свідомості народу як відгомін героїчних часів, як характеристика чоловічої вдачі, побратимство має не лише історичні витоки, а й сьогоденні рецепції.



Слова-поняття *побратимство*, *побратим*, *побрататися* пов’язуються в українській класичній літературі передовсім із козацькою добою і зустрічаються переважно в творах історичної тематики в їх прямому значенні, об’єднаному семою ‘козацький звичай брататися з товаришем по зброї’. Порівняйте: – Може, ви чували коли-небудь про *побратимство!* Де вже не чувати? Се наш січовий звичай; як не одрізняй себе од миру, а все чоловікові хочеться до кого небудь прихилитись; нема рідного брата, так шукає названого; от і *побрататються* да й живуть довіку укупі, як риба з водою (П. Куліш).

Порівняйте у А. Малишка (цикл “Запорожці”):

Сірко Никодим засмутився, попавши у смертну неволю,  
Грицька Сагайдака єдиний і вірний в житті *побратим*...  
І може, в степу при дорозі знайдуть Никодимові кості,  
І гірко на чорній руїні заплаче по нім Сагайдак!

Стати *побратимом*, *побрататися* – це була і велика честь, котрої не кожний був гідний; більше того, відмова від *побратимства* була ознакою відмови не лише у дружбі, а й у визнанні чоловіка порядним, гідним високого звання: – Спасибі тобі, козаче, дай руку, *побратаємось!* – чоловік простягнув руку... – Вибачай, чоловіче, – одрізав січовик, – хоч мені тебе й жаль, а... Каїнові руки не подам і *побратимом* не буду (О.Стороженко).

У Малишківій “Старовинній баладі” йдеться про найтяжчий злочин – козак убив свого *побратима*, за що й був скараний на смерть:

Вітер. Ворон. Лихо з ним!  
Друже, друже, *побратим!*..  
Плаче туга несходима, –  
Друг застрелив *побратима*...



Що за туга несходима?  
Де тут голос *побратима*?..  
Мертво пада вбивця лютий  
При шовковім знамені.

Виникають додаткові конотації: *побратимство* непо-рушне; зрада йому карається; побратим дорожчий від батька з матір'ю тощо.

Очевидячки, за аналогією до *побратима* виникло поняття *посестра* 'названа сестра або найближча подруга' (порівняйте *посестритися*). На зв'язку цих співвідносних назв наголосила Леся Українка в поемі "Віла-посестра":

Не знайшов козак між хлопців *побратима*,  
не знайшов межі дівчат *посестри*,  
а надивав вілу білу в горах,  
вілу білу з поглядом урочим,  
обмінявся з нею пірначами,  
цілував її в обличчя біле,  
стиснув руку і назвав: "посестро",  
а вона його: "мій *побратиме*".

Показово, що в ході оповіді герой звертається до Бога зі скаргою, що не дав йому юнака-*побратима*, а судив *посестру* – сую вілу:

От тепер я помочі не маю  
тільки маю жалощі дівочі...

Здавалося б, звичні поняття в своїх первинних значеннях дещо зміщуються: чоловік не знаходить *побратима*, а знаходить за подругу – вілу (тобто русалку) й називає її *посестрою*, *сестрою*, а вона його, чоловіка, *побратимом*, *братом*; вони й звертаються один до одного *любая посестро, милий*



*побратиме*. Але якщо врахувати, що йдеться про часи козаччини (їх обступають турки, юнак сподівається на допомогу дужого коня, вони обмінюються пірначами і под.), то слова-поняття *побратим* і *посестра* оживають у своїй первісній силі й красі, хоч дещо й у метафоричній оболонці.

У творах, тематично віддалених від зображення козаччини, поняття *побратимства* значною мірою втрачає свій первинний зміст, але не повністю: у свідомості українця залишається відчуття "внутрішньої форми" слова: В мислі його [Бенедя Синиці] промелькнув образ такого *побратимства*, великого і сильного, котре би могло злучити до купи дрібні сили робітників (І. Франко). Тут ідеться, звичайно, не про укладене між чоловіками братерство, побудоване на визначених традицією законах, а про образ, свого роду ідею непо-рушної взаємопідтримки, взаємодопомоги. Але чи не ховається за цим образом-ідеєю уявлення про традиційні для українства форми співжиття (якщо не для Бенедя, то при-наймні для читача)?

До конотацій, що їх виявляє концепт *побратимство*, можна віднести: вірність, відданість; честь; лицарство; проти-лежність зраді, нещирості, боягузтву, заздрошам тощо. Цін-нісний компонент концепту вирізняється посиленою пози-тивністю, що межує з ідеалізацією.

Поняття *побратимства* поширювалось і на інші прояви товаришування, взаємодопомоги. Побратимом, із яким можна було поспілкуватися наодинці, висловити йому свої болі й тугу, був, скажімо, для козака його вірний другяка – кінь. Козак і кінь – невіддільні одне від одного, вони наче зрослися в одну істоту: Під явором *коник* стоїть, на нім *козак* моло-денький (Сл. Грінч., 2, 277).

"Кінь, – пише В. Шевчук, – вірний товариш молодця, істота розумна. Юнак розмовляє з конем, питає у нього порад



навіть у любовних справах. Смуток господаря передається коневі, а смуток коня – людині. Кінь страждає, коли його господар веде безпутне життя і застерігає не чинити так. Кінь – товариш воїна в битвах; кінь грає під молодцем – радість буде, а коли перед походом кінь спіткнувся – біда”. Чом не “побратим”? Принаймні типові ознаки *побратимства* як традиційно-характерологічного явища відтворені достатньо чітко.



### КОНЦЕПТИ МИЛОСЕРДЯ, ЖОРСТОКІСТЬ

За структурою концептуальної сфери її дихотомія “узагальнений постулат” – “предметне поняття” може бути розглянуте й у віддзеркаленому відображенні: “предметне поняття” – “узагальнений постулат”. Оскільки узагальнений концепт має багатосмислове наповнення, він може реалізуватися в кількох предметних поняттях; отож і предметне поняття може відповідати кільком узагальненим ідеям. Характерні приклади – назви тварин і рослин, здатних передавати численні символізовані образні уявлення, що, зрештою, можуть складатися в абстрагований концепт. Продемонструємо ці положення на прикладі концептів *милосердя-жорстокість* репрезентованих через осмислення природи людських відносин із “братими нашими меншими”, наприклад, із *собакою* як втіленням певних образно-символічних значень [див.: 29,155-156].

На думку окремих дослідників, поняття концепту може бути застосоване лише щодо абстрактних сутностей, звідси предмети не є знаками концептів<sup>1</sup>. Разом із тим предметні поняття – занадто складні за своїм змістом і асоціативно-образними уявленнями категорії, щоб їх можна було механічно відкинути при розгляді концептуальних явищ. По-перше, предметні поняття можуть входити як складові уособлення категоріального змісту (*книжка* може слугувати втіленням концепту *знання*, *перо* – концепту *творчість* і под.). По-друге, предметне поняття стає концептуально насиченим, коли за своєю внутрішньою сутністю передає вагомий соціокультурний й асоціативно-образний план значення. Можна погодитись із поглядом В.І. Карасика, що поняття

<sup>1</sup> Див.: Воркачев С.Г. Концепт счастье в русском языковом сознании: опыт лингвокультурологического анализа. – Краснодар, 2002.

“предметний концепт” має право на існування, якщо в мовній свідомості деякий предмет асоціюється з культурно значущими смисловими рядами [26, 120]. Нарешті, предметний концепт відіграє особливу роль за обставин, коли він стає джерелом поповнення етнонаціональної картини світу, коли в його образних інтерпретаціях відбивається художнє мислення, традиційно народні уявлення тощо.

У виданому нещодавно лінгвокультурологічному словнику, спроектованому на російський культурно-ментальний простір, до числа таких предметних концептів відносяться, зокрема, зооморфні образи типу *баран, бик, віл, вовк, мурашка, орел, півень* і под., що за своєю семантикою й функціонуванням регулярно вживаються як зооморфні характеристики людини. Такі зооніми є особливими одиницями дискурсу з яскраво вираженою національно-культурною зумовленістю [РКПЛС, 26-27]. Якщо К. Леві-Строс називав подібні назви “словами з подвійним значенням” [35, 428], то для авторів цього словника вони мають навіть три “рівні” значень, одне з яких – “повсякденне”, друге – “міфологічне”, відтворене в традиційній народній культурі, в міфотворчості, третє формує стереотипний образ, що використовується для зооморфної характеристики людини [РКПЛС].

На наш погляд, і міфологізоване уявлення, і стереотипний образ – явища одного плану, однієї природи; за таким підходом досить складно відділити (та й чи потрібно?) одне від одного. Очевидно, переходи від міфологеми до образ-символу настільки складні й мішані, що їх різке розмежування навряд чи доцільне. Не можна не сказати й про те, що зооморфні образи, зрештою, не обов’язково повинні характеризувати людину. Йдеться скоріше про створення образу різної концептуальної орієнтації з численними трансформаціями; скажімо, зоообраз то набуває, то втрачає ознаки “повсякденного” розуміння, причому саме в такому поєднанні

й посягає сенс зображеного. Порівняйте, наприклад, перевтілення героя роману В. Дрозда “Вовкулака (самотній вовк)”; процес відтворення цього “зооморфного” образу можна було б зобразити в такий спосіб: реальний вовк – вовк як міфологема – людина – вовк – людина [29, 229].

Світ людини, як твердять філософи, знаходиться поміж світом духовним і тваринним<sup>1</sup>; життя людини так чи так відтворюється в поведінці тварини, передовсім свійської; отожд художня література не може не відтворювати цей, сказати б, онтологічний паралелізм: “У літературі, як і у житті, рідко знаходимо домашню тварину, що спокійно проживає свій цикл життя аж до останнього пункту. Винятки, як наприклад, собака Одісея, є близькими до повного циклічного руху. Життя тварин і життя людей однаково підпорядковане природі”<sup>2</sup>. Приклад із собакою, наведений Н. Фраєм, невипадковий з огляду на місце цієї тварини в житті людини. Твори українського красного письменства засвідчують: в художньому творі “доля” собаки має наближений до людських параметрів вимір.

До поняття-образу *собака (нес, сірко)* варто звернутися з тих позицій, що він є, здається, більш характерним для української самосвідомості, ніж для російської [РКПЛС, 152]. В. Войтович вбачає елементи міфологізації *собаки* ще в зображеннях трипільських митців; у нього міг втілитися бог Симарг; за віруваннями предків, на *собак* переходять душі померлих тощо [11, 53].

Гадаємо, що образне осмислення місця *собаки* в житті людини загалом, українця зокрема, найкраще розкривається

<sup>1</sup> Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія листів // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996. – С.130.

<sup>2</sup> Там само. – С.131.





саме в контексті розгляду концептів *милосердя-жорстокість*. За словником, *милосердя* – добре, співчутливе ставлення до кого-небудь; вияв жалості, помилування; сталі звороти типу *з милосердя, мати (виявляти) милосердя, просити (благати) милосердя* і под. закріплюють це значення (порівняйте відмінне *без милосердя*). Наприклад: *Милосердя до вбогих єсть повинність християнська* (Леся Українка) [СУМ, IV, 706].

Антонімічне значення виявлення суворості, різкості, немилосердності, лютості; безсердечність, безжалісність має слово *жорстокість*. Порівняйте: *І звідки в тебе ся дика ненависть, ся нелюдська жорстокість* (Леся Українка) [див.: СУМ, II, 544-545].

Звичайно, і *милосердя* й *жорстокість* людина виявляє передовсім до “собі подібних”; проте у ставленні до довкілля, живих істот бодай опосередковано ці риси людської вдачі, ці, зрештою, поведінкові орієнтири й стандарти знаходять своє не лише продовження, але й нове, принаймні віддзеркалене, вираження. Більше того, як здається, через розуміння людиною свого місця в живій природі окреслюються й інші її риси й властивості, вдача, вміння “включатися” в навколишній світ, а на цьому ґрунті – й ментальні особливості, психічний стан загалом.

Відомо, що *собака* здавна знаходив неоднозначне тлумачення в різних етнічних, релігійних і соціальних спільнотах, починаючи від обоження, піднесення його до рангу надприродних істот і до зведення до рівня найбільш зневажених, “нечистих” тварин, носіїв найогидніших якостей – підлоти, скупості, жорстокості; бачили в собаці і провідника у потойбічний світ. У давньогрецькій міфології це образ страхотливого триголового пса Цербера, у давніх скандинавів – пекельний пес Гарма. Мефістофель Гете вперше з’являється Фаусту у вигляді чорного пуделя. У Давньому Єгипті, Японії



і Китаї собаки сприймалися здебільшого як носії позитивних рис – відданості, вірності, пильності тощо. У християнській традиції собаки символізували духовність, захисні сили від підступів “нечестивих” тощо. Зберігається віра у вищий дар цих тварин витям віщати нещастя, пожежі, смерть, землетруси тощо [17, 131-132; 11, 532].

В українській мові ця домашня тварина має принаймні три назви (а з похідними – значно більше) – *собака, пес, сірко*, що різняться своїми додатковими конотаціями. *Собака* (здебільшого чоловічого роду) – нейтральне, *собацюга, собацюра* – щодо здорового пса, пестливе або, навпаки, зневажливе. Назва *пес* вживається, очевидно, під впливом польської мови, нерідко з негативним відтінком:

“Моєї мови не жахайтесь...

І зараз з військом одправляйтесь

Брать город, де *паршивчий пес*,

Латин зрадливий, п’є сивуху...”

(І. Котляревський)

*Сірко* (від назви *собаки* сірої масті) звичайно передає конотації зневажливості, інколи співчуття, це здебільшого безпородний *пес*:

*Сірко*, зібравшись на копицю,

Від сіна відганяв телицю.

(Л. Боровиковський)

За українською народною традицією, *собака (пес)* сприймається передовсім як захисник, “охоронець, помічник на полюванні, отож як тварина, що має виконувати визначені людиною функціональні обов’язки. Проте спектр можливих

супровідних значень, переосмислень, асоціацій, оцінок, що супроводжують цей образ, багатовекторний і різноманітний, що пов'язано не лише з можливостями сприйняття собаки за його призначенням, але й зі ставленням до нього як до носія певних рис, свого роду символічного образу.

Понижені до розряду *собаки*  
Порядком нашим, ви й мститеся таки,  
Понижуючи других якомога.  
(І. Франко)

Гнобителів, катів поет дорівнює до *собаки*, тобто до таких же злих, безжалісних, жорстоких звірів.

Часом *собака, пес* сприймається як символ смутку; відомо, що він виє над покійником, а це створює враження його глибоких переживань, горя. Образ виючого пса неодноразово використовувався у романтичній поезії не лише на ознаку вже відбулої смерті, а й як вираз грізного передбачення, недоброго прорікування:

Чужий мені край свій, чужий мені світ,  
За мною сім'я не заніє –  
Хіба тільки *пес* мій, оставшись в воріт,  
Голодний, як рідний, завіє!  
(Л. Боровиковський)

У цій же поезії не сім'я, не домівка, а *пес* замінює рідних. Він – поряд із конем – єдина жива істота, що стає і вожатим, і товариством:

Не треба на полі вожатого нам;  
Вожатий нам – зізда; за мною  
Товариші – хмари; а буйним вітрам  
Дорогу дамо за собою.

Образ *собаки (пса)* набуває тут ознак побратима і водночас передає крайній ізолюціонізм, відлюдкуватість героя.

У Шевченка *собака* – переважно “безхозний” пес, сільський волоцюга:

Де ж ти будеш ночувати,  
Як мене не стане?  
З *собаками*, мій синочку,  
Кохайся надворі!  
*Собаки* злі, покусують,  
Та не заговорять,  
Не розкажуть сміючися...

(“Катерина”)

Отож *собака* сприймається як образ найбільш приниженої істоти. Кинутий людьми *пес* – злий, кусючий, бо йому треба виживати там, де боротьба за кожен кусень хліба. Але й до *собаки* треба ставитися по-людськи.

Сирота-*собака* має свою долю,  
Має добре слово в світі сирота;  
Його б'ють і лають, закують в неволю,  
Та ніхто про матір на сміх не спита.  
А йвася спитають, заранне спитають,  
Не дадуть до мови дитині дожить.  
На кого *собаки* на улиці лають?  
Хто голий, голодний під тиним сидить?

(“Катерина”)

І до *собаки* має знайтися *добре слово*. Поет співчуває собаці, адже й він – сиротина, і йому нелегко живеться (його б'ють і лають, закують в неволю). Та сиротині – “байстрюкові” – ще гірше. Всі проти нього: навіть ті ж *собаки* на нього лають. Здавалося б, різний *собака* – різне й ставлення до нього.

Але ні пес, ні “байстрюк” нічим не завинили перед людьми. І собаці, й дитині потрібно милосердя. Такий концепт поезії.

У поезії “Сідоглавому” І. Франко створює неоднозначний образ собаки – носія людських рис.

Ти, брате, любиш Русь,  
Я ж не люблю, сарака!  
Ти, брате, патріот,  
А я собі *собака*.  
Ти, брате, любиш Русь.  
Як хліб і кусень сала, –  
Я ж гавкаю раз в раз,  
Щоби вона не спала...  
Бо твій патріотизм –  
Празнична одежина,  
А мій – то труд важкий,  
Гарячка невдужима.

З одного боку, начебто протиставлення патріота й не-патріота, а насправді – як у дзеркальному відображенні: саме не-патріот і є справжнім уболівальником за долю народу. І в цьому сенсі герой (наратор-Я) сам себе порівнює із *собакою* (собі *собака*, тобто сам себе таким уявляю). Бо він, як та *собака*, гавкає заради невсипучості тих, хто має працювати в ім'я рідного краю (патріотизм – *то труд важкий, гарячка невдужима*). Отож *собака* тут – невтомний будитель, що своїми, можливо, негарними для слуху гуками не дає приспати ні себе, ні інших.

Гіркотою й болем пройнята оповідь Б. Лепкого “про найгіршого злодія, який коли-небудь жив на цьому світі”, – дворового *пса* Босого (“Босий”). Усі його прикрі пригоди, під час яких він втратив “одне око, одне вухо і половину

хвоста”, здобув “обсмалені вуса, обпарений бік і обпечену до кухні передню лапу”, не зломали, як пише автор, його морально, не позбавили “відваги, жвавості і охоти до життя”. Але коли з нього почав по-звірячому знущатися його новий хазяїн, пес не витримав. Він почав вити, і “жаль його був так щирий і так голосний, що всі мешканці з цілої кам’яниці зібралися під дверима”. Спочатку його сварили за цей вереск, а потім його почали жаліти, пропонувати, як визволити пса, та все було марно. З’явився п’яний пан, побив собаку, а потім відкрив йому двері на волю. А Босий вже не здатний звільнитися, знайти дорогу в своє село, та й хто чекає старого, змореного собаку?

“І Босий спустив голову і в покорі почав лизати брудні, від кількох днів нечищені черевики свого пана”.

Немилосердя, жорстокість щодо слабшого... Звідки це зло? Бо, бачте, і панові не добре.

“– Ну, правда, але ти *чоловік*, а він *пес*... Диви, як же ти його *немилосердно* прив’язав. Так це прямо гріх!”

Отже, жорстокість народжується як реакція на зло, що від нього потерпають люди. Але це їх не виправдовує, є й інші, котрі теж зазнали зло, але залишили в собі людську гідність, щедрість душі, доброту й милосердя.

А що ж *пес*? Він уже не здатний до волі. Він зломлений, знищений, роздавлений своїм рабським становищем. Покора й пригніченість остаточно перетворили гордовитого собаку в раблепного пса. Наслідок жорстокості нищівний.

У В. Винниченка образ *собаки* входить у систему зображально-виражальних засобів у різних вимірах: то як дошкульне порівняння, то як паралелізм морально-етичного спрямування. Собака в побутовому житті – щось зайве, зле й неприємне, таке, від чого сахаються як від навіженого. Порівняйте у повісті “Голота”:



– А я на злість... Начхать на самого Хведора й на його гроші. Узяла та й обняла Хомченкового Сидірка. А він, *наче скажена собака вкусила* його, як схопитися... “Забирайтесь, – каже, – голодранці!”... Він до мене... А мені що? Пхи! Начхать я хотіла! Узяла та й пхнула на всю руку... А він тоді і вдарив, ну наші хотіли вступитися, та не дали...

Сварка, що розгортається між героями, не випадково порівнюється з гризною *скажених собак*. Адже в цьому посиленні закладено розвиток майбутніх подій: бійки, нетерпимості, взаємних образ. Якщо *скажена собака вкусила*, то й сама людина стає *наче скаженою*. Образ розширюється, стає центральним в уривкові.

Але конкретний пес Тікай у Винниченка аж ніяк не страшний. Його вчать стояти на задніх лапах; він пильно дивиться на дівчину, крутить хвостом, чекаючи їжі, і дочекався! Слідом за шматком хліба він одержав жарину з печі. Пес “з жалібним, болісним скавучанням забігав по хаті”. А у відповідь почув голосний сміх.

– А тобі *собака* хату зайняла? – гнівно звернулася Килина до Трохима. – Тебе б вогнем погодувати!

– А думаєш, не годували? – не дивлячись на неї і все-таки однаково всміхаючись, бовкнув він і рушив до столу.

– “Годува-а-ли!” – перекинула його Килина.

– Та ще й як! – раптом озираючись, зиркнув він до неї очима і з такою невимовною злістю зареготався, блиснувши рядом білих зубів, що Килина тільки задивилася на нього, поширивши очі.

Але, звичайно, йдеться, лише про добре або недобре ставлення до собаки. Паралель із людським життям, таким же *собачим*, коли одержуєш *наче шматок хліба*, а насправді – жаринку вогню, продовжує лінію дорівнювання до *голодного* (а був *скажений*) *пса*. Образ набуває рис символічності.



По-іншому – як вірного друга, доброго й відданого – сприймає дворового *собаку* Пірата О. Довженко. Одного разу, загубившись на ярмарку, *пес* шез. А тижнів через п’ять – біжить: “Уздівши здалека весь наш рід і хату, він упав додолу і повз до нас кроків, може, сто на животі, перекидаючись на спину і голосно плачучи від повноти щастя, мов блудний син у святому письмі”. І здавалося всім, що Пірат говорить до них, який він щасливий, як тяжко було йому без них. *Собака* так зворушив усіх, що навіть суворий батько і той “мало не сплакнув”. Доброта простих людей – це не *милість* володаря, не *зверхність*, а внутрішня потреба *доброти, милосердя*, а ще й прояв *жалості, співчутливості* до чужого нещастя, бодай собачого.

Найбільш дошкульна з образ, пов’язана із *собакою*, є *сука, сучка*, що вживається як лайлива переважно щодо жінки. Походження образи, очевидно, в поведінці собак при спарюванні, в уявленнях про собаку жіночої статі як про “нечисту”. Порівняйте: Лупила, лупила його, Уляна, а далі випхала його з хати. – Чекай, *суко!* – тільки й промовив Андрійко (М. Коцюбинський); – Я тебе, *сучко*, роздеру! Я тебе розметаю! Шматочка живого не зоставлю! У кого ти вдалась така неслухняна? (Панас Мирний). Таке слововживання уважається вульгарним, позалітературним; йому властива висока експресія, емоційне забарвлення. Подібна образа, як правило, викликає обурення, гнів, протест як із боку ображених, так і оточення. Таке наповнення назви самки свійської собаки відкриває можливості для використання його в ідеологічній і політичній боротьбі; відомо, що Т. Шевченко картав цим словом царицю для вияву ненависті й презирства; як засіб створення іронічного глузування його використовував І. Котляревський:

Знакомого він пана внучок,  
Добродій песиків і сучок,  
І лошаків мінять охоч.

Однак у цих контекстах слово набуває не лише відтінку зневажливості; в ньому приховано негативне ставлення до самки-собаки з властивими особливостями її “поведінки”. Але водночас це й вияв презирства, зневаги, а відтак і жорстокості з позиції наратора-свідка. *Немилосердя* залишається таким незалежно від форм його виявлення.

## ПІСЛЯМОВА

Посилення в останні десятиріччя наукового інтересу до міждисциплінарних, міжгалузевих досліджень суттєво вплинуло на розвиток наук, що входять у взаємини з лінгвістикою, – психолінгвістики, етнолінгвістики, лінгвокультурології; з’являються численні праці, що їх важко ідентифікувати, скажімо, лише з філософією чи лінгвістикою, літературознавством чи лінгвістикою, фольклористикою чи лінгвістикою і т.д. До того ж проблематика, орієнтована на мовні явища й процеси, стає в центрі уваги логіки, семіотики, поетики, теорії культури, герменевтики, структуралізму, прагматики, психоаналізу, модерністської та постмодерністської критики тощо.

Водночас виникає природне запитання: а чи потрібно доскіпливо вишукувати, яка саме галузь знань є за даних обставин визначальною?, а чи не є в цих пошуках проміжного своя внутрішня логіка й правда? І головне, очевидячки, в тому, що дискурс, текст у широкому розумінні – “одне з ключових понять гуманітарної культури ХХ ст.” (В.П. Руднев)<sup>1</sup> – лежать в основі системи наших уявлень про реальність, тобто в основі “картини світу”, яка й детермінована “культурною мовою”. Важливою складовою “культури світу” є “лінгвістична картина світу”, що зумовлює можливість її виділення через мову у таких соціопсихологічних одиницях, як нація і етнос, тобто лінгвістична картина світу має й етнопсихологічне коріння.

Дослідження концептуальних засад людського мислення, зрештою, ґрунтуються на “невипадковості іменування в культурі” [69, 67], тому й знаходять суттєвий, якщо не визначальний підмурок у лінгвокультурологічних студіях. Свідомо

<sup>1</sup> Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры ХХ века. – М., 2003. – С.457.

звернувшись до української художньої літератури передовсім періоду так званого народництва<sup>1</sup>, що включала таких письменників, як І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, П. Куліш, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, І. Франко тощо (до цього “народницького” напрямку нерідко наближались й Леся Українка, М. Коцюбинський, В. Стефаник, О. Кобилянська, хоч у їх творчості вже вбачаються виразні риси українського модернізму) [див.: 52, 27-39], ми ставили за мету простежити в цій літературі передовсім споконвічне, природне, екзистенційне. Загалом можна приймати дане народницькому напрямку літературі сучасне осмислення (“особливе тяжіння до традиційних, старих або автономних художніх структур (бароко, бурлеск), до активного продукування – з метою самозбереження – романтико-народницької ідеології, до засвоєння й закріплення дидактичних та етнографічних форм творчості, використання елементів розмовної (переважно просторічної), а не писаної літературної мови тощо”<sup>1</sup>).

Однак, особливо якщо мати на увазі Т. Шевченка й І. Франка, можна стверджувати, що класична українська література значною мірою була орієнтована на народ, його світобачення й світорозуміння (не без елементів його міфологізації); відтак ця література і її природне продовження (творчість Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Стефаника) відтворювали й ту “українську душу”, яка – теж не без змін – залишалася виявом українського національного характеру<sup>2</sup>. Загальнолюдські морально-етичні категорії – концепти – знаходили в цій і наступній літературній практиці своє втілення в художніх образах, символах, метафорах. У цьому плані класична

<sup>1</sup> Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ ст.) // Слово і час. – К., 1993. – №1. – С.55.

<sup>2</sup> Див.: Українська душа. – К., 1992.

художня творчість невичерпна й достовірна (попри неминучу ідеалізацію).

До того ж орієнтація на класичну літературу в дослідженні етики й моралі українців зумовлюється її тяглістю, проникненням тих же компонентів романтичності, міфологічності в більш пізню й сучасну українську культуру (“романтизм ... в українській літературі певною мірою ніколи не закінчувався” [52, 32]). Принаймні щодо відображення смислів таких концептів, як *добро*, *зло*, *правда*, *віра*, *надія* тощо, українська художня поезія й проза минулого й сучасності надали великий і позитивний матеріал, створили той широкий дискурс, який дозволяє вийти на узагальнення, зумовлені етнопсихологічними чинниками. Виділення й опис цих духовно-ціннісних категорій дозволяє створити ту лінгвістичну картину світу, що засвідчує можливості самоідентифікації українського народу.

У цьому досить-таки умовному наборі концептів виявляє себе не стільки односпрямоване, скільки багатовекторне – суперечливе, неоднозначне – сприйняття світу з позицій народної – національно-детермінованої – етики й моралі. Ця внутрішня неузгодженість є водночас лише зовнішньою, бо кожний концепт – складна підсистема, в якій пов’язані воедино *Добро* і *Зло*, *Правда* і *Кривда*, *Справедливість* і *Несправедливість* тощо. І чи є чіткі межі кожного вияву людського духу? Чи не точніше вважати людську природу настільки складною, що її самодостатність якраз і є національним ідеалом?

Свого часу українці склали досить-таки прикметне прислів’я: *Своя хата – своя правда* (М. Номис). Можна передбачати, що саме цей вислів ліг в основу знаменного Шевченкового *В своїй хаті своя й правда, і сила, і воля*. Зрештою, обидва афоризми стверджують одне й те саме: правда й інші

духовні цінності попри їх загальнолюдський потенціал мають і власне національний смисл, притаманні цьому, а не іншому етносу асоціації й оцінки. І тоді *правда* одного народу, однієї спільноти не є обов'язковою передумовою її тлумачення іншими народами й спільнотами. Те, що є проявом відданості й самопожертви в розумінні одних, стає невиправданим, ледве не зрадницьким вчинком в уяві, скажімо, представників іншого, бодай сусіднього народу.

Бо в концептуальних баченнях кожного етносу знайшли відтворення ментальні риси, психіка народу – носія цих духовних цінностей. Разом з тим, як пишуть автори “Історії української культури”, “формування певних рис характеру, що сприймаються як загальнонародні, не виключало, а передбачало розмаїття локальних варіантів культури і ментальності, – головне – різноманітність та багатство індивідуальностей, зі своїми властивостями світосприймання, особистого характеру, вдачі”<sup>1</sup>. Велети українського письменства, передовсім періоду класичної літератури, органічно поєднували в собі й зуміли відбити в своїй творчості як власні риси видатної особистості, так і – що особливо прикметно – загальнонародну вдачу, той національний характер, який і виокремлює українство як планетарне загальносвітове явище.

<sup>1</sup> Історія української культури. – Т.2. – С. 808.

## ПОКАЖЧИК КОНЦЕПТІВ

|  |   |  |
|--|---|--|
| агресія – 43, 44   | доброта – 229   | кохання – 111, 113-118, 120  |
| бажання – 144  | довіра – 100  | краса – 103  |
| безнадія – 81, 82, 86, 131, 132, 151, 152  | доля – 15, 16, 25, 42, 43, 47, 49, 56, 83, 86, 88, 97, 151, 211 | кривда – 16, 22, 42, 44, 49, 51, 53, 54, 233                                   |
| безсмертя – 103  | думи – 23   | лихо – 23, 42, 55  |
| біль – 22, 28, 151, 152, 157   | дух – 9, 22, 26, 178  | любов – 10, 21, 23, 70, 77, 87, 102, 103, 111-115, 120-123, 181, 194           |
| боротьба – 26  | душа – 7, 27, 28, 61, 103                                       | людяність – 24   |
| брехня – 26, 178   | жалість – 144, 229  | меланхолія – 4, 117  |
| велич – 103  | жаль – 144 – 147, 153, 154, 157                                 | милість – 229  |
| відданість – 197, 198  | жар – 22, 23  | милосердя – 3, 170, 199, 219, 222  |
| віра – 3, 8, 21, 22, 27, 28, 57, 68, 69, 87, 98-110, 233                                   | жах – 126 – 132, 142  | міць – 23  |
| вірність – 184, 197, 198   | життя – 49, 129, 131, 180                                       | могутність – 27  |
| вічність – 103   | жорстокість – 219, 222  | мрія – 19, 25, 31, 67-80, 82-87, 155, 156                                      |
| влада – 42, 44   | журба – 10, 144, 146, 147, 150, 156                             | мука – 27, 28, 125   |
| воля – 16, 17, 25, 26, 29-39, 41-49, 51, 53-56, 59, 61-63, 83, 84, 86, 211, 233            | забуття – 158   | надія – 19, 25, 57, 68-70, 73, 74 77, 80-87, 103, 131, 144, 155, 156, 181, 233 |
| гнів – 7, 26, 42, 44, 132, 133   | загибель – 62, 179  | невіра – 23  |
| гріх – 8, 16, 17, 25, 28, 125, 144, 159, 160 – 163, 165, 169, 170, 175                     | задоволення – 128   | неволя – 16, 17, 29, 41, 44, 52, 53, 56, 62, 211                               |
| добро – 8, 9, 16, 24, 27, 28, 42, 44, 49, 51-53, 99, 102, 103, 172-177, 180, 181, 211, 233 | задума – 28   | недоля – 16, 26, 55, 90, 96, 97  |
|  | зажура – 144  |  |
|  | зверхність – 229  |  |
|  | згуба – 56  |  |
|  | злагода – 181   |  |
|  | злість – 132, 135   |  |
|  | зло – 8, 16, 26, 28, 42, 44, 48, 51-53, 171-183, 233            |  |
|  | істина – 211  |  |
|  | кара – 151, 152   |  |



|   |   |  |
|---|---|--|
| немилосердя – 230   | пристрасть – 125                                      | страх – 7, 26, 125-                                      |
| ненависть – 121, 123, 125, 126, 131, 132  | прощення – 170, 190                                   | 133, 141-144, 151, 152, 179                              |
| неправда – 16, 17, 42, 50-53, 62, 180   | рабство – 45, 46                                      | судьба – 7, 88, 89, 93, 94                               |
| несправедливість – 233  | радість – 47, 128, 154, 157                           | сум – 7, 10, 132, 144-156, 158                           |
| нудьга – 144, 146, 147, 150, 151, 154, 156, 158   | ревнощі – 118   | сумнів – 108,  |
| пам'ять – 103, 152  | родинність – 200, 201, 203, 210                       | талан – 88, 89   |
| перемога – 42, 44   | розпач – 81, 125                                      | творчість – 82   |
| переляк – 126   | рух – 21, 22  | терпіння – 27, 28  |
| печаль – 144, 150   | самотність – 27, 28, 152                              | тривога – 131, 132                                       |
| побожність – 27, 28   | сваволя – 52, 53                                      | труд – 21  |
| побратимство – 211-218  | свобода – 29, 32-34, 36, 44, 45, 47, 144              | туга – 27, 28, 49, 125, 144, 146-148, 151, 152, 154, 156 |
| покірність – 125  | сила – 21-23, 26-28, 43, 44, 178, 233                 | щастя – 22, 47, 76, 84, 86, 89, 154, 155                 |
| помста – 42, 44, 51, 121, 123, 198, 199   | слава – 18, 19, 25, 26, 55-66, 86, 152, 165, 170, 172 |  |
| поразка – 42, 44  | смерть – 129, 131, 153                                |  |
| правда – 8, 9, 16-18, 21, 25, 26, 42, 44, 47, 49-54, 59, 60, 62, 64, 83, 102, 112, 178, 180, 233, 234 | сміливість – 49, 141                                  |  |
| право – 43, 44  | сміх – 26, 128, 131, 133-143, 154, 158                |  |
| прагнення – 144   | смуток – 86, 144-148, 150, 151, 153, 154, 156         |  |
|   | співчутливість – 229                                  |  |
|   | сподівання – 181                                      |  |
|   | спокій – 27, 28, 141, 142, 148, 157, 182              |  |
|   | спокута – 25, 125, 169                                |  |
|   | справедливість – 9, 24, 103, 123, 233                 |  |
|   | страждання – 22, 118, 121, 125, 171                   |  |

## ПОКАЖЧИК ІМЕН

|                                     |                               |
|-------------------------------------|-------------------------------|
| Аверинцев С.С. – 98, 113            | Головка А. – 187              |
| Алефиренко Н.Г. – 241               | Гончар О. – 103, 171          |
| Апресян Ю.Д. – 31, 241              | Грабович Гр. – 61, 241        |
| Арутюнова Н.Д. – 12, 241            | Грабовський П. – 91, 116, 185 |
| Афанасьєв О. – 38                   | Гребінка Є. – 96              |
| Бабушкин А.П. – 241                 | Грицютенко І.Є. – 241         |
| Бажан М. – 87                       | Грінченко Б. – 36, 96, 246    |
| Барвінок Г. – 89, 123, 126          | Грушевський М. – 37, 241      |
| Беклін А. – 147                     | Гулак-Артемівський П. – 111   |
| Бердяєв М. – 33, 241                | Гундорова Т. – 122, 241       |
| Білик І. – 23, 25, 93               | Давидюк В.Ф. – 241            |
| Блаватська О.П. – 172               | Декарт Р. – 77                |
| Боровиковський Л. – 223, 224        | Дмитренко М. – 241            |
| Брюгген В. – 134                    | Добролюбов М.О. – 32          |
| Бэн А. – 241                        | Довженко О. – 125, 184, 229   |
| Васильченко С. – 125, 185, 186      | Долгорукий І. – 32            |
| Вербицька А. – 7, 31, 241           | Достоевський Ф.М. – 241       |
| Винниченко В. – 24, 227             | Драгоманов М. – 34            |
| Вітгенштейн Л. – 70, 241            | Драч І. – 95, 103, 202        |
| Вовчок Марко – 89, 91, 93, 173, 198 | Дрозд В. – 46, 226            |
| Войтович В. – 221, 241              | Еббінгауз Г. – 100, 108, 245  |
| Воркачев С.Г. – 219                 | Евгенєва А.П. – 100           |
| Вороний М. – 118                    | Еко У. – 3                    |
| Воропай О. – 201                    | Еліаде М. – 103, 174          |
| Воскресенко С. – 195                | Єрмоленко С.Я. – 42, 241      |
| Гайдегер М. – 144                   | Єфремов С. – 79, 146, 241     |
| Гегель Г. – 98, 113                 | Жила В. – 47, 242             |
| Герцен О. – 124                     | Жолковський А.К. – 243        |
| Гете Й. – В. – 222                  | Жулинський М. – 188, 242      |
| Глібов Л. – 91                      | Забужко О. – 64, 201, 242     |
| Гоголь М. – 190, 214                | Загул Д. – 174                |
|                                     | Збанацький Ю. – 173           |





- Зелінський О. – 91  
 Зеров М. – 105, 242  
 Иванов В.В. – 242  
 Іваннікова Л. – 240  
 Ісаєвич Я.Д. – 174  
 Калинець І. – 105  
 Караванський І. – 185, 198, 246  
 Карасик В.І. – 5, 219, 242  
 Карманський П. – 144, 145  
 Качуровський І. – 78, 242  
 Карпенко-Карий І. – 24, 125, 191  
 Квітка-Основ'яненко Г. – 101, 232  
 Кімакович І. – 242  
 Кініві Д.Л. – 13  
 Кічура М. – 174  
 Кобилянська О. – 24, 27, 113, 122, 123, 204, 205, 232  
 Кобилянський В. – 127, 146  
 Кониський О. – 56, 57  
 Кононенко В. – 19, 59, 242  
 Костенко Л. – 94, 95, 197, 208  
 Костомаров М.І. – 113, 242  
 Котляревський І. – 45, 127, 198, 222, 229, 232  
 Коцюбинський М. – 23, 24, 26, 43, 81, 104, 127, 128, 130, 132, 134, 135, 150, 173, 198, 203, 204, 229, 232  
 Кравченко У. – 22, 23  
 Кримський А. – 214  
 Криштопа М. – 99  
 Кубрякова О.С. – 6, 7, 12, 21, 152, 242  
 Куліш П. – 94, 190, 191, 215, 232  
 Кульчицький О. – 8, 39, 242  
 К'єркегор С – 140, 160  
 Лакофф Дж. – 242  
 Леві-Строс К. – 220, 242  
 Лепкий Б. – 24, 94, 146, 148, 151, 154, 155, 157, 158, 190, 206, 226, 244  
 Лещинський Я. – 32  
 Лихачев Д.С. – 242  
 Лозко Г. – 240  
 Лоренц К. – 243  
 Лотман Ю.М. – 68  
 Лук'яненко Л. – 33  
 Луців Л. – 243  
 Мазепа І. – 170, 240, 243  
 Маковей О. – 170  
 Максименко С.Д. – 243  
 Маланюк Є. – 37, 171, 199  
 Малишко А. – 215  
 Мартен Ж. – 11, 243  
 Мальків Т. – 241  
 Мельничук Т. – 45, 47, 102, 123  
 Мельчук І.А. – 241  
 Миколайчук І. – 190  
 Мирний Панас – 23-25, 43, 44, 47, 93, 117, 163-165, 168, 172, 202, 206, 209, 229, 232, 239, 242  
 Мірчук І. – 242  
 Міцкевич А. – 189  
 Мономах В. – 24  
 Музиченко Я. – 240  
 Муромцева О.Г. – 243



- Наполеон Б. – 91  
 Нахлік Є. – 92, 175, 243  
 Ніцше Ф. – 172  
 Нерознак В.П. – 211, 243  
 Нечерда Б. – 116  
 Нечипорук А. – 34  
 Нечуй-Левицький І. – 24, 43, 93, 126, 207, 209, 232, 243  
 Номис М. – 58, 233  
 Огієнко І. (митр. Іларіон) – 35, 242  
 Оглоблін О. – 243  
 Одарченко П. – 243  
 Олесь О. – 36, 194  
 Осьмачка Т. – 190  
 Павлишеніс Р.І. – 21  
 Павличко Д. – 10, 47  
 Павличко С. – 13, 243  
 Падучева О.В. – 31, 243, 244  
 Пачовський В. – 144  
 Плужник Є. – 114  
 Погребенник Ф. – 146, 244  
 Попова З.Д. – 244  
 Потєбня А.А. – 244  
 Працьовитий В. – 244  
 Пресняков В.Ф. – 116  
 Пропп В.Я. – 244  
 Речмедін В. – 123  
 Рибчин І. – 36, 244  
 Рильський М. – 114  
 Рікер П. – 8, 9  
 Розумний Я. – 87, 105  
 Руднев В.П. – 231  
 Рудницький Я. – 104  
 Русанівський В.М. – 46, 61, 106, 244  
 Семчишин М. – 59, 244  
 Сеник Л. – 181, 244  
 Сенченко І. – 46  
 Симоненко В. – 118, 121, 245  
 Смаль-Стоцький С. – 59, 244  
 Старицький М. – 116, 127, 172  
 Стебельська А. – 26, 244  
 Стебельський Б. – 58, 244  
 Степанов Ю.С. – 5, 13, 17, 100, 125, 160, 244  
 Стернин І.А. – 244  
 Стефанік В. – 23, 24, 101, 169, 170, 176, 208, 232, 243, 245  
 Стороженко О. – 93, 126, 215  
 Таранов П. – 172  
 Тейлор У. – 196  
 Теліга О. – 102  
 Тимченко Є. – 212  
 Тичина П. – 10, 38, 45, 91, 120, 145  
 Тіціан – 120  
 Ткачук В. – 244  
 Толстой Н.І. – 71  
 Топоров В.Н. – 242  
 Трубачев О.Н. – 209  
 Тютюнник Г. – 125  
 Українка Леся – 19, 24-26, 38, 41, 55, 57, 58, 64, 68-76, 78, 79, 83, 86, 88, 91, 115, 125, 133, 155, 185-188, 196, 198, 216, 222, 226, 232, 243, 244

- Уринсон О.В. – 31, 244  
 Фасмер М. – 17, 246  
 Федорів Р. – 174  
 Фрай Н. – 221  
 Франко І. – 24, 26, 32-35, 40, 68, 91, 105, 119, 133, 161, 162, 176, 177, 179, 180, 182, 186, 189, 193, 193, 194, 206, 207, 217, 224, 232, 243, 244  
 Фрээр Д.Д. – 207  
 Фройд З. (Фрейд З.) – 87, 116, 130  
 Фуко М. – 13, 14  
 Хабермас Ю. – 19  
 Хмельовський О. – 245  
 Чапленко В. – 245  
 Чарнецький С. – 4, 94  
 Чейф У. – 12  
 Черненко О. – 245  
 Чубинський П. – 33, 184, 245  
 Шала О. – 241  
 Шапарова Н.С. – 245  
 Шевченко Т. – 17, 19, 24, 25, 33, 35, 40, 42-44, 58-62, 65, 66, 78, 88, 89, 91-93, 112, 117, 123, 126, 133, 134, 152, 163, 172, 173, 175, 187-189, 201, 203, 206, 207, 209, 225, 229, 232, 233, 241, 242, 243, 244  
 Шевчук В. – 117, 217  
 Шелухін С. – 33  
 Шерех Ю. (Шевельов) – 105, 245  
 Шлемкевич М. – 25  
 Шмелев А.Д. – 90  
 Шопенгауер А. – 30  
 Шумило Н. – 232  
 Щоголів Я. – 209  
 Юнг К.Г. – 36  
 Яворницький Д. – 213, 245  
 Янів В. – 24, 118, 245  
 Яновський Ю. – 35  
 Ясперс К. – 37  
 Jenette J. – 245  
 Dubois D. – 245  
 Hampton J. – 245  
 Foucault M. – 245  
 Kinneavy J.L. – 245  
 Langacker R.W. – 5  
 Shevelov J. – 243, 245  
 Slawinski J. – 245  
 Wierzbicka A. – 245

## ЛІТЕРАТУРА

1. Алефиренко Н.Ф. Поэтическая энергия слова: Синергетика языка, сознания и культуры. – М., 2002.
2. Апресян Ю.Д. Избранные труды. – Т.2. – М., 1995.
3. Арутюнова Н.Д. Символика уединения и единения в текстах Достоевского // Язык и культура. Факты и ценности. – М., 2001.
4. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. – Воронеж, 1996.
5. Бердяев Н.А. Самопознание. – М., 1990.
6. Бердяев Н.А. Философские свободы. Смысл творчества. – М., 1989.
7. Бэн А. Психология // Ассоциативная психология / Пер. з англ. – М., 1998.
8. Вежбицкая А. Понимание культур через средство ключевых слов / Пер. з англ. – М., 2001.
9. Вежбицкая А. Сопоставление культур через средство лексики и прагматики / Пер. з англ. – М., 2001.
10. Витгенштейн Л. Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы / Пер. з нім. – Ч.1. – М., 1994.
11. Войтович В. Українська міфологія. – К., 2002.
12. Грабович Гр. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета. – К., 1991.
13. Грицютенко І.Є. Мова та стиль художніх творів Панаса Мирного. – К., 1959.
14. Грушевський М. Історія української літератури. – Т.ІІІ. – К., 1993.
15. Гундорова Т. *Femina melancholica*. – К., 2002.
16. Давидюк В.Ф. Українська міфологічна легенда. – Львів, 1992.
17. Дмитренко М., Іваннікова Л., Лозко Г., Музиченко Я., Шала О. Українські символи. – К., 1994.
18. Єрмоленко С.Я. Фольклор і літературна мова. – К., 1987.
19. Єфремов С. Історія українського письменства. – Т.ІІ. – Нью-Йорк, 1991.



20. Жила В. Мова й стиль Панаса Мирного (На основі роману “Хіба ревуть воли, як ясла повні?”) // Збірник на пошану Івана Мірчука. – Мюнхен–Нью-Йорк–Париж–Вінніпег, 1971.
21. Жулинський М. Тарас Шевченко: духовна реалізація пророцтва // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – К., 2001. – №1.
22. Забужко О. Шевченків міф України. – К., 1997.
23. Зеров М. Лекції з історії української літератури. – Торонто, 1977.
24. Иванов В.В., Топоров В.Н. Доля // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. – М., 1995.
25. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу. – К., 1994.
26. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М., 2004.
27. Качуровський І. Променисті силовіти: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. – Мюнхен, 2002.
28. Кімакович І. Сміхова культура: проблеми дослідження української традиції // Народна творчість та етнографія. – К., 1993. – №1.
29. Кононенко В. Символи української мови. – Івано-Франківськ, 1996.
30. Костомаров М.И. Мазепа и мазепинцы // Полн. собр. соч. – Т. VI. – СПб., 1905.
31. Костомаров М.И. Слов'янська міфологія. – К., 1994.
32. Кубрякова Е.С. Язык и знание. – М., 2004.
33. Кульчицький О. Введення у філософську антропологію (на правах рукопису). – Мюнхен, 1973.
34. Лакофф Дж. Лингвистические гештальты // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. X. Лингвистическая семантика. – М., 1981.
35. Леви-Строс К. Структура и форма // Семиотика. – М., 1983.
36. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Известия ОЛЯ РАН. – М., 1993. – №1.



37. Логический анализ языка: Культурные концепты. – М., 1991.
38. Логический анализ языка: Ментальные действия. – М., 1993.
39. Лоренц К. Агрессия (так называемое “зло”). – М., 1994.
40. Луців Л. Василь Стефаник – співець української землі. – Нью-Йорк, 1972.
41. Максименко С.Д. Общая психология. – М. – К., 1999.
42. Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века. – Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М., 1991.
43. Мацьків Т. Чому гетьман Мазепа став “князем св. Римської імперії?” // Науковий збірник Українського Вільного Університету. – Мюнхен–Львів, 1996.
44. Мельчук И.А., Жолковский А.К. Толково-комбинаторный словарь современного русского языка. – Wien, 1984.
45. Муромцева О.Г. Розвиток лексики української літературної мови в другій половині XIX – на початку XX ст. – Харків, 1985.
46. Нахлік Є. Доля. Los. Судьба. Шевченко і польські та російські романтики. – Львів, 2003.
47. Нерознак В.П. От концепта к слову: к проблеме филологического концептуализма // Вопросы филологии и преподавания иностранных языков. – Омск, 1998.
48. Нечипорук А. Етична концепція Івана Франка в контексті духовного відродження // Науковий збірник Українського Вільного Університету. – Мюнхен–Львів, 1995.
49. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: Ескіз української міфології. – К., 1992.
50. Оглоблін О. Іван Мазепа та його доба // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Нью-Йорк–Париж–Торонто, 1960.
51. Одарченко П. Епістолярна спадщина Лесі Українки // Symbolae in Novorem Georgh Y. Shevelov. – Mynchen, 1971.
52. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.
53. Падучева Е.В. Динамические модели в семантике лексики. – М., 2004.



54. Падучева Е.В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. – М., 1996.
55. Погребенник Ф. Богдан Лепкий // Лепкий Богдан. Твори в двох томах. – Т.1. – К., 1997.
56. Понятие судьбы в контексте разных культур. – М., 1994.
57. Попова З.Д., Стернин И.А. Понятие “концепта” в лингвистических исследованиях. – Воронеж, 2000.
58. Потехня А.А. О доле и сродных с нею существах // Потехня А.А. Слово и миф. – М., 1989.
59. Працьовитий В. Проблема української ментальності у драмі Івана Франка “Украдене щастя” // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. – Львів, 1998.
60. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. – М., 1976.
61. Рибчин І. Динаміка українського козацтва. – Мюнхен, 1970.
62. Русанівський В.М. Історія української літературної мови. – 2-е вид., доп. і переробл. – К., 2002.
63. Семчишин М. Тисяча років української культури. – К., 1993.
64. Сенік Л. Морально-філософська антитеза “добро-зло” в збірці “Зів’яле листя” І.Франка і літературна традиція // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. – Львів, 1998.
65. Смаль-Стоцький С. Т. Шевченко, інтерпретації. – Нью-Йорк–Париж–Торонто, 1965.
66. Современный философский словарь. – М. – Бишкек – Екатеринбург, 1996.
67. Стебельська А. Символ у драматургії Лесі Українки // Збірник наукових праць Канадського НТШ. – Торонто, 1993.
68. Стебельський Б. Концепція слави у творчості Шевченка // Стебельський Б. Ідеї і творчість. – Торонто, 1981.
69. Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры. – Изд. 3-е., испр. й дополн., 2004.
70. Ткачук В. Наратологічний словник. – Тернопіль, 2002.
71. Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – М., 1995.
72. Українці: народні вірування, повір’я, демонологія. – К., 1991.



73. Урысон Е.В. Функциональные способности человека и “наивная анатомия” // Вопросы языкознания. – М., 1995. – №3.
74. Фрейд З. “Я” и “Оно” // Фрейд З. Труды разных лет / Пер. з нім. – Кн.1. – Тбилиси, 1991.
75. Фройд З. Поет і фантазування // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996.
76. Хмельовський О. Теорія образотворення. – Луцьк, 2000.
77. Чапленко В. Історія нової української літературної мови. – Нью-Йорк, 1970.
78. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – Сучасність, 1989.
79. Чубинський П. Мудрість віків (Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського). – Кн.1. – К., 1995.
80. Шапарова Н.С. Краткая энциклопедия славянской мифологии. – М., 2001.
81. Шерех Ю. Третя сторона. – К., 1993.
82. Эббингауз Г. Очерк психологии // Ассоциативная психология. – М., 1998.
83. Яворницький Д. Історія запорізьких козаків / Пер. з рос. – Т.1. – Львів, 1990.
84. Языковая номинация: Общие вопросы. – М., 1977.
85. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. – Мюнхен, 1993.
86. Янів В. Українська родина в творчості Василя Симоненка // Symbolie in Honortm Georgii Y.Shevelov. – Мюнхен, 1971.
87. Ynette Y. Narrative Discours. – Ithaca, New York, 1985.
88. Hampton J., Dubois D. Psychological Models of Concepts // Categories and Concepts. – Devon, 1993.
89. Foucault M. The Archeology of Knowledge. – London, 1972.
90. Kinneavy J.L. A Theory of Discourse. – New York, 1981.
91. Sławiński J. Narrator // Słownik terminów literackich. – Wrocław, 1989.
92. Wierzbicka A. Dociekania semantyczne. – Wrocław, 1969.



### СЛОВНИКИ

- ЕСУМ – Етимологічний словник української мови. – Т.1-4. – К., 1999-2004.
- ПССУМ – Караванський С. Практичний словник синонімів української мови. – К., 1993.
- РАС – Русский ассоциативный словарь. – Т.1. – М., 2002.
- РКПЛС – Русское культурное пространство: лингвокультурологический словарь. – М., 2004.
- СББ – Словник біблійного богослов'я / Пер. з франц. – Львів, 1996.
- Сл. Грінч. – Грінченко Б. Словарь української мови. – Т.1-4. – К., 1908.
- СДЭС – Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5-ти т. – Т.2. – М., 1999.
- ССУМ – Словник синонімів української мови. – Т.1-2. – К., 2001.
- СУМ – Словник української мови. – Т.І-ХІ. – К., 1970-1980.
- УРС – Українсько-російський словник. – Т.І-ІІ. – К., 1953-1958.
- ФЕС – Філософський енциклопедичний словник. – К., 2002.
- ФСУМ – Фразеологічний словник української мови. – Кн.1-2. – К., 1999.
- ЧССУХП – Частотний словник сучасної української художньої прози. – Т.2. – К., 1981.
- ЭСРЯ – Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. – Т.І-ІV. – М., 1967.

### ЗМІСТ

#### Розділ І. Концепт і художній текст

|  |    |
|--|----|
| Концепт в аспекті лінгвокультурології..... | 3  |
| Концепт і дискурсивний аналіз.....         | 12 |
| Концепт як художня категорія.....          | 21 |

#### Розділ ІІ. Абстрактно-емоційні концепти

|  |     |
|--|-----|
| Концепти <i>Воля, Свобода, Неволья</i> ..... | 29  |
| Концепт <i>Слава</i> .....                   | 55  |
| Концепти <i>Мрія, Надія</i> .....            | 67  |
| Концепти <i>Доля, Недоля</i> .....           | 88  |
| Концепт <i>Віра</i> .....                    | 98  |
| Концепти <i>Кохання, Любов</i> .....         | 111 |
| Концепти <i>Страх, Сміх</i> .....            | 125 |
| Концепти <i>Сум, Туга, Журба</i> .....       | 144 |
| Концепти <i>Гріх, Спокута</i> .....          | 159 |
| Концепти <i>Зло, Добро</i> .....             | 171 |
| Концепти <i>Зрада, Вірність</i> .....        | 184 |

#### Розділ ІІІ. Традиційно-характерологічні концепти

|  |     |
|--|-----|
| Концепт <i>Родинність</i> .....              | 200 |
| Концепт <i>Побратимство</i> .....            | 211 |
| Концепти <i>Милосердя, Жорстокість</i> ..... | 219 |
| Післямова .....                              | 231 |
| Показчик концептів.....                      | 235 |
| Показчик імен.....                           | 237 |
| Література.....                              | 241 |
| Словники.....                                | 246 |

25.00

ББК 81.032 (4 Укр)  
К 64  
ISBN 966-640-155-X

Міністерство освіти і науки України  
Академія педагогічних наук України  
Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника

**Віталій КОНОНЕНКО. Концепти українського  
дискурсу. Монографія. – Київ–Івано-Франківськ: Плай,  
2004. – 248 с.**

Старший редактор – Олена БОЙЧУК  
Літературний редактор – Олександра ЛЕНІВ  
Комп'ютерна верстка – Ліда КУРІВЧАК, Віра ЯРЕМКО  
Набір – Оксана КЛИМЕНКО, Іван МЕРЕНА  
Коректор – Марія СПЛАВНИК

Здано до набору 11.06.2004 р. Підп. до друку 28.12. 2004 р.  
Формат 60x84/16. Папір ксероксний.  
Гарнітура "Times New Roman Cyr".  
Ум. друк. аркушів 15,0. Вид. арк 15,5.  
Наклад 300 прим. Зам. 620.

Видавництво "Плай"  
Прикарпатського національного університету  
імені Василя Стефаника  
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57



714474