

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Бердянський державний педагогічний університет

**НАУКОВІ ЗАПИСКИ
БЕРДЯНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО
ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

Філологічні науки

*До 80-річчя створення
Інституту філології та соціальних комунікацій*



Випуск ІХ

Бердянськ
2016

РЕЦЕНЗЕНТИ:

Астаф'єв О. Г. – доктор філологічних наук, професор (Київський національний університет імені Тараса Шевченка)

Зимомря І. М. – доктор філологічних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка).

*Друкується за рішенням вченої ради
Інституту філології та соціальних комунікацій
Бердянського державного педагогічного університету
(протокол № 7 від 26.02.2016 р.)*

**Рішенням Атестаційної колегії Міністерства освіти і науки України
збірник включений до Переліку наукових фахових видань України
(наказ МОН України від 6 листопада 2014 р. № 1279)**

Редакційна колегія:

Анісімова Н. П. – доктор філологічних наук, професор (Бердянськ); **Богдан В. В.** – кандидат філологічних наук, доцент (Бердянськ); **Загороднова В. Ф.** – доктор педагогічних наук, професор (Бердянськ); **Зарва В. А.** – доктор філологічних наук, професор (Бердянськ), **головний редактор**; **Колінько О. П.** – доктор філологічних наук, професор (Бердянськ); **Леміш Н. Є.** – кандидат філологічних наук, доцент (Бердянськ); **Новик О. П.** – доктор філологічних наук, професор (Бердянськ); **Сердюк А. М.** – кандидат філологічних наук, доцент (Бердянськ); **Сухомлинов О. М.** – доктор філологічних наук, професор (Бердянськ); **Філоненко С. О.** – доктор філологічних наук, професор (Бердянськ), **відповідальний секретар**; **Харлан О. Д.** – доктор філологічних наук, професор (Бердянськ), **заступник головного редактора**; **Христіанінова Р. О.** – доктор філологічних наук, професор (Бердянськ), **заступник головного редактора**; **Цанов С. М.** – доктор філології, доцент (Шумен, Болгарія); **Циховська Е. Д.** – доктор філологічних наук, професор (Київ).

**Н 34 Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету.
Філологічні науки : [зб. наук. ст.] / [гол. ред. В. А. Зарва]. – Бердянськ :
ФО–П Ткачук О. В., 2016. – Вип. ІХ. – 276 с.**

У збірнику вміщено наукові статті, присвячені актуальним проблемам мовознавства та літературознавства. Висвітлено проблеми лінгвістики тексту, дискурсології, дискурс-аналізу, когнітивної лінгвістики, лексикології та фразеології. Досліджено проблеми часопросторових вимірів літератури, поетики художнього тексту, теорії літератури і порівняльного літературознавства.

УДК 81:82–1/9:82.091:821.161.2

ББК 80я43

За зміст статей і правильність цитування відповідальність несе автор.

© Бердянський державний педагогічний
університет, 2016

© Автори статей, 2016

ЗМІСТ

МОВОЗНАВСТВО

ЛІНГВІСТИКА ТЕКСТУ. ДИСКУРСОЛОГІЯ. ДИСКУРС-АНАЛІЗ

Грабовська І. В. (Київ). Семантика й прагматика контактостановлювальних метакомунікативних питань в англomовному діалогічному дискурсі.	5
Калужинська Ю. В. (Переяслав-Хмельницький). Засоби створення негативної оцінки в текстах на економічну тематику (на матеріалі мови друкованих ЗМІ).	12
Писаревська О. В. (Харків). Мовні засоби вираження ідейно-естетичного змісту в пейзажній поезії Анатолія Перерви.	19
Сегал А. Л. (Київ). Комунікативно-інтенціональний зміст рекламно-інформаційного колажу.	27

КОГНІТИВНА ЛІНГВІСТИКА

Подуфалова Т. В. (Харків). Метафоризація інтенсивності бажання в сучасних англomовних художніх творах: лінгвокогнітивний аспект.	35
Сем'янків Н. В. (Київ). Особливості концептуалізації негативних емоцій в італійській мові.	46

ЛЕКСИКОЛОГІЯ. ФРАЗЕОЛОГІЯ

Алексеев Н. Э., Алексеева Л. И., Синёва Т. В. (Одесса). Актуальные проблемы преподавания современного английского для студентов-юристов в ВУЗах.	54
Zosimova O. V. (Kharkiv). Motivation of American informal place names.	61
Панченко Т. С. (Переяслав-Хмельницький). Дифузні процеси лексики в мові української періодики (на прикладі лексем усного розмовного мовлення).	68
Тараненко О. В. (Запоріжжя). Ідеоніми з оцінним компонентом значення в сучасній англійській мові.	75

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ЧАСОПРОСТОРОВІ ВИМІРИ ЛІТЕРАТУРИ

Ємець О. В., Фира О. О. (Хмельницький). Концептуальна метафора часу у прозових творах сучасних американських авторів.	83
Кирюшкина М. И. (Гомель, Беларусь). Философия субъективного времени: интерпретация “женского начала” на примере современной белорусской женской поэзии.	88
Кочерга С. О. (Острог). Фокус художнього часу в культурному просторі драматургії Лесі Українки.	96
Куца Л. П. (Тернопіль). Гра хронотопів у повісті Івана Андрусяка “Вісім днів із життя бурундука”.	103

Лавринович Л. Б. (Луцьк). Темпоральні аспекти західної літературної традиції крізь призму концепції Ф. Жульєна.	112
Лахманюк А. М. (Тернопіль). Хронотоп новели М. Коцюбинського “Хвала життю”.	119
Левченко Г. Д. (Житомир). Утопічний хронотоп “щасливої Австрії” в сучасному українському романі (на матеріалі творів Ю. Винничука, С. Андрухович, Н. Гурницької).	126
Левченко О. Г. (Житомир). Часопросторові образи в поетичній збірці Юрка Гудзя “Маленький концерт для самотнього хронопа”.	135
Мочернюк Н. Д. (Івано-Франківськ). “Час – великий митець”: хронотопне мислення Олекси Грищенка (на матеріалі мемуарів “Мої роки в Царгороді”).	143
Рибчинська З. Б. (Львів). “Майбутнє теперішнє” як часовий режим культури (у маніфестографії Михайля Семенка).	150
Смаглій І. В. (Дніпропетровськ). Парадокси художньої інтерпретації часу в поезіях Світлани Йовенко.	158
Стадніченко О. О. (Запоріжжя). Категорія часу в мемуарах Романа Іваничука “Благослови, душе моя, Господа...”.	164
Швець А. І. (Львів). “Що се за дух часу такий?” (темпоральна аксіологія в оповіданні Наталії Кобринської “Дух часу”).	172

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ. ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Бережний В. А. (Запоріжжя). Анекдот у сучасному гуманітарному дискурсі.	183
Висоцька С. С. (Львів). Поліглісія Дж. Джойса як чинник літературної еволюції.	193
Гребенюк Т. В. (Запоріжжя). Когнітивні аспекти репрезентації свідомості в художній оповіді.	200
Ніколова О. О. (Запоріжжя). Типологія комічних псевдоморфних персонажів в українській та російській драматургії кінця XVIII – першої половини XIX ст.	207
Солецький О. М. (Івано-Франківськ). Емблематичні форми первісного семіозису.	216
Чик Д. Ч. (Бердянськ). Мапа подорожі: мономіф як сюжетна модель в англійському й українському сатиричному “романі великої дороги” першої половини XIX ст.	223

ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

Городніча Н. В. (Енергодар). Риси орнаментального стилю в “Слові про Ігорів похід”.	234
Домбровський М. Б. (Львів). Культурний золотий вік в образному світі Тібулла.	244
Карабович Т. (Люблін, Польща). Деконструкція мотивів ностальгії та вигнання у творчості поетеси Емми Андієвської.	252
Тулахіна О. В. (Запоріжжя). Втрата пам’яті як концептуальна метафора у романі Мітча Калліна “A slight trick of the mind”.	258
Фока М. В. (Кіровоград). “Вишневий сад” А. Чехова як “нова драма”: поетика підтексту.	265

МОВОЗНАВСТВО

ЛІНГВІСТИКА ТЕКСТУ. ДИСКУРСОЛОГІЯ. ДИСКУРС-АНАЛІЗ

УДК 316.454.5

Грабовська І. В.,
кандидат філологічних наук,
Київський національний лінгвістичний університет

СЕМАНТИКА Й ПРАГМАТИКА КОНТАКТОВСТАНОВЛЮВАЛЬНИХ МЕТАКОМУНІКАТИВНИХ ПИТАНЬ В АНГЛОМОВНОМУ ДІАЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Закономірним розвитком вивчення діалогічного дискурсу є поворот у лінгвістиці від досліджень значущого комунікативно-інформативного мовленнєвого матеріалу до більш активних студій інформативно збіднених виявів фатичного та регулятивного планів комунікації (О. М. Ільченко, О. А. Романов, А. М. Сініцина, Р. Якобсон, G. Bateson, S. I. Hayakawa, J. Laver, J. Ruesch, P. Watzlawick та ін.). У цьому контексті все більший інтерес викликає фатична метакомунікативна функція мови, досліджена у вітчизняній лінгвістиці Г. Г. Почепцовим, Т. Д. Четіані, І. С. Шевченко, Ю. В. Матюхіною, Ю. В. Косенко та актуалізована за допомогою спеціально призначених для цього засобів мовлення. У фокусі нашої розвідки знаходяться питальні за формою конструкції, що реалізують найбільш характерний для діалогічного дискурсу вид структурно-сміслового зв'язку реплік співрозмовників. Це – метакомунікативні питання (далі – МКП), призначення яких полягає у встановленні, підтримуванні й завершенні мовленнєвого контакту як системи зв'язків акустичного, психологічного та соціально-етикетного характеру, що забезпечує успішний перебіг процесу комунікації.

Увага до фатичної метакомунікації зовсім не випадкова, оскільки, з одного боку, фатичний дискурс (phatic communion) [19], на відміну від інформативно насиченого дискурсу (informative discourse) [16], дає можливість виявити соціальні та психологічні характеристики комунікантів, їх уміння та навички спілкуватися, а отже, максимально зближує нас із особистістю мовця; з іншого боку, виходячи з особливостей вживання співрозмовниками метакомунікативних питань, можна виявити специфіку їх будови та функціонування в англomовному діалогічному дискурсі.

Розгляд комунікативного акту як окремої цілісної і завершені інтеракції співрозмовників у всьому обсязі її реалізації, починаючи зі встановлення мовленнєвого контакту і закінчуючи його завершенням, зумовлюють мету статті – розкрити механізм встановлення інтеракції комунікантів за допомогою МКП у сучасному англomовному діалогічному дискурсі.

Стадія встановлення мовленнєвого контакту є нульовою стадією спілкування [9, 444], своєрідність якої полягає в тому, що вона передуює передаванню пропозиційно значущого повідомлення. Очевидно, що перед тим, як почати спілкування, необхідно встановити мовленнєвий контакт, налагодити не тільки фізичний, але й психологічний канал зв'язку, без якого неможлива мовленнєва діяльність. Значення зазначеного фактору підкреслюється вже самим включенням мовленнєвого контакту в традиційну

модель комунікативного акту поряд з 1) адресатом, 2) адресантом, 3) контекстом, 4) кодом і 5) повідомленням [12, 198].

До того ж орієнтація на контакт з адресатом виявляється вже на ранньому мотиваційно-спонукальному, а потім і на реалізуючому етапах мовленнєвої діяльності [6, 133], що експліцитно виражається за допомогою вербальних засобів метакомунікативного характеру, які регулюють початкову стадію взаємодії сторін, що спілкуються.

Під контактостановлювальною функцією О. С. Ахманова [2, 508] розуміє одну з функцій мовлення, яка проявляється у ситуаціях, в яких адресант не прагне одразу передати слухачеві певну інформацію, а хоче лише надати природності спільному перебуванню де-небудь, підготувати слухача до сприйняття інформації, повернути до себе увагу і т.ін. Контактостановлювальна функція, таким чином, обслуговує лише початок, стадію ініціації мовленнєвого контакту.

Стадія встановлення мовленнєвого контакту передбачає дотримання певних мовленнєвих ритуалів і характеризується варіативністю різноманітних сценаріїв розвитку подій [4, 74; 5; 7, 95; 8; 10 95]. Комуніканти використовують “моделі й природні сценарії поведінки, властиві ситуаціям зустрічі” [17, 2]. Сценарій є типовою “моделлю вербальних і невербальних дій, за допомогою яких комуніканти виражає своє бачення ситуації, оцінює учасників і самого себе” [17, 5], тобто сценарій є когнітивною структурою, що містить інформацію про стандартну послідовність дій у типовій ситуації. Сценарії формуються в процесі сприйняття й інтерпретації мовленнєвих дій на основі попереднього досвіду, уявлень, що зберігаються в пам’яті суб’єкта. Саме завдяки наявності сценаріїв людина знає, які дії вимагаються від неї в конкретній ситуації, і може правильно інтерпретувати поведінку учасників комунікації. Дотримання сценаріїв поведінки забезпечує ефективність комунікації, а порушення – її провал.

Сценарій типової ситуації встановлення мовленнєвого контакту являє собою інтерактивний блок (мінімальну діалогічну єдність) [3, 86; 10, 96; 11, 33] або суміжну пару (adjacency pair) [13, 230; 20, 728], що складається з двох однотипних висловлень, кожне з яких вимовляється по черзі мовцем і слухачем. Типовий сценарій встановлення мовленнєвого контакту передбачає: 1) наявність, щонайменше, двох комунікантив; 2) появу в одного з них комунікативного наміру розпочати мовленнєву комунікацію; 3) аналіз і оцінювання особистісних характеристик партнера зі спілкування, його схильності до вступу в мовленнєву комунікацію; 4) створення за допомогою невербальних засобів такої ситуації спілкування, що відповідає комунікативному наміру співрозмовників; 5) вибір і позначення каналу повідомлення; 6) вибір і позначення коду повідомлення; 7) повернення уваги партнера зі спілкування; 8) позначення комунікативного наміру вступити в інтеракцію за допомогою посилання відповідного запиту про можливість встановлення мовленнєвого чи невербального контакту [1, 118; 18, 174]. Цей список ми поповнюємо 9) ідентифікацією адресанта / адресата; 10) визначенням ситуації спілкування; 11) вибором контактостановлювальної теми розмови. Врахування цих аспектів дозволяє розглядати ситуацію встановлення мовленнєвого контакту

як соціальний ритуал – прагнення адресанта встановити дружні комунікативні стосунки з адресатом з метою їх розвитку в процесі подальшого обміну інформацією та успішного завершення.

Наприклад:

[He peers over the aisle, looks around, no one in sight. Michelle appears by the soda dispenser, wary of him.]

Michelle: Hi.

Luke: Hey. How are you?

Michelle: I'm okay. You?

Luke: Okay. You look really nice.

Michelle: Thanks. I was hopin' you might call.

Luke: I was going to (M. Curland. Zerophilia).

Наявність відповідного сценарію в свідомості адресата дозволяє йому вірно проінтерпретувати ситуацію і сприйняти ініціюючі дії адресанта як спробу встановити мовленнєвий контакт з метою подальшої діалогічної інтеракції. Вибір адресантом МКП-привітання (*How are you doing?*) відповідає близьким стосункам між комунікантами. Зустрічне питання адресата (*You?*) у відповідь свідчить про його готовність продовжити інтеракцію.

Ми визначаємо стадію встановлення мовленнєвого контакту як вищого ступеня ритуалізовану мовленнєву дію, що має набір постійно вживаних конвенційних стереотипних мовленнєвих одиниць, спеціально призначених маркувати початок акту комунікації у часі та просторі. У функції індикаторів початку спілкування зазвичай слугують питальні за формою і метакомунікативні за змістом одиниці, які ми називаємо контактовстановлювальними МКП. Їх основною прагматичною функцією є встановлення мовленнєвого контакту.

Контактовстановлювальні МКП є фразами, що ініціюють спілкування (ice-breakers) [14]; створюють атмосферу довіри до інформації, що передається, та її джерела; сприяють досягненню конгруентності (congruence) [15] адресанта й адресата – їх максимально узгодженої, скоординованої мовленнєвої поведінки. У цьому виявляються прагматичні властивості контактовстановлювальних МКП.

Семантична структура контактовстановлювальних МКП у комунікативній фатичній ситуації “Привітання” може бути представленою умовно таким чином: “адресант сигналізує адресату про те, що хоче вступити з ним у мовленнєвий контакт”. Контактовстановлювальні МКП типу *Mind if I join you?* містять сему доброзичливості. У МКП такого типу присутній також семантичний компонент “під час зустрічі”, тобто вказівка на початковий момент мовленнєвої інтеракції.

У ході мовленнєвої взаємодії МКП встановлення мовленнєвого контакту можуть належати як мовцю, так і слухачеві. Контактовстановлювальні МКП створюють саму можливість подальшого обміну інформацією та організують перехід до центральної стадії підтримування мовленнєвого контакту.

До контактовстановлювальних МКП-атрактантів уваги відносимо: 1) питання-привітання, 2) питання-звертання, 3) питання-ідентифікатори, 4) питання-компліменти, 5) питання-топікалізатори, 6) питання-пропонування, 7) питання-плеоназми. Кількісні

показники контактовстановлювальних МКП в англomовному діалогічному дискурсі схематично зображуємо в такому вигляді:

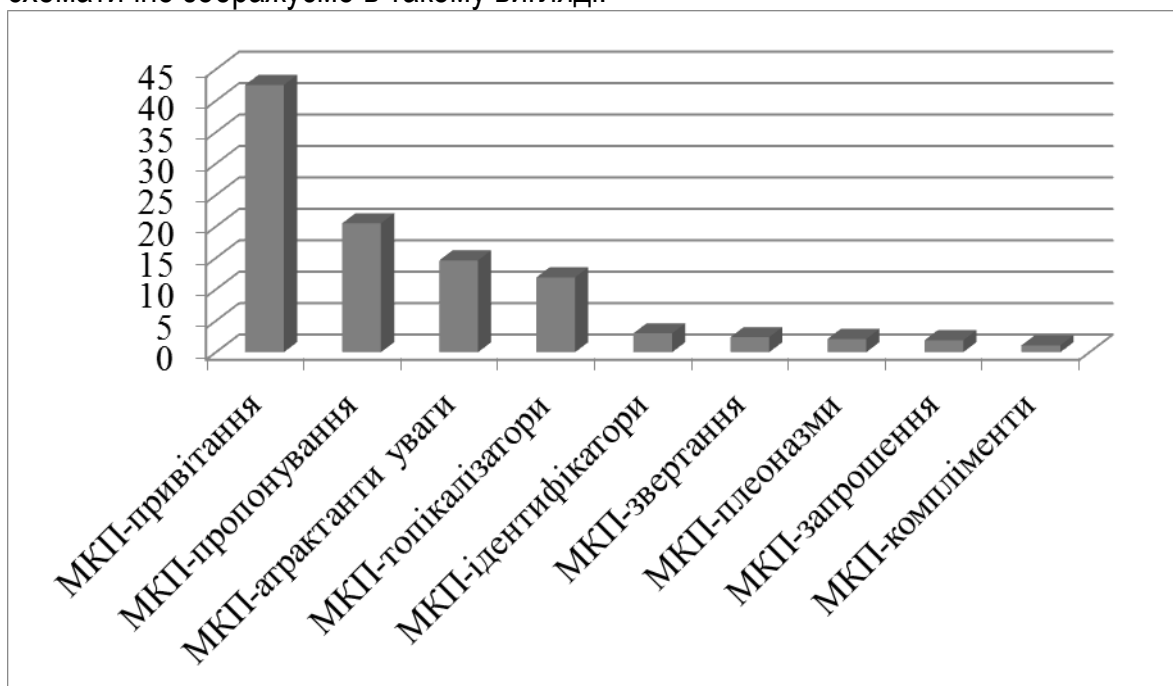


Рис. 1.1. Кількісні показники контактовстановлювальних МКП у сучасному англomовному діалогічному дискурсі

Розглянемо детальніше кожен із зазначених типів контактовстановлювальних МКП.

МКП-атрактанти уваги є питальними кліше, що виконують функцію звертання з метою привертання уваги адресата до повідомлення:

Pellit: [Loudly, to the room.] Everyone, can I have your attention please? I've just learned that Kurt has fired our dear friend Hank here.

Kurt: What are you – ?! (M. Markowitz. Horrible Bosses)

Контактовстановлювальне МКП (*Everyone, can I have your attention please?*), що підсилене паралінгвальним компонентом (*loudly*) та звертанням (*everyone*), виконує апелятивну функцію і спрямоване на активізацію уваги слухачів. До того ж, вказане контактовстановлювальне питання активізує мисленеву діяльність партнера з комунікації та виконує інтродуктивну функцію, визначаючи тематику мовленнєвої взаємодії.

Питання-привітання є сигналами визнання адресата, а не запитом інформації про реальний стан справ чи здоров'я співрозмовника, тому що в умовах фатичного етикетного дискурсу розповідь у подробицях про всі свої справи і новини є недоречною. МКП-привітання можуть вживатися слідом за стереотипними вітаннями у стверджувальній формі, реалізуючи функцію розгорнутого привітання:

Policeman: Afternoon.

Phil: Afternoon, officer. How's it going today?

Policeman: Oh, it's going fine, thank you. How are things with you?

Phil: Fine, fine (J. Drysdale. Grand Theft Parsons).

Ідентифікувавши ситуацію спілкування як контекст привітання, мовець і слухач вітають один одного, реалізуючи розгорнуту інтерактивну модель привітання, що являє собою послідовність обов'язкових мовленнєвих дій, які виконуються в декілька етапів. На першому етапі відбувається обмін основними вітаннями (*Afternoon – Afternoon*), на другому – розгорнутими, більш детальними МКП-привітаннями (*How's it going today? – How are things with you?*).

За допомогою МКП-ідентифікаторів, виражених інтерогативними мовленнєвими актами самопредставлення (*May I introduce myself?*) і представлення (*May I introduce (present) myself (to you)?*), партнери зі спілкування ідентифікують себе та співрозмовника, встановлюють параметри соціальної дистанції (співвідношення соціальних статусів / ролей, позицій вищий – нижчий – рівний), а також визначають, в якій емоційній тональності буде проходити інтеракція.

МКП-звертання призначені для регуляції емоційної тональності діалогічного дискурсу, оскільки вони сприяють формуванню атмосфери довіри між комунікантами. Перехід до звертання на ім'я типу *May I call you Emma?* в англomовному соціумі супроводжується, як правило, зазначенням причини та бажання зміни міжособистісних стосунків на неформальні і навіть фамільярні, тобто вибір форм звертання є прагматично вагомим.

За допомогою контактовстановлювальної функції *питань-компліментів* забезпечується регламентація соціальних та індивідуально-особистісних відносин між комунікантами, що спрямована на вироблення платформи для подальшої мовленнєвої взаємодії. У відповідь на питання-комплімент зазвичай слідує зустрічний комплімент співрозмовника, за допомогою якого комунікант нейтралізує власні достоїнства в жартівливій або самопринизливій формі, тим самим покращуючи імідж співрозмовника:

Kathleen: Well, hello there, Emma. Aren't you a picture? I swear, the only girl prettier than you is my granddaughter, Sarah.

Emma: Considering she's the image of you, that must make me the third prettiest girl (D. Leclair, C. Mann. Claimed: The Pregnant Heiress).

Використовуючи в контактовстановлювальній функції питання-комплімент *Aren't you a picture?*, адресант пропонує в якості предмета мовленнєвої взаємодії обговорення чудової зовнішності співрозмовниці (“гарна, як картинка”).

Іллокутивна сила МКП-пропонувань та МКП-запрошень типу *Won't you sit down?, Iced tea?, Can I buy you a drink?* спрямована на встановлення комфортних умов мовленнєвого контакту. Форма МКП-пропонувань пов'язана з бажанням ініціатора контакту нейтралізувати незручність адресата, заохочуючи його до контакту. Врахування волі співрозмовника є важливою прагматичною характеристикою МКП-пропонувань, яка полягає в етикетному підкресленні вільної мовленнєвої поведінки адресата з боку мовця.

МКП-моніталізатори типу *Isn't it hot today?, Lovely weather, isn't it?, Did you hear about the party tonight?* є носіями тематичної інформації. Вони здатні визначати або змінювати тему діалогічного дискурсу, змушуючи партнера зі спілкування регулювати мовленнєвий контакт з урахуванням інтересів співрозмовника.

МКП-плеоназми не є запитами інформації, а ствердженнями очевидного в питальній формі. Це – інформативно надлишкові одиниці мови, які нічого не запитують, а лише констатують / коментують у формі питання очевидний факт, що вже здійснився чи здійснюється у присутності суб'єкта й об'єкта мовлення. МКП-плеоназми виконують репрезентативну іллокутивну функцію: стверджують, описують дії співрозмовника в момент зустрічі з ним:

[Harvey stands at the bar. Susan comes into the room. She approaches.]

Susan: Hi Dad.

Harvey: Hey Suz.

Susan: Are you alright?

Harvey: Yeah. I'm great. How are you doing? Enjoying yourself?

Susan: Yeah (J. Hopkins. Last Chance Harvey).

У наведеному епізоді мовленнєвої взаємодії контактовстановлювальне МКП-плеоназм *Enjoying yourself?* слугує не для запиту очевидного факту, а для іншої цілі – розпочати розмову. Адресат “підтакує” мовцю (*Yeah*), повністю підтверджуючи сказане ним.

МКП-атрактанти уваги реалізують стратегію контактовстановлення, що є однією з домінуючих стратегій інтродуктивного плану та являє собою обмін словесними пестуваннями – мовленнєвими актами, за допомогою яких мовець визнає присутність іншої людини в соціально прийнятній вербальній формі. До реалізації стратегії подолання дистанціювання належить низка тактик використання контактовстановлювальних МКП, а саме: 1) тактика освідомлення (42,5%), 2) тактика пропонування (22,4%), 3) тактика привертання уваги адресата (14,6%), 4) тактика прояву зацікавленості в ситуації спілкування (14%), 5) тактика солідаризації (6,5%).

Вибір метакомунікативного контактовстановлювального питання зумовлений трьома факторами, а саме: співвідношенням соціальних статусів / ролей комунікантів, значенням параметра “дистанція” в інтеракції, ситуацією спілкування (офіційна / неофіційна). З цього випливає, що за допомогою метакомунікативних контактовстановлювальних питань учасники мовленнєвої взаємодії інформують один одного про свою оцінку вищезазначених факторів, формуючи на стадії встановлення мовленнєвого контакту міжособистісну, соціальну і тематичну платформу для інтеракції. Виявлені прагмасемантичні типи контактовстановлювальних МКП можуть скласти основу для наступних наукових пошуків у галузі теорії комунікації та створити підґрунтя для вивчення інших функцій, що реалізуються МКП.

Література

1. Агафонов Ю. Л. Контактостанавливающие высказывания / Ю. Л. Агафонов // Структурно-семантические единицы текста (на сопоставительной основе французского и русского языков). – М. : МГПИИЯ, 1986. – № 267. – С. 116–135.
2. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М. : Советская энциклопедия, 1966. – 608 с.
3. Быковская С. А. Фатический аспект немецкой обиходной речи : дисс. ... к. филол. н. : 10.02.04 / С. А. Быковская. – М., 2003. – 268 с.
4. Власова А. В. Речевые клише французской разговорной речи в коммуникативно-прагматическом аспекте (фреймы фрагмента входа в общение) : дисс. ... к. филол. н. : 10.02.05 / А. В. Власова. – Нижний Новгород, 2008. – 177 с.

5. Грачева В. В. Речевой акт контактоустанавливающего фатического метакоммуникатива в ракурсе функционально-прагматического поля / В. В. Грачева // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2012. – № 133. – С. 133–139.
6. Леонтьев А. А. Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания / А. А. Леонтьев. – Москва : Наука, 1969. – 307 с.
7. Матюхина Ю. В. Развитие системы фатической метакоммуникации в английском дискурсе XVI–XX веков : дисс. ... к. филол. н. : 10.02.04 / Ю. В. Матюхина. – Харьков, 2004. – 227 с.
8. Михайлова Н. П. Иерархия функций метакоммуникативных речевых актов / Н. П. Михайлова // Русский язык: система и функционирование. – Минск : РИВШ, 2006. – Ч. 1. – С. 94–97.
9. Почепцов Г. Г. Фатическая метакоммуникация / Г. Г. Почепцов // Избранные труды по лингвистике : [монография] / [сост., общ. ред. и вступ. ст. И. С. Шевченко]. – Харьков : ХНУ им. В. Н. Каразина, 2009. – С. 444–448.
10. Сеницына А. Н. Метакоммуникативные единицы и их роль в организации и регуляции англоязычного диалогического общения : дисс. ... к. филол. н. : 10.02.04 / А. Н. Сеницына. – Санкт-Петербург, 2005. – 223 с.
11. Чхетиани Т. Д. Лингвистические аспекты фатической метакоммуникации (на материале английского языка) : дисс. ... к. филол. н. : 10.02.04 / Т. Д. Чхетиани. – К., 1987. – 203 с.
12. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм “за” и “против”. – М. : Прогресс, 1975. – С. 193–230.
13. Branco A. U. Communication and Metacommunication in Human Development / A. U. Branco, J. Valsiner. – New York : Age Publishing, 2004. – 318 p.
14. Brown K. Linguistics Today / K. Brown. – London : Fontana Paperbacks, 1984. – 283 p.
15. Calero H. H. The Power of Nonverbal Communication: How You Act is More Important Than What You Say / H. H. Calero. – Los Angeles : Silver Lake Publishing, 2005. – 308 p.
16. Crismore A. Talking with Readers: Metadiscourse as Rhetorical Act / A. Crismore. – New York : Peter Lang, 1989. – 294 p.
17. Goffman E. Forms of Talk / E. Goffman. – Pennsylvania : University of Pennsylvania Press, 1983. – 335 p.
18. Gottschalk C. How to Start and Make a Conversation: How to Talk to Anyone in 30 Seconds or Less / C. Gottschalk. – Ocala : Atlantic Publishing Group, 2010. – 300 p.
19. Malinowski B. On Phatic Communion / B. Malinowski // The Discourse Reader / [ed. by A. Jaworski, N. Coupland]. – New York : Routledge, 1999. – P. 302–305.
20. Ruesch J. Communication: The Social Matrix of Psychiatry / J. Ruesch, G. Bateson. – New York : W.W. Norton, 1951. – 314 p.

Список джерел ілюстративного матеріалу

1. Curland M. Zerophilia [Electronic resource] / M. Curland. – 2004. – Mode of acces : <http://www.imsdb.com/scripts/Zerophilia.html>.
2. Drysdale J. Grand Theft Parsons [Electronic resource] / J. Drysdale. – 2003. – Mode of acces : <http://www.imsdb.com/scripts/Grand-Theft-Parsons.html>.
3. Hopkins J. Last Chance Harvey [Electronic resource] / J. Hopkins. – 2009. – Mode of acces : <http://www.imsdb.com/scripts/Last-Chance-Harvey.html>.
4. Leclair D. Claimed: The Pregnant Heiress / D. Leclair, C. Mann. – New York : Harlequin, 2011. – 192 p.
5. Markowitz M. Horrible Bosses [Electronic resource] / M. Markowitz. – 2010. – Mode of acces : <http://www.imsdb.com/scripts/Horrible-Bosses.html>.

Анотація

У статті розглядається стадія встановлення мовленнєвого контакту. Визначаються функціонально-семантичні особливості контактовстановлювальних метакомунікативних питань як засобу організації діалогічного дискурсу. Розроблено типологію контактовстановлювальних метакомунікативних питань у сучасному англійському діалогічному дискурсі. Контактівстановлювальні

метакомунікативні питання регулюють хід інтеракції, забезпечують зворотний зв'язок у процесі спілкування.

Ключові слова: контактоустановлювальне метакомунікативне питання, діалогічний дискурс, інтеракція, мовленнєвий контакт, фатичний дискурс.

Аннотация

В статье рассматривается стадия установления коммуникативного контакта. Определяются функционально-семантические особенности контактоустанавливающих метакоммуникативных вопросов как средств организации диалогического дискурса. Предлагается типология контактоустанавливающих метакоммуникативных вопросов в современном англоязычном диалогическом дискурсе. Контактующие метакоммуникативные вопросы регулируют ход интеракции, способствуют осуществлению обратной связи в процессе общения.

Ключевые слова: контактоустанавливающий метакоммуникативный вопрос, диалогический дискурс, интеракция, речевой контакт, фатический дискурс.

Summary

The article focuses on the initial stage of speech contact. The paper examines functional and semantic properties of contact-establishing metacommunicative questions as means of organization of dialogic discourse. Typology of contact-establishing metacommunicative questions in modern English dialogic discourse is suggested. Contact-establishing metacommunicative questions regulate the flow of interaction, contribute to the realization of communicative feedback.

Keywords: contact-establishing metacommunicative question, dialogic discourse, interaction, speech contact, phatic communion.

УДК 070.1

Калужинська Ю. В.,

аспірантка,

ДВНЗ “Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди”

ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ НЕГАТИВНОЇ ОЦІНКИ В ТЕКСТАХ НА ЕКОНОМІЧНУ ТЕМАТИКУ (НА МАТЕРІАЛІ МОВИ ДРУКОВАНИХ ЗМІ)

Постановка проблеми. Однією з найважливіших складових нашого суспільства й нашого життя є засоби масової інформації. Це пов'язано з тим, що вони є основними засобами передачі інформації. ЗМІ є одним із елементів громадського життя, який активно реагує на суспільні процеси, віддзеркалює їх, впливає на свідомість людей. Здатність швидко й майже повністю охоплювати найширші аудиторії дає їм змогу формувати суспільну думку, визначати духовні цінності. Ось чому мова ЗМІ, зокрема газет, важлива й актуальна проблема постійних наукових досліджень.

Аналіз основних досліджень і публікацій. На сучасному етапі розвитку суспільства мас-медіа займають панівну позицію як сфера мовленнєвої діяльності. Особливості газетної мови, у тому числі й культуру мови преси, розглядали провідні українські дослідники, зокрема мовознавці: А. Н. Васильєва [3], Н. С. Голікова [4], М. А. Жовтобрюх [6], Л. Т. Масенко [8], О. Д. Пономарів [10], О. А. Сербенська [12] та інші.

Українська преса перебуває в постійному пошуку різних засобів суб'єктивного вираження мовлення. Газети у мовному плані прагнуть наблизитись до читача, зацікавити його, зокрема засобами емоційно-оцінної лексики. Категорія оцінки привертає увагу багатьох українських та зарубіжних мовознавців, її розглядають у логіко-семантичному (Н. Д. Арутюнова [1]), семантико-прагматичному та комунікативному (Н. В. Гуйванюк [5]), текстотворчому аспектах.

Виділення нерозв'язаних проблем. Попри значні дослідження, проведені у питанні експресивності газетних текстів, актуальною та малодослідженою все ще лишається проблема саме негативної оцінки у мові друкованих мас медіа. Оскільки ж економічна ситуація в Україні перебуває у непростому стані, то виявлення економічних термінів з негативним значенням потребує особливої уваги.

Мета та завдання статті. Метою даної статті є виокремити економічні поняття, що мають негативну оцінку у мові друкованих засобів масової інформації та проаналізувати засоби творення негативної оцінки у текстах на економічну тематику.

Виклад основного матеріалу. Через експресивність виражальних засобів мовець передає своє ставлення і до повідомлення, і до адресата. До експресивної лексики належать слова меліоративної (позитивні) та пейоративної (негативні) групи. Останнім часом, у мові українських ЗМІ переважають негативно-оцінні лексеми або як їх ще називають – пейоративи.

Пейоративи – це лексичні одиниці, в структуру лексичного значення яких входить конотативний аспект (негативна емотивна сема), за допомогою якого виражається негативне ставлення мовця до адресата [7, 3]. Часто це може бути вульгарна, просторічна, жаргонна лексика. Дослідники пейоративної лексики в мові преси зауважують, що для друкованих медіа-текстів притаманна в цілому нейтральність оповідального тону, але останнім часом вживання негативно-оцінних лексем значно активізувалось. Причиною цьому послугували різноманітні екстралінгвальні чинники: напружена економічна ситуація в країні, розпочата війна та різноманітні процеси, що охоплюють суспільно-політичну сферу життя народу.

Використання негативно-оцінних значень у сфері економіки та економічного життя країни можна умовно розділити на кілька груп: слова з прямим значенням, як терміни, так і загальноновживані слова, негативні слова з переносним значенням, негативні слова-оказіоналізми, слова-жаргонізми тощо.

На початку ХХІ ст. в мові української періодики активізувалося вживання негативних слів для позначення характеристики економічної сфери. Це пов'язано зі складною економічною ситуацією в Україні, що склалася після початку конфлікту на сході країни та у зв'язку із великими борговими зобов'язаннями. Значного вжитку набули економічні терміни, що вже мають негативне значення (*дефолт* “відмова сплачувати борг” [2, 175]; *девальвація* “здійснюване у законодавчому порядку зменшення золотого (срібного) вмісту грошової одиниці, а також зниження курсу паперових грошей щодо золота (срібла) або іноземних валют” [2, 160]). Наприклад: “Україні загрожує **дефолт**” (“Газета по-українськи”, 02.01.2015); “**Дефолт** в Україні вже відбувся – С. Арбузов” (заг) (“Голос України”, 19.02.2015); “**Гривня девальвує** через безконтрольну емісію” (заг) (“Вечірній Київ”, 14.11.2014).

Для позначення негативних процесів, що мають місце в економічній сфері, журналісти використовують іншомовні слова (*дефіцит* “мала кількість, нестача чогось, відсутність ресурсів, товарів, грошей порівняно з потребою в них” [2, 174]; *корупція* “використання посадовими особами свого службового становища для власної вигоди, підкупність, продажність урядовців і політиків” [2, 320]; *протекціонізм* “економічна політика держав, спрямована на захист національної промисловості і сільського господарства від іноземної конкуренції” [2, 450]. Напр.: “Здоровий глузд в економіці – **дефіцит**?” (“Дзеркало тижня”, 21.03.2015); “За його словами, головні проблеми все ті ж – непрозора економіка, **протекціонізм і корупція**” (“Сільські вісті”, 14.11.2014).

Через непрофесійні кроки теперішньої влади, економіка у країні перебуває у скрутному становищі. Друковані засоби масової інформації не можуть залишатись осторонь, не висвітлюючи ті проблеми, з якими стикаються можновладці. Та журналісти не втрачають нагоди прикрасити свої тексти емоційно, використовуючи для цього різні увиразнювальні засоби, як от метафори. Напр.: “В НБУ заявляють про ліквідацію банків-**“пралень”** (заг)” (“Україна молода”, 23.03.2015); “При **“втечі”** 140 млрд. грн., Нацбанк позичив банкам тільки 36 млрд. грн.” (“Сьогодні”, 23.02.2015); “Невиважена політика **сковує** економіку” (заг) (“Сільські вісті”, 30.01.2015); “Цілком очевидно, що наш **“дірявий”** бюджет недоотримує мільярди гривень через недосконале законодавство” (“Сільські вісті”, 30.01.2015); “Пенсійні витрати **“з’їдають”** 26% держбюджету в 2014 році, хоча десять років тому цей показник був 14%” (“Дзеркало тижня”, 01.02.2015).

Лексема *пральня* зі значенням “підприємство побутового обслуговування для прання і дальшої обробки білизни” [13, VII, 515] використовується у даному випадку для позначення банків, що займаються відмиванням державних коштів, тобто такі, що проводять нечесні операції із грошми.

Для позначення процесів швидкого зникнення грошей, вживається лексема *втеча*. У Словнику української мови подано значення “швидкий відхід, біг, від’їзд і т.ін. з метою уникнення небезпеки, неприємного становища тощо” [13, X, 508] та у деяких текстах таким чином позначаються непрозорі махінації з грошми. Прикриваючись позиками для банків, Нацбанк приховує значну частину коштів.

Для того, аби показати неефективні кроки політиків, у мові газет використовується лексема *сковувати* зі значенням “позбавляти можливості рухатися або обмежувати її, заважати, перешкоджати легкості свободі рухів; позбавляти можливості вільно діяти” [13, IX, 290]. Вживання подібних одиниць вказує на обмежені можливості (або їх відсутність взагалі) економіки розвиватись через певні дії політиків.

Особливій критиці піддаються процеси, пов’язані із грошми та ростом цін. Слова з переносним значенням зустрічаються і в текстах на економічну тематику (*обвалюватися* “раптово спадати вниз, відриваючись від чого-небудь внаслідок руйнування, зсуву і т.ін.” [13, V, 469]; *пожирати* “поїдати що-небудь із жадібністю, без остачі (про тварин); перен. знищувати, спалюючи, поглинаючи і т.ін. кого-, що-небудь” [13, VI, 775]; *зашморг* “петля з мотузки, шнура і т.ін., зроблена таким способом, що затягується; перен. те, що тримає кого-небудь у якійсь залежності

(матеріальній, духовній)” [13, III, 416]; *діра* “щілина, отвір у чому-небудь; перен., зневажл. про все відстале, запущене в економічному і культурному відношенні” [13, II, 307]. Напр.: “З початку літа 2014 року ціни на нафту **обвалилися** вдвічі – з 100 до 50 доларів за барель марки Brent” (“Українська правда”. 21.04.2015); “Експерти: Протиснувши закон у своїх інтересах, “Нафтогаз” і далі **пожиратиме** все здорове, що є на ринку” (“День”, 19.02.2015); “Схоже, із боргового **зашморгу** ми виберемось нескоро” (“Сільські вісті”. 06.02.2015); “**Дірку** в бюджеті спричинили також підприємства видобувної та паливної сфери” (“Україна молода”, 11.03.2015).

Окрім того в мові української періодики значного вияву набули слова, для яких значення, пов’язане зі сферою економіки є переносним. Зазвичай такі лексеми передають не просто певні процеси у економічному житті країни, але мають яскраве негативне забарвлення. Оскільки економічна сфера життя України перебуває у не найкращому стані, то використання таких слів у текстах на економічну тематику являється досить частим та актуальним явищем. Для позначення хиткої ситуації з цінами на долари автори послуговуються словами, що мають переносне значення та в певному контексті є негативними (*злітати* “летячи, підніматися в повітря” [13, III, 595]; *підскакувати* “робити невеликі стрибки вгору; підплигувати, підстрибувати; перен., різко збільшуватися, підвищуватися” [13, VI, 50]. Напр.: “Курс долара може **злетіти** до 20 гривень” (заг.) (“Вечірній Київ”, 14.11.2014); “Курс долара може **підскокити**” (заг.) (“Сьогодні”, 08.12.2014).

Лексема *завалювати* має значення “кидаючи, засипати, покривати кого, що-небудь чимсь” [13, III, 36] та у деяких текстах вживається для позначення певних негативних процесів у економіці, напр.: “Путін *припускає*, що російські банки **завалять** Україну” (заг.) (“Голос України”, 15.11.2014).

Слово *плавання*, крім прямого значення “пересуватися в різних напрямках, тримаючись на поверхні води або в воді” [13, VI, 554], тепер часто передає значення “переміщуватися в різних напрямках, не мати опори”. Напр.: “За його словами **“плавання”** гривні триватиме не до встановлення ринкового курсу, а до повного падіння економіки” (“Високий замок”, 13.11.2014). Вживання поданої лексеми у лапках підкреслює її переносне значення.

Лексема *випаровуватись* має значення “перетворюватися в пару, переходити в газоподібний стан” [13, I, 448]. Та у мові періодики бачимо її використання у переносному значенні “зникати, щезати”. Напр.: “У будь-якому разі з офіційної статистики вже **“випарувалася”** лезова частка кримських кредитів” (“Українська правда”, 05.11.2014).

Аби надати текстам сучасної періодики емоційного забарвлення та оцінки, привернути увагу читача, розставляючи логічні акценти, автори часто використовують слова, вжиті у переносному значенні, що несуть негативне навантаження (*викачування* “1. Качаючи рублем білизну, полотно і т.ін., вигладжувати; 2. Качаючи густу масу (тісто і т.ін.), надавати їй відповідної форми; 3. Качаючи по чому-небудь, забруднювати, вбирати в щось; 4. Видаляти з чого-небудь воду або якусь рідину, газ і т.ін. механічним способом (за допомогою насоса, центрифуги і под.)” [13, I, 404]; *спускати* “1. Переміщати зверху вниз; опускати; 2. Надсилати нижчій інстанції;

3. Приводячи в дію, зсувати, зрушувати, зміщати щось закріплене (запобіжник, спусковий гачок і т.ін.); 4. Відв'язувати, відпускати прив'язаних тварин” [13, ІХ, 612]; *витікати* “1. Текти, вилитися звідки-небудь струменем або виходити краплями (про рідину); 2. Виходячи з чого-небудь, з-під чогось назовні, брати початок (про ріку, струмок і т.ін.)” [13, І, 512]; *з'валтована* “та, яку силою примусили до статевого акту” [13, ІІІ, 311]; *з'їдати* “споживати яку-небудь їжу, не залишаючи нічого; перен. повністю знищувати що-небудь” [13, ІІІ, 581]; *схуднути* “стати худим, худішим” [13, 9, 905]; *битися* “увадатися до бійки, бити кого-небудь; перен. уживати всіх заходів, докладати зусиль, добиваючись чого-небудь або переборюючи якісь труднощі” [13, І, 170]. Напр.: “За ним стоїть величезне угруповання з **викачування грошей платників податків**” (“Україна молода”, 05.11.2014); “Росія за тиждень **спускає шалені 5 млрд. доларів на підтримку рубля**” (заг.) (“Газета по-українськи”, 31.10.2014); “Тоді цікаво, як він збирається закрити головні “дірки”, через які з компанії **витікають кошти**” (“Українська правда”, 18.11.2014); “Усе інше за Україну зробить **з'валтована російська економіка**” (“Українська правда”, 18.11.2014); “Нагадаємо: щороку КСУ **з'їдає** близько 100 млн. бюджетних гривень” (“Сільські вісті”, 17.04.2015); “Тарифи, курс, **схуднувший** гаманець і головне питання: “Чи живий Путін?”” (“Дзеркало тижня”, 21.03.2015); “Як кияни **б'ються** з економічною кризою” (заг.) (“Київ вечірній”, 04.02.2015).

Лексема *викачувати* вжита для позначення нечесних та непрозорих дій по відношенню до платників податків. Йдеться про несправедливе стягнення податків, що значною мірою погіршує фінансове становище осіб.

Використана лексема *спускати*, вжита у переносному значенні та вказує на тенденцію Російської Федерації витратити величезні кошти аби втримати стабільність рубля. Саме таке значення надає тексту особливого негативного забарвлення, оскільки підкреслюється недоцільність та нерозсудливість таких дій.

Для позначення стрімкого зменшення капіталу використано лексему *витікати*. Йдеться про непрозорі дії зі сторони керівництва компанії, які спричиняють значні втрати коштів.

Вживання лексеми *з'їдати* вказує на стрімку втрату значної кількості коштів із бюджету, що, безумовно, негативно впливає на економіку країни.

Через нестабільну економічну ситуацію в Україні, значне підняття ціни на долар та знецінення української валюти, у мові української періодики зустрічаються слова з переносним значенням, пов'язані з курсовою політикою держави (*геноцид* “вимищення окремих груп населення за расовими, національними, релігійними мотивами” [13, ХІ, 675]; *голод* “1. Гостре відчуття потреби в їжі, сильне бажання їсти; 2. Відсутність або гостра нестача хліба та інших продуктів харчування з певних причин у населеному пункті, районі, країні тощо” [13, ІІ, 113]). Порівн.: “Окрім того, економіст зазначив, що сьогодні курсову політику можна назвати валютним **геноцидом** щодо багатьох верств населення” (“Київ вечірній”, 13.11.2014); “Доларовий **голод** – штучний” (заг.) (“Газета по-українськи”, 07.11.2014).

Аби зазначити значні коливання курсу долара та негативні наслідки для більшості населення, використано лексему *геноцид* у значенні “штучне винищення валютних резервів”.

Лексема *голод* вжита для позначення штучного приховування валюти. У зв'язку зі значним попитом на неї у листопаді-грудні 2014 року, влада заборонила здійснювати обмін та викупляти її, апелюючи її відсутністю у банках. Та зі слів експертів приховування валюти та заборона її купівлі були штучними.

Іноді використовують трансформовані сполуки з відомих кінофільмів, щоб надати заголовкові емоційно-експресивного забарвлення. Так, вислів із фільму “Діамантова рука” “*У Вас ус отклеился*” перефразовано як “**У вас курс відклеїється – росіяни знущуються з падіння рубля**” (заг.) (“Газета по-українськи”, 07.11.2014).

Щоб привернути увагу читача, журналісти використовують нові, “оригінальні” слова – okazіоналізми. Селіванова О. О. так пояснює термін “okazіоналізм”: “Мовні одиниці, які належать до складу стилістичних неологізмів, створені в ідеостилі певних авторів текстів і не набули поширення. Okazіоналізми увиразнюють індивідуально-авторське мовлення, надають йому експресивності, емотивної забарвленості, нерідко створюються за нетрадиційними словотвірними зразками і з порушенням мовних норм...” [11, 716]. Напр.: “**Загрозливий банкопад**” (заг.) (“Урядовий кур'є”, 29.10.2014); “**Більш того, товстосуми і на цей раз влізли в парламент цілими родинами**” (“Вільна Україна”, 14.11.2014).

Так, лексема *банкопад* вжита для позначення ймовірного та швидкого закриття великої кількості банків. А лексема *товстосум* позначає особу, яка володіє значними грошовими активами.

Мова сучасних газет характеризується підвищеною експресивністю. Експресивна функція мови набуває нових проявів у вживанні стилістично зниженої лексики, яка має потужний експресивно-емоційний потенціал. Для сфери економічного життя суспільства актуальним стає використання жаргонізмів для позначення процесів чи дій з грошима (*відкат* “вид хабара посадовій особі”; *бакси* “долари США” [14, 44]; *мінйяло* “те саме, що баксер: той, хто займається незаконними купівлею-продажем валюти” [14, 44]; *нелегальщина* від *нелегал* “продавець без відповідних документів” [14, 236]. Напр.: “*У Міненергетики недаремно зупинилось на Південній Африці, адже з тамтешніми компаніями легше домовитись про відкат*” (“Високий замок”, 13.11.2014); “...а в обмінних пунктах за **“бакси”** просять всі 16” (“Сьогодні”, 18.11.2014); “*Більше того, Україна навіть може перейти до гіпердевальвації за прикладом Зімбабве, коли **“бакс”** коштуватиме тризначне, чотиризначне число гривень*” (“Україна молода”, 24.02.2015); “*Банки перетворились на **“чорних” мінйял***” (“Високий замок”, 15.01.2015); “...або займатись **“нелегальщиною”**, що відбувається найчастіше” (про дії банків аби вижити) (“Україна молода”, 16.04.2015).

Висновки. Отже, вияви слів, що мають негативне значення спостерігаємо у значній кількості газетних текстів. Це, передусім, пов'язано із позамовними чинниками: війна на сході України, непродумані та непрозорі кроки політиків. Без уваги не залишається й економічна сфера життя суспільства. Окрім того, що на даному етапі активно обговорюється відсутність дій політиків щодо налагодження

економічної стабільності у країні, преса активно описує негативні процеси та явища, що відбуваються у банківській системі, у бюджетній сфері та у межах конкретних організацій.

Література

1. Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл: Логико-семантические проблемы / Н. Д. Арутюнова. – 3-е изд., стер. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 383 с.
2. Библик С. П. Словник іншомовних слів: тлумачення, словотворення та слововживання / С. П. Библик ; [за ред. С. Я. Єрмоленко]. – Харків : ФОЛІО, 2006. – 623 с.
3. Васильева А. Н. Газетно-публицистический стиль / А. Н. Васильева. – М. : Русский язык, 1982. – 198 с.
4. Голікова Н. С. Етикет і культура мовного спілкування у вищій школі : [навч.-метод. посіб.] / Н. С. Голікова, І. С. Попова. – Д. : Вид-во ДНУ, 2009. – 157 с.
5. Гуйванюк Н. В. Антропоцентричний підхід до вивчення мовних явищ (на матеріалі авторизованих конструкцій сучасної української мови) / Н. В. Гуйванюк, А. М. Агафонова. – Чернівці : Рута, 2001. – 56 с.
6. Жовтобрюх М. А. Мова української періодичної преси (кінець XIX – початок XX ст.) / М. А. Жовтобрюх. – К. : Наукова думка, 1970. – 304 с.
7. Земская Е. А. Словообразование как деятельность / Е. А. Земская. – М. : Наука, 1992. – 178 с.
8. Масенко Л. Т. Мова і політика / Л. Т. Масенко. – К. : Соняшник, 1999. – 100 с.
9. Навальна М. І. Динаміка лексики української періодики початку ХХІ ст. : [монографія] / М. І. Навальна. – К. : ВД Дмитра Бурого, 2011. – 328 с.
10. Пономарів О. Д. Стилістика сучасної української мови / О. Д. Пономарів. – К. : Либідь, 1993. – С. 19–20
11. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля, 2006. – 716 с.
12. Сербенська О. А. Мова газети і мовотворчість журналіста в аспекті соціально-культурного розвитку суспільства : дис. ... д. філол. н. / О. А. Сербенська. – Львів, 1992. – 419 с.
13. Словник української мови : [в 11 т.]. – К. : Наук. думка, 1970–1980. – Т. I–XI.
14. Ставицька Л. О. Український жаргон : словник / Л. О. Ставицька. – К. : Критика, 2005. – 494 с.
15. Стишов О. А. Оказіоналізми у мові сучасних мас-медіа / О. А. Стишов // Культура слова. – К., 2001. – Вип. 59. – С. 72–76.
16. Українська мова : енциклопедія / [редкол. : Русанівський В. М., Тараненко О. О., Зяблюк М. П. та ін.] – К. : Українська енциклопедія, 2000. – 752 с.
17. Фельдман Н. И. Оказиональные слова и лексикография / Н. И. Фельдман // Вопросы языкознания. – 1957. – № 4. – С. 64–74.

Анотація

У статті розглянуто слова з негативним значенням, що вживаються на позначення процесів та станів у економічній сфері. Зроблена спроба класифікувати лексику, що позначає негативні процеси в економіці за сферою вживання, проаналізовано засоби посилення емоційного впливу на читача за допомогою використання окремих стилістичних прийомів. В умовах не простої економічної ситуації, яка склалася в Україні, преса не може залишатися осторонь. Журналісти активно висвітлюють події, які відбуваються в усіх сферах життя народу. Не виключенням стала і економічна. Характерним для сучасних ЗМІ є активне використання негативної, експресивної лексики для посилення впливу на читача. Поповнення текстів газет подібною лексикою зумовлено позамовними факторами та складною економічною ситуацією.

Ключові слова: негативна оцінка, експресивність, негативно-оцінне значення, пейоративи.

Анотация

В статье рассмотрены слова с негативным значением, которые употребляются для обозначения процессов и состояний в экономической сфере. Сделана попытка классифицировать

лексику, которая обозначает негативные процессы в экономике по сфере применения, проанализированы средства усиления эмоционального воздействия на читателя с помощью использования отдельных стилистических приемов. В условиях не простой экономической ситуации, которая сложилась в Украине, пресса не может оставаться в стороне. Журналисты активно освещают события, которые происходят во всех сферах жизни народа. Не исключением стала и экономическая. Характерным для современных СМИ является активное использование негативной, экспрессивной лексики для повышения воздействия на читателя. Пополнения текстов газет подобной лексикой обусловлено внеязыковыми факторами и сложной экономической ситуацией.

Ключевые слова: негативная оценка, экспрессивность, негативно-оценочное значение, пейоратив.

Summary

In the article the words with a negative value, which are used to show the processes and states in the economic sphere are considered. The attempt to classify the vocabulary, that denotes negative processes in the economics, on the sphere of using was made, the means of enhancing of the emotional impact on the reader through the using of certain stylistic devices were analyzed. In the conditions of not simple economic situation, which has developed in Ukraine, the press can not remain on the sidelines. Journalists actively cover the events that take place in all spheres of life of the people. No exception became an economic as well. A characteristic feature of modern media is the active use of negative, expressive lexic for the increasing the impact on the reader. The replenishment of the newspapers' texts with such vocabulary is caused by extralinguistic factors and difficult economic situation.

Keywords: negative evaluation, expressive, negative and evaluative meaning, pejorative.

УДК 821.161.2–1

Писаревська О. В.,
аспірантка,

Харківський національний педагогічний університет
імені Г. С. Сковороди

МОВНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНОГО ЗМІСТУ В ПЕЙЗАЖНІЙ ПОЕЗІЇ АНАТОЛІЯ ПЕРЕРВИ

А. Перерва (нар. 1949 р.) – слобідський поет, гуморист, сатирик, публіцист, перекладач із білоруської, молдавської, грузинської та російської мов. А Перерва відомий, зокрема, як майстер пейзажної лірики. Його поезія – яскраве свідчення того, що людина є органічною частиною природи. Якщо людина віддаляється від навколишнього світу під натиском міської цивілізації чи своїм бездумним ставленням змінює патріархальний світ природи, вона руйнує в першу чергу себе і свою душу. З цього приводу О. Різниченко цілком слушно зазначає: *“У поезії А. Перерви зачаєний досвід сільської пам’яті, мудрої і діяльної; є в його віршах органічно-патріархальна цнота, в якій чимдалі більше відчувають потребу мешканці цегляного мурашника”* [10, 54].

Пейзажна лірика представлена майже у всіх збірках, які вийшли за 40 років творчої діяльності митця. У виданих за цей період збірках по-різному осмислюються картини природи: починаючи від наївних замальовок поет переходить до роздумів над картинами природи, а закінчує філософським

узагальненням. Ці відмінності можна пояснити постійно зростаючим життєвим досвідом поета та вдосконаленням його як письменника.

Наш вибір саме пейзажної лірики як основного напряму дослідження обумовлений передовсім тією обставиною, що, за словами І. Шаповалової, *“природа і людина завжди були і будуть вічним об’єктом естетичного пізнання, дослідження і художньої творчості”* [18, 22]. Крім того, в пейзажній ліриці А. Перерви нас цікавить не тільки сам пейзаж, а й сприйняття пейзажу, яке завжди пронизане настроєм, почуттями, особистими переживаннями та роздумами автора.

Слід зазначити, що питання пейзажної лірики в поезії А. Перерви ще не було предметом спеціального наукового дослідження. Лише в деяких публікаціях автори побіжно його торкалися. До таких робіт можна віднести: “Ода білому дню” О. Логвиненко (1984) [5], “Короткі рецензії. А. Перерва” Б. Марцінко (1984) [8], “На терезах досвіду” І. Мироненко (1987) [9] та ін.

У пейзажній ліриці А. Перерви порушується значна кількість ідейно-естетичних проблем, які тривожать поета. В їх число входять проблеми, які пов’язані з потребою оберігати, захищати, любити природу, осмислювати життя людини у спілкуванні з природою, розкрити найтонші відтінки взаємовідносин чоловіка й жінки, навчатися у природи по-філософському сприймати такий феномен як смерть.

Перша з окреслених нами проблем є однією з важливих для розуміння світогляду автора. Як зазначав С. Залигін, досягнення та духовні втрати в результаті взаємодії людини й природи *“жодна з наук не визначить, і, мабуть, тільки література здатна про них розповісти”* [5, 174]. Крім того, цю проблему можна розглядати і в більш широкому контексті, оскільки збереження природи – це лише частина проблеми збереження навколишнього світу: історії рідного краю, народних традицій, споконвічного укладу життя, духу народу.

Дослідження мови поетичного тексту передбачає, як правило, опис фонетичних, лексичних і граматичних засобів, за допомогою яких утілюється ідейно-естетичний задум автора. У нашій роботі основна увага приділяється лексичному аспекту, оскільки в багатьох випадках аналізу словника вірша може бути достатньо для рецепції поетичного тексту. Ю. Лотман писав про це так: *“Склавши словник того або іншого вірша, ми отримуємо – нехай грубі і приблизні – контури того, що складає світ з точки зору цього поета”* [7, 86]. “Достатність” лексичного рівня для розуміння художнього світу автора переконливо засвідчує, наприклад, проведений І. Степанченком парадигматичний аналіз лексики віршів С. Єсеніна [15]. Проте основна увага, що приділяється в статті лексичному рівню, не заперечує залучення при необхідності матеріалів інших рівнів. Крім того, в роботі описані обставини створення деяких робіт А. Перерви, а також наводяться відомості історико-літературного й біографічного характеру. Саме аналіз мовних засобів в сукупності з аналізом екстралінгвістичних чинників дозволяє більш повно розкрити ідейно-естетичний зміст його поетичних творів.

Отже, **мета** роботи – показати, як у пейзажній ліриці А. Перерви за допомогою мовних одиниць створюється ідейно-естетичний зміст, що розкриває основний

задум автора – необхідність збереження природи. Досягнення цієї мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

а) провести комплексне дослідження поетичного твору на лексичному рівні, включивши в нього аналіз словника вірша, тематичного поля, часовий план, суб'єктну організацію;

б) у світлі отриманих даних розглянути художній твір як єдиний композиційно-мовний комплекс, що реалізує задум поета.

Об'єктом дослідження є пейзажна лірика поета, а **предметом** – мовні засоби, спрямовані на втілення ідейно-естетичного задуму.

До аналізованої ідейно-естетичної проблеми про необхідність збереження природи належить вірш “Левада”, в якому поет описав цілу історію існування цього місця. Леваду ще за радянських часів почали перебудовувати й змінювати історичну назву. А. Перерва взяв за епіграф до “Левади” вірш Ліни Костенко “Ще назва є, а річки вже немає” [8, 60].

Розгляньмо мовні засоби художнього твору і їхню роль у створенні ідейно-естетичного сенсу, приділивши в першу чергу увагу аналізу словника вірша. В ролі основного прийому аналізу лексики поетичного тексту скористаємося ідеєю М. Гаспарова “*читання за частинами мови*” (“*чтения по частям речи*”) [1, 160–161]. Цей напрям дослідження пізніше був доповнений і розвинений у роботі М. Горелікової і Д. Магомедової [2]. Аналіз згідно з висловленою ідеєю передбачає виділення іменників (предметів, реалій, понять), дієслів (дії і стану), прикметників і прислівників (якості й оцінки), займенників (суб'єктна організація тексту). Аналіз такого роду дозволяє визначити істотні для досліджуваного тексту лексичні одиниці (основні тематичні поля), які служать матеріалом для подальшої інтерпретації ідейно-естетичного змісту.

Проведемо аналіз вірша “Левада”. У словнику вірша представлені іменники (37), дієслова (18), прикметники, прислівники (11), а також займенники (7).

У тексті переважають конкретні іменники з предметним значенням: метро, хмарочоси, верба, озерце, осока, криниця. Серед абстрактних іменників важливими представляються: душа, кров (у значенні душа), назва (2), імена (2), нащадки. У словнику можна виділити декілька основних тематичних полів.

“Місто” – в мільйоннім місті, метро, хмарочоси, гримить естрада, під асфальтами – земля, вигадка чиновника. Як бачимо, місто у А. Перерви позначене схематично, будь-яке велике місто може мати названі атрибути. Місто – символ чужорідного для поета, цивілізація, що руйнує самотутній устрій описуваного місця. Звернімо увагу на вживання слова “асфальт” у множині. Тут виникає додаткова конотація: асфальти, тобто неприродний світ, цивілізація пригнічує природну стихію, землю.

“Левада” (як об'єкт природи) – росла верба, вабило здаля озерце, оповите осокою, пили тут воду, з криниці дзвінкої, відпочивали Ігореві вої. Відбір предметів, реалій і дій створює саме таку картину української левади, яка радує людське око. Дієслова минулого часу підкреслюють, що уся активність, пов'язана з левадою, була у минулому.

“Левада” (як назва) – назва світла й приязна – Левада, Левадонько, де є станція із назвою такою, назва нам зосталась гарна, вона і не сліпа і не німа, теж не марна. Велика кількість атрибутів створює позитивне асоціативне поле, посилене зверненням в кличному відмінку “Левадонька!” зі зменшувально-пестливим суфіксом -оньк-. Це звернення спільне із займенниками “хоча тебе”, “від тебе” є проявом антропоморфності – для А. Перерви Левадонька майже жива істота, яку необхідно захищати.

“Внутрішній світ людини” – тривожить душу, гріє кров (т.п. душу), уявить берусь, о, скільки місць несправжній зміст несуть, чому ж нам сором.

Не менш важливим для розуміння ідейно-естетичного змісту вірша є наявність трьох часових планів: *минуле (історія цього місця) – росла верба, пили тут воду, прапрадіди, йдучи у бій за Русь, Ігореві вої; сьогодні – є метро, гримить естрада, тривожить душу, гріє кров; майбутнє – для нащадків, землі цієї, що лишиться з нами.*

У першому рядку закладена основна антитеза, що визначає композицію усього вірша: *“Мені ж тривожить душу, гріє кров / Ця назва світла й приязна – Левада”*. Одне й те ж саме слово Левада, одночасно і тривожить, і гріє душу ліричному герою, виражене особистим займенником в непрямому відмінку. Все, що стосується плану минулого, то поет говорить, що те, що було в минулому, гріє йому душу. А. Перерва хоче повернутися в іншу, давню історію цієї території. Саме знайомство з цим місцем ніби знімає тривогу, і в душі створюється протилежне почуття спокою, одухотворення, відчуття прекрасного. Сучасний стан цього місця змінився, природа майже зникла під натиском чиновницького свавілля та технічного прогресу, і це тривожить душу поетові. Письменнику боляче від розуміння, що ця земля могла дати життя рослинам, але через бездумну поведінку людини вона закатана в асфальт: *“Десь тут, де під асфальтами – земля...”* [11, 11].

Займенники відіграють важливу роль в семантичній організації вірша: в тексті спостерігається перехід від особистого внутрішнього стану (*“Мені ж тривожить душу, гріє кров”*) до персонального звернення поета до Левади (*“Хоча тебе й нема, / Від тебе назва нам зосталась гарна”*) [11, 11]. Тут займенник “нам” показує, що поет уже включає у сферу своїх роздумів і співтовариство людей. Нарешті, в останньому рядку з’являється особистий займенник ми, і тому ці рядки набувають сильнішого звучання, людина відповідальна за захист одвічних цінностей:

*А ми прийшли не безміру небес –
Нас народили Мама, Маці, мати.
То ж не соромтесь матір і себе
Своїми іменами називати!* [11, 11]

Ще однією особливістю аналізованого тексту є наявність великої кількості лексичних одиниць із заперечним значенням (*нема, не сліпа, не німа, не марна, не вигадка, несправжній зміст, невласними іменами, не з безміру небес*). Їх кількість породжує протест, виникає бажання зробити щось таке, що, навпаки, допоможе продовжити існування оточуючого нас світу, такого, який говорить, бачить, є реальним, справжнім, одвічним.

Поет не виступає проти комфорту, не засуджує технічний прогрес. Його вірш звучить як заклик, ми маємо цінувати й берегти унікальний світ природи, дбайливо зберігати історію рідного краю. І головне, що така позиція обернена в майбутнє: *“для нащадків – теж не марна”*.

Словник вірша *“О вітре прикінцевий”* включає: іменники (40), дієслова (23), прикметники й прислівники (25), займенники (7). Кількісно переважають іменники з конкретним предметним значенням (*хутір, криниця, городи, сад, цвинтар, бджола, вигон, дорога, машина, журавель*) і тільки іноді “предметність” перемижується з абстрактними значеннями (*життя, смерть, світ у плетиві проблем*).

У тексті можна виділити декілька основних тематичних полів.

“Світ природи” – *о вітре придінцевий, гіркущим чебрецем повій, повні груди пахоців набрати, у балочці розлогій степовій*. Природа викликає в ліричного героя позитивні почуття, він ставиться до неї, як до живої, рідної істоти. Тут ми спостерігаємо прояв антропоморфності: звернення в кличному відмінку (*о вітре придінцевий, рідний брате!*), дієслова в імперативі (*повій, дай набрати*).

“Хутір” – городи не мають меж, прадикий сад, залишилось три хати, давно не грають весіль, жалобу, коли час ховати, на цвинтарі, кущем колючим кострубатим. Опис хутора створює враження повного забуття цього місця, тим паче, що в недалекому минулому все було не так: городи активно оброблялися, будувалися хати, гралися весілля і т.п.

Згодом А. Перерва зізнається, що мова у вірші йде про його рідний хутір, про який ми вже згадували, Вікнино, що на Балакліївщині. Як скаже поет: *“на жаль, від того хутора нині залишилося всього три хати, й мені боляче стає, що зникає світ мого дитинства”* [9, 3].

“Ставлення селян до природи” – *плекав так ревно і старанно, буденно й віддано любив*. Це відношення висловлене від імені діда Василя, це його *“скарби”* (*“Сади, і хутір, і руди горби ...”*). Автор нібито зникає, акцентуючи увагу на інших людях, які також з любов'ю ставляться до природи.

Прекрасна картина природи створена автором насамперед через сприйняття знайомих з дитинства запахів рідного краю. І раптом несподіване *“об гострі стерні серцем не вколись”* відразу породжує почуття тривоги, небезпеки, болю. Образ *“стерні”* дуже важливий у творчості А. Перерви. Згадаймо: *“Все життя – це небо і стерня”* [13, 10]. Стерня – зжате поле, залишки стебел стислих злаків. Корінь цього слова, швидше за все, той же, що і й у слова *“терен”* [17]. У свою чергу, *“терен”* (*терновник*) – колючий кущ. Відомі вирази: *“вінець терновий”* – символ страждання, тяжкого шляху; *“через терни до зірок”*, тобто шлях до чогось високого, божественного йде через життєві випробування. Рядок *“про гострі стерні серцем не вколись”* можна розглядати як попередження: готуйся, зараз буде життєве випробування, твоєму особливому відношенню до природи буде нанесений удар.

І в кінці вірша поет з жалем говорить про те, що закінчується історія існування цього краю. В останньому реченні з'являється колодязний журавель, який символізує не тільки довгу жердину біля колодязя, яку використовують як

важель для підйому води. А це ще й символ природи. Журавель – болотний птах, Леонід Ушкалов у книзі “Моя шевченківська енциклопедія: із досвіду самопізнання” скаже про цього птаха так: *“Мабуть, найперше, з чим асоціює журавля українець, – домівка. У слові “журавель” є щось тепле й рідне”* [16, 189]. І знову бачимо глобальну в поетиці А. Перерви антитезу: природа і цивілізація. Журавля можна розглядати як представника природи, захисника “домівки”, а дорогу в мазуті, зруйнований хутір, світ у плетиві проблем в ролі результату руйнівної дії цивілізації. Зрозуміло, що А. Перерва зображує трохи інший журавель, котрий “свариться” на цивілізацію, яка руйнує природну гармонію:

*За вигоном – дорога у мазуті
І цілий світ у плетиві проблем...
І свариться услід машині хутір
Колодязним старезним журавлем* [12, 25].

“Олюднення” хутора (“сваритися”) в цих рядках цілком доречно: якщо нікому захистити, відстояти хутір, то йому доводиться робити це самому. Особливу образність фінальним рядкам надає авторське вживання дієслівного управління “свариться журавлем” (лаятися можна, наприклад, поганими словами, але не жердиною), але саме це й створює образ живої природи, протестуючої проти руйнування традиційних місць.

Ми бачимо, що у вірші єдиний, хто залишився жити, представник справжньої природи – це бджола. Для А. Перерви бджола – це не просто літаюча комаха, перетворююча квітковий пилок в мед. Це символ дитинства, невтомної праці, працелюбства. До речі, це єдиний образ, який створює відчуття, що не все втрачено: якщо працювати, як бджола, то можна врятувати й зберегти природу.

Розгляньмо словник вірша “Знов – Основа”. У словнику представлені іменники (28), дієслова (8), прикметники і прислівники (6), займенники (2). В тексті переважають конкретні іменники (ставок, будяки, лопухи, лобода, джерельце, верба, птахи, пісні) і трохи менше абстрактних іменників (простір, думки, біда, чужина, небуття). У вірші можна виділити два основних тематичних поля.

“Природа Основи” – *Квітчин ставок, плеса тихого вранішні зблиски, будяки, лопухи, лобода, обмілілий ставок, Основа у Квітчин ставок / Слобожанську вербу нахилляла.*

“Емоційна й концептуальна оцінка” – *Скільки простору є для думок / У місцях дорогих від коліски! Але це не – біда, не біда / Тільки б слова свого не ступили! Тільки б голос джерельця не змовк, / Тільки б думка твоя не охляла. Щоб вертались вони повесні.*

Перший рядок “Знов – Основа і Квітчин ставок” [12, 31] відіграє важливу роль в композиції вірша. Враження від першого рядка таке: ліричний герой у черговий раз побував у місцях, “дорогих від коліски”, в садибі Григорія Федоровича Квіткі – Основ’яненко, щоб отримати черговий творчий заряд – “Скільки простору є для думок”. Проте нині від садиби залишилися лише спогади. Хоча в другій половині ХІХ століття Основа була улюбленим місцем відпочинку городян. У літній час сюди приїжджали сім’ями помилуватися тінистим садом, віковим сосновим бором. У парку часто проходили народні гуляння, а по річці Лопань від маєтку

Квіток до Дмитрівського моста ходив невеликий пароплав. Сучасний стан цього місця навряд чи міг зацікавити А. Перерву. За словами поета, саме картини Васильківського надихнула його на написання цього вірша. Чи була це картина “Гребля Квітки-Основ’яненко”, чи інші роботи художника, зараз важко встановити. Іншим сильним мотивом, на наш погляд, є потреба у збереженні не лише природи цього місця, але й збереження маєтку Квітки як одного з духовних центрів нації. Згадаємо, що Григорій Квітка-Основ’яненко був великим знавцем побуту, звичаїв українського народу. Його твори, написані прекрасною живою мовою, сприяли розвитку високих гуманних почуттів в українському суспільстві. Тому А. Перерва не міг не торкнутися ролі свого великого земляка в розвитку української культури.

Таким чином, початок вірша потрібно розуміти як заклик знову повернутися до наших духовних витоків. І навіть той факт, що природа цього місця помирає, не так сильно тривожить ліричного героя. Важливіше інше: *“Тільки б голос джерельця не змовк, / Тільки б думка твоя не охляла”*. Звернімо увагу на ознаки антропоморфності в цих фразах, підкреслені, зокрема, присвійним займенником “твоя”. Ця ж тема повернення до джерел звучить і в останньому рядку: *“Щоб вертались вони повесні / З чужини, з небуття, хтозна й звідки”*. Вони – це “птахи, мов пісні”. Логіка підказує, що потрібно “пісні, мов птахи”, але тут це доречно, птахи – пісні це наші думки, які завжди повертаються в такі центри духовної сили.

Отже, всебічне розуміння ідейно-естетичного змісту пейзажної поезії А. Перерви передбачає, з одного боку, аналіз мовних засобів, які використовуються автором у поезії, а з іншого – знання екстралінгвістичних факторів, що вплинули на його творчу концепцію та обставини створення того або іншого вірша.

Аналіз словника тексту (іменників, прикметників, прислівників, дієслів, займенників) дає нам матеріал для виявлення ключових слів, синонімічних повторів, асоціативних зв’язків, часового простору, суб’єктної організації, тематичного поля. Отриманий матеріал є основою для дослідження композиційно-семантичної організації поетичного тексту й більш глибокого розуміння його ідейно-естетичного змісту.

Проведений аналіз текстів, які пов’язані з необхідністю збереження природи, наближає нас до розуміння світобачення поета. “Природне” ставлення до середовища існування людини, оточуючих людей і до себе самого, збереження природи, народних традицій, споконвічного укладу життя є основою ідейно-естетичної концепції пейзажної лірики А. Перерви. Перспективним напрямком подальшої роботи буде дослідження інших ідейно-естетичних проблем пейзажної поезії А. Перерви.

Література

1. Гаспаров М. К. Анализ композиции лирического стихотворения / М. К. Гаспаров // Целестность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы / [под ред. И. И. Стебуна]. – Донецк : 1977. – 720 с.
2. Гореликова М. И. Лингвистический анализ художественного текста / М. И. Гореликова, Д. М. Магомедова. – М. : Рус. яз., 1989. – 152 с.
3. Залыгин С. Человек и природа / С. Залыгин // Нева. – 1980. – № 5. – С. 174–176.
4. Костенко Л. Біографія. Вибрані поезії. “Маруся Чурай”. Інтерпретація творів : [навч. посіб.-хрестоматія] / Л. Костенко. – Кіровоград : “Степова Еллада”, 1999. – 320 с.

5. Логвиненко О. Ода білому дню / О. Логвиненко // Прапор. – 1985. – № 1. – С. 170–173.
6. Логвиненко Л. Я довго йшов до себе як до поета / Л. Логвиненко // Слобідський край. – 1999. – № 41. – С. 3.
7. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха : [пособ. для студ.] / Ю. М. Лотман. – Ленинград : Просвещение, 1972. – 271 с.
8. Марцінко Б. Короткі рецензії / Голоси криниць / Б. Марцінко // Дніпро. – 1983. – № 1. – С. 141–142.
9. Мироненко І. На терезах досвіду / І. Мироненко // Прапор. – 1988. – № 11. – С. 174–177.
10. Різниченко О. З людей : [повість-дилема] / О. Різниченко. – Дрогобич : Відродження, 2000. – 384 с.
11. Перерва А. На зламі літа : лірика / А. Перерва. – Харків : Прапор, 1987. – 86 с.
12. Перерва А. Невимовне : лірика / А. Перерва. – Харків : Майдан, 2007. – 152 с.
13. Перерва А. Перевесло слова і сльози / А. Перерва. – Харків : Майдан, 2009. – 232 с.
14. Перерва А. Серед білого дня / А. Перерва. – Київ : Радянський письменник, 1984. – 103 с.
15. Степанченко І. І. Функционализм как альтернативная лингвистическая парадигма (на материале художественных текстов) : [монография] / И. И. Степанченко. – Киев : “Українське видавництво”, 2014. – 200 с.
16. Ушкалов Л. В. Моя шевченківська енциклопедія: із досвіду самопізнання / Л. В. Ушкалов. – Харків ; Едмонтон ; Торонто : Майдан : Вид-во Канадського Інституту Українських Студій, 2014. – 602 с.
17. Шанский Н. М. Краткий этимологический словарь русского языка : словарь / Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанская Т. В. ; [ред., авт. предисл. С. Г. Бархударов]. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Просвещение, 1971. – 542 с.
18. Шаповалова И. Природа как объект художественного осмысления (на материале украинской советской прозы 1917–1980 г.) : автореф. ... к. филол. н. / И. Шаповалова. – К., 1984. – 24 с.

Анотація

Стаття присвячена аналізу мовних засобів у пейзажній ліриці сучасного українського поета й перекладача Анатолія Перерви. Дослідження розкриває роль словника тексту у реалізації ідейно-естетичного змісту. Показано функції іменників (конкретних і абстрактних), прикметників і прислівників, дієслів, займенників (особистих і присвійних). На основі дослідження лексики були виділені основні тематичні поля і композиційно-семантичні зв'язки у тексті, які послужили матеріалом для подальшої інтерпретації ідейно-естетичного змісту.

Ключові слова: екстралінгвістичні фактори, ідейно-естетичний зміст, мовні засоби, пейзажна лірика, природа, тематичне поле, технічний прогрес.

Аннотация

Статья посвящена анализу языковых средств в пейзажной лирике современного украинского поэта и переводчика Анатолия Перервы. Исследование раскрывает роль словаря текста в реализации идейно-эстетического содержания. Показаны функции существительных (конкретных и абстрактных), прилагательных и наречий, глаголов, местоимений (личных и притяжательных). На основе исследования лексики были выделены основные тематические поля и композиционно-семантические связи в тексте, которые послужили материалом для дальнейшей интерпретации идейно-эстетического содержания.

Ключевые слова: экстралингвистические факторы, идейно-эстетическое содержание, языковые средства, пейзажная лирика, природа, тематическое поле, технический прогресс.

Summary

The article is devoted to analyzes of linguistic means in landscape lyrics of contemporary Ukrainian poet and translator – Anatoly Pererva. The study reveals role of the text's dictionary in implementing of ideological and aesthetic content.

Nouns' functions are shown (concrete and abstract), adjectives and adverbs, verbs, pronouns (personal and possessive). Based on lexica's study basic vocabulary thematic fields and compositional and semantic relationships in text were identified that served as material for further interpretation of ideological and aesthetic content.

Keywords: extra-linguistic factors, idea-aesthetic content, language means, landscape lyrics, nature, thematic/topic field, technical progress.

УДК 811.111'42

Сегал А. Л.,
аспірантка,

Київський університет імені Бориса Грінченка

КОМУНІКАТИВНО-ІНТЕНЦІОНАЛЬНИЙ ЗМІСТ РЕКЛАМНО-ІНФОРМАЦІЙНОГО КОЛАЖУ

Рекламно-інформаційний характер вербальних компонентів на суперобкладинках англomовних книг зумовлює наявність специфічних рис, що відносяться до жанру рекламно-інформаційного колажу (далі – РІК), який ми розглядаємо як особливий рекламний жанр книжкової продукції в межах рекламного дискурсу, де навантаження розподіляється між інформативною та сугестивною функціями. Об'єктом рекламування виступає книга, а учасники рекламної комунікації взаємодіють через компоненти різних семіотичних систем: адресант спонукає адресата до дії шляхом застосування стратегій та тактик комунікативного впливу.

Рекламна комунікація – це особливий тип взаємовідношень, що становить свідоме, організоване та планомірне застосування засобів впливу на людей, спрямоване на досягнення якої-небудь мети (просування товарів та послуг на споживацькому ринку) [10, 41]. Рекламні жанри в рекламній комунікації характеризуються сукупністю факторів лінгвістичного та екстралінгвістичного характеру, чітко вираженою прагматичною спрямованістю та орієнтовані за своїм задумом на реципієнта [6, 74]. Тому, прагматичний контекст в РІК в межах рекламного дискурсу є невід'ємним при дослідженні цього жанру і включає ціннісні установки та орієнтації, спрямовані на реципієнта з метою вплинути на свідомість і досягти перлокутивного ефекту, ситуацію позиціонування денотата реклами та комунікативні стратегії [8, 8].

Дослідженню лінгвістичних особливостей структури текстів рекламних жанрів з точки зору перлокутивного ефекту присвячена робота А. А. Кисельової, в якій розглядається "ефект впливу рекламних текстів як перлокутивний ефект, виражений в діях читача" [5, 176]. За дослідником, специфіка рекламного впливу полягає не лише у формуванні позитивної емоційної реакції, але й безпосередньо в діях суб'єкта відносно рекламованого об'єкту.

Дослідники, що займаються рекламними текстами, виділяють такі чинники, що прискорюють перлокутивний ефект, а, отже, є обов'язковими при створенні рекламного тексту: *ідентифікація*, тобто стійкий зв'язок рекламного образу з рекламованим об'єктом; *розуміння*, тобто здатність адресата зрозуміти головну ідею, закладену в рекламному повідомленні; *сугестивна здатність*, що полягає

в сприятливих асоціаціях, які викликає рекламний текст у свідомості споживача [4, 92; 1, 19–20].

У текстах рекламних жанрів також береться до уваги послідовність психологічного впливу на споживача. У працях Дж. Ліча [15] зустрічаємо формулу AIDA, на якій будується ефект впливу будь-якого рекламного повідомлення. Ця модель була запропонована ще американським рекламистом Е. Левісом у 1896 році. Вона відображає такі етапи впливу: A (attention) – *увага*: рекламний текст повинен привертати увагу якомога більшої кількості споживачів; I (interest) – *інтерес*: рекламне звернення покликане викликати інтерес, достатній для здійснення покупки; D (desire) – *бажання*: використаний в рекламному тексті образ створює в реципієнта відчуття необхідності в рекламованому об'єкті; A (action) – *дія*: результат успішної взаємодії попередніх елементів призводить до активної позиції покупців [15]. Деякі дослідники (Шатін 2002, Єрохіна 2001, Субботенко 2000) доповнюють цю формулу такими компонентами: C (credibility) – *довіра*: рекламне повідомлення виступає як надійне джерело інформації, реципієнт має вірити в істинність того, що стверджується в рекламному тексті; M (motive) – *мотивація*: автори рекламного тексту враховують мотиви, що спонукають реципієнта придбати певний продукт, наприклад, бажання зберегти здоров'я, вдосконалити свої вміння, відповідати певному іміджу, тощо. В РІК основними мотивами є бажання отримати задоволення від читання, враження, емоції, знання, задовольнити потреби професійного та особистого розвитку, вирішити актуальні для читача питання.

Вплив на споживача забезпечується завдяки знанням про реципієнта та врахуванню специфіки рекламованого об'єкту. Тому, базовими компонентами рекламної комунікації є цільова аудиторія та рекламований об'єкт. О. П. Воробйова зазначає, що спрямування на читача є однією з найважливіших загальнотекстових категорій, оскільки при створенні будь-якого тексту його автор свідомо орієнтується на певну групу читачів [3, 224]. Реципієнт рекламного тексту має дистинктивні ознаки, які продуцент бере до уваги в процесі продукування рекламного повідомлення: гендерні, вікові, професійні, інтелектуальні та інші особливості [14].

Мета статті полягає в дослідженні прагмалінгвістичних особливостей РІК на суперобкладинках англomовних книг та зумовлює виконання низки **завдань**: 1) дослідити комунікативно-інтенціональний зміст РІК з позиції теорії мовленнєвих актів; 2) з'ясувати прагматичні особливості функціонування РІК; 3) розглянути комунікативну структуру РІК; 4) визначити прийоми позитивного позиціонування в РІК.

Орієнтація тексту на комунікативний процес спрямовує увагу на дослідження його комунікативно-інтенціонального змісту та прагмалінгвістичних ознак. Рекламний текст повинен оцінюватися тільки в дискурсі, тобто з урахуванням конкретних умов його створення та функціонування, що має на меті спонукання реципієнта до дії, і розрахований на досягнення перлокутивного ефекту. А. А. Кисельова [5, 41] визначає перлокутивний ефект рекламного тексту як готовність суб'єкта до дії чи його безпосередня дія, відповідно до сфери функціонування РІК – здійснення покупки рекламованої книги. Прагматична спрямованість рекламного дискурсу

полягає в спонуканні адресата до виконання певних, запрограмованих рекламодавцем дій, що відбувається завдяки використанню вербальних та невербальних засобів впливу, найбільш доцільних для досягнення комунікативної інтенції адресанта. Н. С. Усачова зазначає, що прагматична спрямованість в рекламному дискурсі полягає в необхідності спонукати адресата до відповідних дій, що можуть виявлятися в зміні відношення до денотату реклами, корегуванні поведінки та системи ціннісних орієнтацій адресата в потрібному для адресанта напрямку [10]. Ефективність рекламної комунікації визначається тим, наскільки вдалим був цей вплив.

З прагматичної точки зору мовна комунікація та мовленнєвий акт є яскравими виявами “поєднання мови та дії”, де актуалізується функція мови як вияву цілеспрямованої поведінки [12]. Інтерпретація рекламного повідомлення як мовленнєвого акту виявляється правомірною, оскільки рекламна комунікація обов’язково здійснюється за наявності продуцента (рекламодавця) та реципієнта (аудиторії, на яку розраховане рекламне повідомлення), що володіють спільним фондом знань, мають конкретно визначений предмет комунікації (об’єкт рекламування). У нашому випадку автор РІК виступає продуцентом, а потенційний читач – реципієнтом.

Згідно Джона Остіна, здійснюючи мовленнєвий акт, мовець одночасно виконує дію. Мовленнєвий акт являє собою єдність таких компонентів: 1) локутивний акт – висловлення повідомлення, 2) іллокутивний акт – виконання дії в процесі висловлення (наприклад, вираження обіцянки, погрози, прохання, ствердження) та 3) перлокутивний акт – реалізація впливу на адресата. У зв’язку з цим висловлювання має не лише комунікативний аспект, але й ефект впливу на адресата [7, 22].

Джон Серль виділив п’ять типів іллокутивних актів: *репрезентативи* (асертиви) надають адресату інформацію про реальний стан речей; *директиви* спонукують до дії; *комісиви* передбачають те, що мовець бере на себе зобов’язання діяти; *експресиви* виражають емоційний стан мовця; *декларативи* вносять зміни в статус чи умову вказаних об’єктів [9, 170].

За своїм комунікативно-інтенціональним змістом РІК являє собою складний мовленнєвий акт між продуцентом та потенційним читачем, що включає іллокутивну силу інформування (констативну іллокутивну силу) і спонукання (директивну іллокутивну силу). Тому, релевантними для подальшого дослідження є директивний та репрезентативний мовленнєві акти. Особливість РІК полягає в тому, що представлені в ньому текстові компоненти покликані не лише спонукати до дії, а можуть носити інформативний характер, тобто інформувати про сюжет, зміст книги та факти з життя автора з метою надання достовірної інформації. Отже, у РІК продуцент реалізує відразу дві інтенції: інформативну – представляє деякий стан речей як істинний та змушує реципієнта повірити в цю істинність (виражається у фактах з біографії автора, описі змісту книги) та спонукання до конкретної дії – здійснення покупки (виражається в рецензіях на книгу, оцінці змісту, подій, ключовій фразі, тощо). Індикаторами іллокутивної сили висловлювання є іллокутивні дієслова. Для всіх іллокутивних дієслів обов’язковим є наявність таких сем: а) семи, що характеризують прагматичний тип іллокутивного акту (іллокутивна сема); б) семи говоріння (локутивна сема).

Як результат, в нашій статті розглядаємо РІК як **директивно-репрезентативний мовленнєвий акт**, оскільки він (РІК) представляє певні відомості та факти як істинні та разом з тим “становить спробу збоку мовця досягти того, щоб слухач дещо здійснив” [9, 182].

Для розгляду особливостей функціонування РІК як директивно-репрезентативного мовленнєвого акту звернемося до досліджень О. І. Беляєвої, де виділені прямі директивні акти, в умовах яких вплив здійснюється за допомогою мовних засобів, що легко розпізнаються адресатом, та непрямі, мовні форми яких не мають семи спонування [2, 24–33]. Для РІК релевантними видаються непрямі директиви, оскільки номінація інтенції є не прямою, а імплікативною, що може здійснюватись через номінацію оцінних предикатів (*magnificent, entertaining, must-read, funny, world-renowned*). Серед директивних мовленнєвих актів виділяють такі типи: *прескриптиви*, що характеризуються обов'язковістю виконання дії збоку адресата та мають такі підтипи, як інструкція, заборона, замовлення. *Реквестиви* – дії, що не підлягають обов'язковому виконанню. Позиція продуцента не є пріоритетною порівняно з позицією реципієнта, який відповідальний за прийняття рішення. До реквестивів відносять прохання, запрошення. *Сугестиви* відображають пріоритетну позицію мовця, що має певний досвід чи знання справи в певній ситуації. Сугестиви можуть бути бенефактивні для адресата та адресанта одночасно. Підтипами сугестивів є порада, рекомендація, оцінювання пропозиція, попередження, заохочення, заклик [2, 16–20].

Повідомлення в РІК можна віднести до сугестивів, так як вони виявляють такі ознаки: 1) авторитетна позиція продуцента (як надійного джерела інформації); 2) авторитетна роль реципієнта (одержувач повідомлення має право сам зробити вибір відносно рекламованої книги); 3) дія є бенефактивною для всіх учасників комунікації, тобто продуцент отримує матеріальну вигоду від продажу книги, а читач отримує нематеріальну користь від придбання книги. Серед сугестивів у межах РІК розрізняють такі підтипи, як промісиви, що реалізуються через іллокутивні дієслова майбутнього часу в рецензіях та анотації РІК, де авторитетні критики обіцяють враження/користь книги для читача (наприклад, цитата з рецензії в РІК до роману Тамари Стоун “Time after Time”: “*Romantic and passionate, Stone’s debut novel is swoon-worthy <...> will resonate with readers who enjoy their romance mixed with adventure*”. – *School Library Journal* (4); заохочення та рекомендація (експліцитна/імпліцитна), що виявляється в анотації за допомогою обґрунтування користі книги для читача з метою заохотити його до дії (наприклад, в анотації РІК до книги У. Олдерсон та Н. Макдоннелл “Theory R® Management”: “[Book] <...> will benefit all leaders who want to build an environment based on the collective good of their people...” (1).

Головна прагматична функція репрезентативного мовленнєвого акту полягає в представленні деякого стану дійсності адресантом (мовцем) адресату (читачу, слухачу). Різновидами асертивів є опис, ствердження, констатив, прогнозування певних фактів про світ. У РІК ознаки репрезентативів виявляються в повідомленні інформації про книгу та її зміст, автора і представлені такими іллокутивними

дієсловами, як *provide, introduce, show, present, perform, describe, offer, contains, tell, focus on, discover, include, emphasize, uncovers, explore, lives, writes, published, was awarded* та інші, що є індикаторами іллокутивної сили інформування.

Отже, РІК з прагматичної точки зору визначається як складний мовленнєвий акт, що поєднує ознаки директивів та репрезентативів і містить в собі іллокутивну силу інформування та спонукування. Виходячи з цього, можемо представити комунікативну структуру РІК у вигляді схеми на рисунку 1.

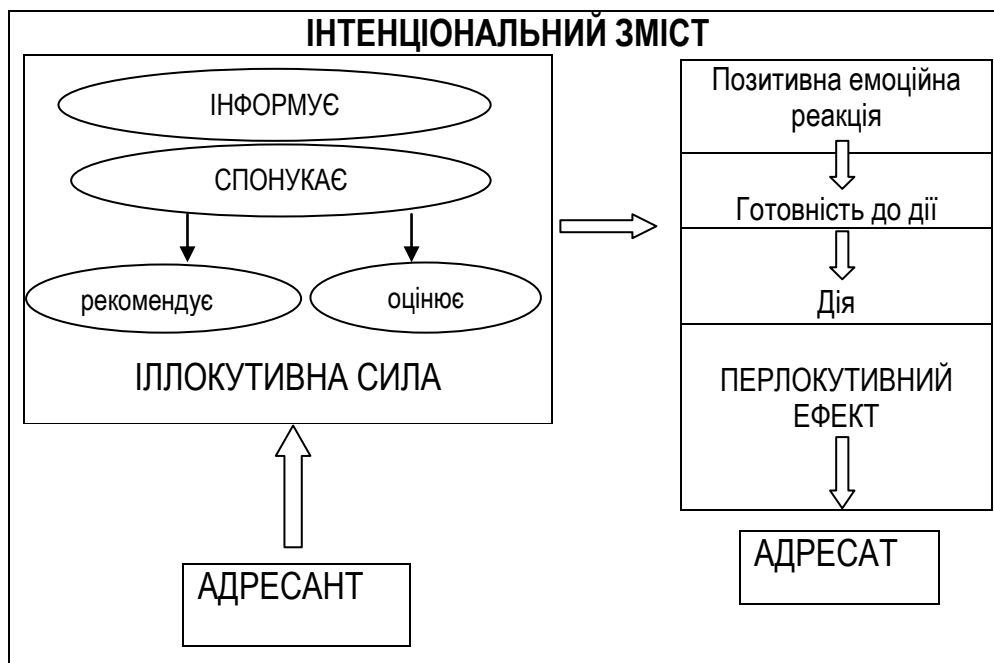


Рис. 1. Комунікативна структура РІК

Схема комунікативної структури РІК представлена характеристикою інтенціонального змісту РІК, де адресант реалізує дві інтенції за допомогою іллокутивної сили інформування та спонукування, повідомляючи адресату факти, інформацію про зміст книги та біографічні відомості і спонукаючи його до дії шляхом надання рекомендацій авторитетними критиками та оцінюючи зміст книги, майстерність автора, загальні враження тих, хто вже попередньо знайомий з денотатом реклами. Іллокутивна сила інформування та спонукування спрямована на досягнення перлокутивного ефекту, що виражається в утворенні позитивної емоційної реакції, готовності адресата до дії або його безпосередня дія.

Тенденція до переконання, позитивної презентації, підкреслення переваг об'єкту рекламування є загальними принципами будь-якого рекламного жанру, зокрема і РІК. Вербальним компонентам колажу притаманні такі основні правила створення рекламних текстів, що представляють книжкову продукцію: автори рекламних повідомлень підкреслюють престиж автора в його професії та вказують на позитивну репутацію автора книги серед інших читачів; для переконання адресата в авторитетності письменника представляють інші, визнані читачами, праці автора; для створення враження об'єктивності оцінки розміщуються думки, відгуки та рекомендації інших письменників та читачів, що вже знайомі зі змістом рекламованого твору.

Отже, специфіка рекламування книг зумовила появу особливого рекламного жанру – РІК, який розміщується на суперобкладинках англomовних книг та постає специфічним видом рекламного звернення до адресата.

З метою досягнення перлокутивного ефекту продуцент РІК використовує прийоми створення позитивного прагматичного фону, що визначається як позитивне позиціонування рекламованого об'єкту з метою формування стійкого образу майбутнього стану [11]. Загальна тенденція спрямована на те, що мова в рекламних текстах до книг орієнтована на свідомість адресата, тому наповнена позитивними характеристиками рекламованого об'єкту [13; 16]. На думку П. Вердонка, вибір мовних засобів для рекламного тексту до книги, що сприяють створенню позитивного фону, мотивований наміром продуцента переконати та спонукати реципієнта до дії [16].

Відсутність негативних конотацій в компонентах РІК, як і в будь-якому рекламному тексті, пояснюється тим, що тексти спрямовані на рекламування денотату – книги і представлення лише найкращих характеристик, що сприятиме досягненню прагматичної мети продуцента [13; 16].

Позитивний фон у РІК створюється за допомогою таких прийомів:

1) **презентація образу книги**, що розкривається в цитатах з рецензій: “*The book is a commanding celebration of a man – and a genre*” (2), де спостерігається позитивна оцінка книги та її жанру за допомогою словосполучення *a commanding celebration*, що апелює до емоційної сфери реципієнта;

2) **оцінка змістових особливостей та авторської майстерності** в анотації: “... *Adaptation is a bold contemporary science-fiction thriller from the acclaimed author of Ash.*” (3), де фантастичний трилер позиціонується як сучасний та зухвалий, а автор є визнаним письменником;

3) **демонстрація виняткової вартості та популярності книги** у ключовій фразі: *Award Winning Classic; The Complete Bestselling Classic*, що сприяє утворенню реципієнта інференції: ця книга популярна/визнана, тому її варто прочитати;

4) **створення портрету успішного автора** у відомостях про автора: “*Amy Zuckerman is an award-winning business writer who specializes in technology*” (5), де позиціонуються успіхи письменника, викликаючи інференцію в реципієнта: цей автор відзначений нагородами, тому його книга варта уваги.

Таким чином, за своїм комунікативно-інтенціональним змістом РІК розглядається як директивно-репрезентативний мовленнєвий акт, містить в собі іллокутивну силу інформування та спонукання. Серед видів директивного мовленнєвого акту ми виділили ті, що притаманні текстам РІК – реквестиви та сугестиви; серед репрезентативів у межах РІК виокремлюються опис та констатив. Для досягнення перлокутивного ефекту продуцентом РІК застосовуються прийоми створення позитивного прагматичного фону. Перспективи дослідження прагматичного аспекту РІК вбачаються у розгляді стратегій та тактик комунікативного впливу і мовних засобів їх реалізації.

Література

1. Акша Р. Создание эффективной рекламы / Р. Акша. – М. : Вершина, 2003. – 272 с.
2. Беляева Е. И. Грамматика и прагматика побуждения : Английский язык / Е. И. Беляева. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 1992. – 168 с.

3. Воробьева О. П. Текстовые категории и фактор адресата / О. П. Воробьева. – К. : Вища школа, 1993. – 200 с.
4. Дейан А. Реклама / А. Дейан. – Санкт-Петербург : Нева, 2003. – 144 с.
5. Киселева А. А. Лингвистическое исследование структуры текста с точки зрения перлокутивного эффекта : дисс. ... к. филол. н. : 10.02.21 / А. А. Киселева. – Санкт-Петербург, 1998. – 204 с.
6. Кубрякова Е. С. О тексте и критериях его определении / Е. С. Кубрякова // Текст. Структура и семантика. – М. : СпортАкадемПресс, 2001. – Т. 1. – С. 72–81.
7. Остин Дж. Л. Слово как действие / Дж. Л. Остин // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1986. – Вып. 17 : Теория речевых актов. – С. 22–129.
8. Руберт И. Б. Становление и развитие английских регулятивных текстов (структурные, семантические, прагматические аспекты) : автореф. дисс. ... к. филол. н. : 10.02.04 "Германские языки" / И. Б. Руберт. – Санкт-Петербург, 1996. – 42 с.
9. Серль Дж. Р. Классификация иллокутивных актов / Дж. Р. Серль // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1986. – Вып. 17 : Теория речевых актов. – С. 170–194.
10. Усачева С. Н. Семантическая организация рекламных текстов в коммуникативном и культурологическом аспектах : дисс. ... к. филол. н. : 10.02.19 / С. Н. Усачева. – Челябинск, 2004. – 192 с.
11. Шатин Ю. В. Построение рекламного текста / Ю. В. Шатин. – М. : Бератор-Пресс, 2002. – 128 с.
12. Штерн І. Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики. Енциклопедичний словник для фахівців з теорет. гуманіт. дисциплін та гуманіт. інформатики / І. Б. Штерн. – К. : "АртЕк", 1998. – 336 с.
13. Douglas K. Blurbing' Biographical: Authorship and Autobiography, in Biography / K. Douglas // An Interdisciplinary Quarterly. – 2001. – Vol. 24, № 4. – P. 806–826.
14. Katz H. The media handbook: A complete guide to advertising media selection, planning, research and buying / H. Katz. – New York : Routledge, 2014. – 248 p.
15. Leech G. English in advertising / G. Leech. – London : Longman, 1972. – 210 p.
16. Verdonk P. Stylistics / P. Verdonk. – Oxford : Oxford University Press, 2002. – 144 p.

Джерела ілюстративного матеріалу

1. Alderson W. T. Theory R Management / W. T. Alderson, N. Alderson McDonnell. – N. Y. : Thomas Nelson Inc., 2008. – 239 p.
2. Joshi S. T. The Assaults of Chaos: A Novel about H. P. Lovecraft : [novel] / S. T. Joshi. – N. Y. : Hippocampus Press, 2013. – 248 p.
3. Lo M. Adaptation : [novel] / M. Lo. – N. Y. : Little, Brown Books for Young Readers, 2012. – 400 p.
4. Stone T. Time after Time : [novel] / T. Stone. – N. Y. : Disney-Hyperion, 2014. – 368 p.
5. Zuckerman A. 2030 : [novel] / A. Zuckerman, J. Daly. – N. Y. : Dutton Books for Young Readers, 2009. – 32 p.

Анотація

Стаття присвячена жанру англomовного рекламно-інформаційного колажу та його прагматичного контексту. Метою статті є дослідження прагмалінгвістичних особливостей рекламно-інформаційного колажу, зокрема його комунікативно-інтенціонального змісту. Рекламно-інформаційний колаж виступає директивно-репрезентативним мовленнєвим актом і містить в собі іллокутивну силу інформування та спонування. З метою досягнення перлокутивного ефекту продуцент застосовує прийоми позитивного позиціонування. Перспективним є вивчення стратегій та тактик комунікативного впливу, використаних в компонентах рекламно-інформаційного колажу.

Ключові слова: рекламно-інформаційний колаж, мовленнєвий акт, іллокутивна сила, комунікативна структура, репрезентатив, директив, позитивний прагматичний фон.

Аннотация

Статья посвящается жанру рекламно-информационного коллажа и его прагматического контекста. Целью статьи является исследование прагмалингвистических особенностей рекламно-

информационного коллажа, в частности его коммуникативно-интенционального содержания. Рекламно-информационный коллаж выступает директивно-репрезентативным речевым актом и содержит в себе иллокутивную силу информирования и побуждения. Для достижения перлокутивного эффекта продуцент использует приемы позитивного позиционирования. Перспективным видится изучение коммуникативных стратегий и тактик, используемых в компонентах рекламно-информационного коллажа.

Ключевые слова: рекламно-информационный коллаж, речевой акт, иллокутивная сила, коммуникативная структура, репрезентатив, директив, позитивный прагматический фон.

Summary

The article deals with a genre of advertising-informational collage and its pragmatic context. The article is aimed at researching pragmalinguistic peculiarities of the advertising-informational collage, in particular its communicative-intentional content. The advertising-informational collage manifests itself as a directive-representative speech act and includes illocutionary force of information and inducement. The addresser uses positive positioning techniques to reach the perlocutionary effect. Further scrutiny can be connected with communicative strategies and tactics used in the components of the advertising-informational collage.

Keywords: advertising-informational collage, speech act, illocutionary force, communicative structure, representative, directive, positive pragmatic base.

КОГНІТИВНА ЛІНГВІСТИКА

УДК 81. 111'373

Подуфалова Т. В.,
кандидат філологічних наук,
Харківський національний педагогічний університет
імені Г. С. Сковороди

МЕТАФОРИЗАЦІЯ ІНТЕНСИВНОСТІ БАЖАННЯ В СУЧАСНИХ АНГЛОМОВНИХ ХУДОЖНІХ ТВОРАХ: ЛІНГВОКОГНІТИВНИЙ АСПЕКТ

Актуальність теми дослідження зумовлюється, по-перше, великою значущістю концепту БАЖАННЯ для концептосфери будь-якої нації, англомовної зокрема, по-друге, активним використанням авторів сучасних англомовних творів когнітивної метафори для концептуалізації інтенсивності бажання, по-третє, необхідністю визначення метафоризації концепту БАЖАННЯ в сучасній художній літературі для встановлення загальної лінгвокультурної специфіки цього концепту, зокрема динаміки його образного складника, для виявлення індивідуальних, національно-та загальнокультурних уявлень про феномен бажання, для уточнення місця цього концепту в мовно-концептуальній картині світу та встановлення його зв'язку з іншими концептами.

Концепт БАЖАННЯ є предметом лінгвістичного дослідження низки робіт на матеріалі англійської мови та в порівнянні з іншими мовами [1; 2; 3]. Визначається польова структура цього концепту як на матеріалі лексикографічних джерел, зокрема у здійсненому О. Ю. Макєєвою аналізі дефініцій лексичних репрезентантів концепту БАЖАННЯ у вигляді функціонально-семантичного поля в діяхронічному та синхронічному аспектах [2], так і на матеріалі функціонування слів-репрезентантів цього концепту в англомовному художньому тексті, зокрема у встановленні С. Л. Голощук ядерно-периферійної організації поля лексем на позначення бажання, що функціонують в англомовному спонукальному дискурсі [1]. У дослідженні С. В. Мастерських визначається багатомірна слоїста структура концепту БАЖАННЯ в російській, англійській та німецькій мовах, що містить понятійну основу, внутрішню будову, дистрибутивні властивості, валентні зв'язки та культурологічні особливості [3]. Останні, зокрема, виявляються дослідницею на матеріалі паремічних засобів досліджуваних мов та представлені у вигляді фреймів, що мають як універсальні: бажання для всіх мов є тою силою, що спонукає суб'єкта до дії та здійснення вчинків, так і національно-специфічні риси: норми англійської культури зумовлюють той факт, що суб'єкт бажання оцінюється як позитивно налаштований на виконання своїх бажань та сам обирає межі бажаного [там само]. Дискусійним залишається питання про природу (статус) концепту БАЖАННЯ: одні дослідники (О. Ю. Макєєва, С. В. Мастерських, Г. Г. Сильницький, Ю. С. Степанов та інші) кваліфікують його як ментально-вольовий, відзначаючи його тісний зв'язок із концептом ВОЛЯ, інші звертають увагу на емоційний характер цього концепту (Л. Г. Бабенко, О. Л. Бессонова). Проте майже всі дослідники виокремлюють таку ознаку бажання, як інтенсивність, різний ступінь прояву цього явища, що зумовлює також необхідність обґрунтування

цього концепту як градуального. Саме інтенсивність бажання метафорично представлена в художніх творах, що свідчить про необхідність визначення специфіки метафоризації цієї ознаки та її підґрунтя – сукупності образних уявлень про бажання в англomовній лінгвокультурі. Доречним здається використання відомої теорії когнітивної (концептуальної) метафори, розробленої Дж. Лакоффом і М. Джонсоном [5] та доповненої З. Ковечешем [4], згідно з якою когнітивна метафора визначається як процес осмислення однієї концептуальної сфери в термінах іншої, тобто перенесення певних елементів знань із однієї концептуальної сфери, сфери-джерела (source domain), в іншу концептуальну сферу, сферу-мети (target domain). Цей процес припускає набір стійких систематичних кореляцій між сферами джерела й мети, які одержали назву мапування (mapping), іншими словами когнітивної проекції. Автори когнітивної теорії метафори розмежовують конвенціональні та не конвенціональні, або образні, метафори. Останні, що характерні для художньої літератури, зумовлюють когнітивні трансформації сфери-джерела за допомогою лінгвокогнітивних операцій розширення (extension), специфікації (elaboration), редукції (questioning) і комбінування (combining). Операція розширення передбачає введення нового елемента у сферу-джерело конвенціональної метафори. Операція специфікації полягає в деталізації її конвенціонального елемента. Операція комбінування активує (комбінує) декілька концептуальних метафор, вербалізованих одним або декількома метафоричними виразами. Операція редукції ставить під сумнів правильність/дієвість конвенціональної метафори [4].

З огляду на викладене **мета** цієї роботи – визначити засоби метафоричної вербалізації інтенсивності концепту БАЖАННЯ в сучасних англomовних творах. Для поставленої мети необхідно розв'язати такі **завдання**: 1) виявити когнітивні метафори, на підґрунті яких вербалізується ІНТЕНСИВНІСТЬ як компонент концепту БАЖАННЯ в сучасній англomовній художній літературі, та здійснити їх мапування; 2) визначити мовні засоби реалізації когнітивних метафор БАЖАННЯ; 3) визначити когнітивно-культурологічне підґрунтя метафор БАЖАННЯ та лінгвокогнітивні операції створення образних метафор.

В аналізованих сучасних англomовних творах таких авторів, як Джоан Роулінг, Стефені Маєр та Софі Кінселла метафоризація концепту БАЖАННЯ, а саме його інтенсивності здійснюється в термінах концептів вогню, природних явищ, сили, спраги/голоду, хвороби, вбивства/смерті, боротьби/битви, коли ознаки цих концептів переносяться на бажання, що реалізується в низці метафоричних кореляцій (мапувань) на підґрунті схожості структурної організації цих концептів та наявності в обох сферах такого елемента, як інтенсивність. Розглянемо ці метафори окремо.

1. Когнітивна метафора БАЖАННЯ – ВОГОНЬ

Концепт ВОГОНЬ виступає як сфера-джерело для метафоричної характеристики різних почуттів та емоцій, тобто для метафоризації емоційних концептів, як-от КОХАННЯ, ЗЛІСТЬ та, зокрема, БАЖАННЯ. Кореляція ВІДЧУВАТИ СИЛЬНЕ БАЖАННЯ – ГОРІТИ вербалізується в художніх творах конвенціональними метафоричними виразами *to burn with (something) / to be burning (with something) /*

*burn for (something) / to burn over something (= to be entirely possessed by a desire or emotion), burn to (do something) (= to be very eager to do something), to be on fire (= to be ardent or eager): Edward and I weren't the only ones who were **burning over this** (Stephenie Meyer "Breaking Dawn"); The fire in my throat wasn't the same as before. I **wasn't only on fire**, but I was now parched, too. Dry as bone. So thirsty. Burning fire, and burning thirst (Stephenie Meyer "Breaking Dawn")...; How was he supposed to tell Sirius everything that had happened over the past week and pose all the questions he was **burning to ask** without giving potential letter-thieves a lot of information he did not want them to have? (J. K. Rowling "Harry Potter and the Order of Phoenix"); He continued to stare at the map. Harry was **burning to know** more (J. K. Rowling "Harry Potter and the Goblet of Fire"). Наведені метафори характеризують пекуче, невгамовне, сильне бажання, жагу здійснити певну дію.*

Кореляція ВИРАЖАТИ СИЛЬНЕ БАЖАННЯ – ГОРІТИ метафорично репрезентує мімічне вираження сильного бажання (зазвичай поглядом, очима) як горіння, що фіксується конвенціональним виразом *burn with (something)*: *His **eyes**, merely intent before, now **burned with an uncontrollable need**. The blood – spreading crimson across my white shirt, pooling rapidly on the floor – was driving him mad with thirst. No matter his original intentions, he couldn't draw this out much longer (Stephenie Meyer "Twilight").* У цій метафорі ми спостерігаємо бажання, яке людина не може контролювати. Ця невгамовна жага до крові відображається в погляді персонажа. Метафоричний вираз *burned with* вербалізує вищий ступінь інтенсивності бажання, який підсилюється виразом *an uncontrollable need*.

Наступний приклад ілюструє лінгвокогнітивну операцію **комбінування**, що виявляється, зокрема, під час конвергенції сфер джерела метафоричних кореляцій БАЖАННЯ – ВОГОНЬ (а саме кореляція ВИРАЖАТИ СИЛЬНЕ БАЖАННЯ – ГОРІТИ), БАЖАННЯ – СПРАГА, БАЖАННЯ – БОРОТЬБА/БИТВА: *But his jaw was rigid; his eyes **burned with the intensity of the thirst he fought**, so much worse for him than it was for the others (Stephenie Meyer "Newmoon").* Бажання корелює з полум'ям, відображення якого можна побачити в очах людини, людина намагається перебороти це бажання, тобто загасити полум'я. Ця метафора характеризує бажання як жагу вдихнути повітря, задовольнити свої потреби: *Even as my lungs **burned for more air** and my legs cramped in the icy cold, I was content (Stephenie Meyer "Newmoon").*

Кореляція РАПТОВЕ ВИНИКНЕННЯ СИЛЬНОГО БАЖАННЯ – ЯСКРАВЕ СПАЛАХУВАННЯ ВОГНЮ зазвичай вербалізується конвенціональним метафоричним дієсловом *to flare (= to burst with desire)*, що також виражає кореляцію ВІДЧУВАТИ СИЛЬНЕ БАЖАННЯ – ГОРІТИ ЯСКРАВИМ ПОЛУМ'ЯМ, оскільки має й інше значення, синонімічне зі значенням дієслова *to blaze (= to feel an overwhelming desire)*. У наступному контексті реалізуються ці дві кореляції: РАПТОВЕ ВИНИКНЕННЯ СИЛЬНОГО БАЖАННЯ – ЯСКРАВЕ СПАЛАХУВАННЯ ВОГНЮ (*flared so unexpectedly*) та ВІДЧУВАТИ СИЛЬНЕ БАЖАННЯ – ГОРІТИ ЯСКРАВИМ ПОЛУМ'ЯМ (*blazed*): *The **desire** that had just **flared so unexpectedly** still **blazed** inside him, and the*

vision of Ron and Hermione's shocked faces afforded him a sense of deep satisfaction (J. K. Rowling "Harry Potter and the Goblet of Fire").

Наступний приклад фіксує водночас три кореляції: СИЛЬНЕ БАЖАННЯ – ГОРІННЯ (виражено іменником *burning*), ВІДЧУВАТИ СИЛЬНЕ БАЖАННЯ – ГОРІТИ ЯСКРАВИМ ПОЛУМ'ЯМ (вербалізовано дієсловом *flared*), ДУХОВНІ МУКИ ВІД СИЛЬНОГО БАЖАННЯ – ФІЗИЧНІ МУКИ ВІД ВОГНЮ (ОПІК) (експліковано прислівником *agonizingly*): *The **burning** in my chest **flared** **agonizingly** (Stephenie Meyer "Newmoon").* Ця метафора характеризує бажання, яке перебуває у стадії яскраво вираженого його протікання. Автор відображає бажання на найвищому рівні інтенсивності, що викликає сильний душевний біль (агонію). Кореляцію ДУХОВНІ МУКИ ВІД СИЛЬНОГО БАЖАННЯ – ФІЗИЧНІ МУКИ ВІД ВОГНЮ (ОПІК) можна також розглядати як **комбінування** двох метафор: БАЖАННЯ – ВОГОНЬ та БАЖАННЯ – ХВОРОБА (кореляція СИЛЬНЕ БАЖАННЯ – СИЛЬНИЙ БІЛЬ). Друга метафора розглядатиметься нижче.

Кореляція ІНТЕНСИВНІСТЬ БАЖАННЯ – ІНТЕНСИВНІСТЬ ГОРІННЯ представлена конвенціональними метафоричними виразами – прикметником *burning* (= *intense, urgent*), що використовується атрибутивно для визначення іменників *desire, wish* та дієсловом *burn*: *Harry **felt a burning desire** to run from the room and, at the same time, a complete inability to move his feet (J. K. Rowling "Harry Potter and the Order of Phoenix"); Perhaps it was the effect of the chocolate – Lupin had always advised eating some after encounters with dementors – or simply because he had finally spoken aloud the **wish** that had been **burning** inside him for a week, but he felt a bit more hopeful (J. K. Rowling "Harry Potter and the Order of Phoenix").* В останньому прикладі зафіксовано довгий період відчуження бажання (*for a week*).

Часто метафорична вербалізація кореляції ІНТЕНСИВНІСТЬ БАЖАННЯ – ІНТЕНСИВНІСТЬ ГОРІННЯ підтримується інтенсифікаторами: *His **desire** to reach the cup first was now **burning stronger than ever**, but he could hardly believe what he'd just seen Krum do (J. K. Rowling "Harry Potter and the Goblet of Fire").* Метафорична лексема *burn* підсилена інтенсифікатором *stronger than ever*, фіксуючи таким чином найвищий ступінь бажання.

Кореляція ПІДСИЛЮВАТИ БАЖАННЯ – РОЗПАЛЮВАТИ ВОГОНЬ, ДОДАВАТИ ГОРЮЧЕ представлена метафоричним виразом *to fuel desire* (= *to stimulate*): *The more she thought about Edward and enjoy the thought about him, the more she **fueled the desire** to become the part of his life (Stephenie Meyer "Newmoon").*

Отже, між сферами метафори БАЖАННЯ – ВОГОНЬ переважно когнітивно-емпіричний зв'язок, що ґрунтується на чуттєвому сприйнятті вогню, тобто перцепції (що свідчить про онтологічну сутність цієї метафори): фізичне відчуження вогню (дуже високої температури) корелює з емоційним/духовним палким відчуженням бажання; яскравий блиск полум'я корелює з яскравим блиском в очах людини, що відчуває суб'єкт бажання. Реалізується також наш досвід взаємодії з вогнем: швидке реагування на вогонь корелює з раптовістю виникнення бажання; контроль / неконтрольованість вогню співвідноситься з контролем / неконтрольованістю бажання, що за відсутністю контролю може викликати проблеми.

2. Когнітивна метафора БАЖАННЯ – ПРИРОДНЕ ЯВИЩЕ

Концепт ПРИРОДНЕ ЯВИЩЕ виступає як сфера-джерело для метафоризації різних емоційних концептів, як-от ГНІВ, КОХАННЯ та БАЖАННЯ. Сфера-джерело ЯВИЩЕ ПРИРОДИ та сфера-мета БАЖАННЯ мають спільні ознаки, за допомогою яких ця метафора може бути представлена у вигляді низки кореляцій: бажання може виникнути випадково та несподівано, як блискавка (*desire flashed*), та вразити людину (*desire struck*), завдаючи їй гострі відчуття, які завдають болю та переживань. Несподіваність виникнення бажання та постійне його відчуття можна порівняти з морськими хвилями, які знаходяться в постійному русі (*wave of desire rippled*), гучний, бурхливий прояв негоди, зокрема бурі/шторму корелює з інтенсивним відчуженням бажання.

Кореляція НЕСПОДІВАНЕ ВИНИКНЕННЯ БАЖАННЯ – НЕСПОДІВАНИЙ СПАПАХ БЛИСКАВКИ вербалізується конвенціональними метафоричними виразами *desire flashed/desire flashed across* (= to appear suddenly/unexpectedly): *And he turned on his heel without another look at me, and disappeared out the door. At that moment the **desire** to learn everything **flashed** through my body (Stephenie Meyer “Twilight”); But I could still see Victoria. And, though she looked oddly deformed – as if she were unable to straighten up completely – I could see the **desire** for revenge she’d been dreaming of **flash across** her wild face (Stephenie Meyer “Breaking Dawn”).*

Кореляція НЕСПОДІВАНЕ ВИНИКНЕННЯ БАЖАННЯ – РІЗКИЙ УДАР БЛИСКАВКИ репрезентує сильне бажання, яке виникає миттєво та впливає на стан людини, що вербалізується метафоричним дієсловом *strike*: *A strong **desire** to see him **struck** my chest as I realized he has disappeared (Stephenie Meyer “Twilight”).*

Кореляція ПЕРІОДЧИНЕ ВИНИКНЕННЯ БАЖАННЯ – ХВИЛЮВАННЯ МОРЯ, що залучає лінгвокогнітивну операцію **розширення** – введення в сферу-джерело нового елемента ХВИЛЮВАННЯ, вербалізованого не конвенціональним, образним, метафоричним виразом *wave of desire rippled*: *His hand stroked my cheek again, and I all but forgot my distress as another **wave of desire rippled** through my motionless body (Stephenie Meyer “Breaking Dawn”).*

Наступний приклад ілюструє кореляцію ІНТЕНСИВНЕ БАЖАННЯ – БУРЯ / ШТОРМ, зафіксовану конвенціональним метафоричним виразом *raging desire*: *I had only my **raging desire** to be of use, to be able to keep Edward, Renesmee, and as much of my family as possible safe with me (Stephenie Meyer “Breaking Dawn”).*

Отже, ознаки, які характеризують природні явища, стихії переносяться на цільову сферу БАЖАННЯ завдяки емпіричному зв'язку між ними: природні явища та їх ознаки корелюють із процесом перебігу та виникнення бажання; воно може виникати несподівано, як блискавка, або відчуття бажання може віддалятися та наблизитися знову, немов морські хвилі під час припливів та відпливів, бажання може “бушувати”, як буря/шторм.

3. Когнітивна метафора БАЖАННЯ – СИЛА

Концепт СИЛА виступає як сфера-джерело для метафоричної характеристики таких емоційних концептів, як БАЖАННЯ, КОХАННЯ, ЗЛІСТЬ. БАЖАННЯ може

притягувати людину, захоплювати повністю, і вона не в змозі його перебороти, немов якусь силу, яка захоплює, і якій неможливо протистояти.

Кореляція БУТИ ЗАХОПЛЕНИМ БАЖАННЯМ – БУТИ ЗАХОПЛЕНИМ СИЛОЮ вербалізується конвенціональним метафоричним виразом *to be seized by desire*. Вона характеризує стан, коли бажання повністю поглинає людину: *I was **seized** with a sudden **desire** to laugh, to cry, to do both, and I had a pain, too, at the pit of my stomach (Stephenie Meyer “Newmoon”); **Desire seized me so strongly** that I was literally trapped by it. I couldn’t do anything with my feelings (Stephenie Meyer “Breaking Dawn”).*

Кореляція ЗМУШУВАТИ ВІДЧУВАТИ БАЖАННЯ – ПРИТЯГУВАТИ СИЛОЮ концептуалізує наші уявлення про процес відчуття бажання як неймовірний потяг до чого-небудь, який корелює з фізичним застосуванням сили. Ця кореляція зазвичай вербалізується конвенціональними метафоричними дієслівними лексемами *to pull, to tug*: *Your **desire is pulling** me to exactly where I need to be and it is so good that I can hardly breathe as I feel it **takes over me** (Stephenie Meyer “Twilight”); The scarf is made of silky velvet, overprinted in a paler blue and dotted with iridescent beads. As I stare at it, I can feel **little invisible strings, silently tugging me towards it**. I have to touch it. I have to wear it. It’s the most beautiful thing I’ve ever seen... There is no question. I have to have this scarf (Sophie Kinsella, “The Secret Dreamworld of a Shopaholic”).* Останній приклад ілюструє лінгвокогнітивний прийом **специфікації**, що полягає в деталізації конвенціонального елемента цієї метафори, тобто конкретизується сила, що притягує, якою в наведеному прикладі виступають невидимі маленькі мотузки, вербалізовані неконвенціональним виразом *little invisible strings*.

Отже, між зазначеними концептуальними сферами виявляється когнітивно-емпіричний зв’язок: бажання може захоплювати, оволодівати та притягувати людину, немов якась фізична сила.

4. Когнітивна метафора БАЖАННЯ – ГОЛОД/СПРАГА

Схожа структура сфер БАЖАННЯ та ГОЛОД/СПРАГА є підґрунтям для відповідної метафори: потреби в їжі та воді є найнеобхіднішими для людини, без яких вона не зможе існувати. Метафоричне перенесення має когнітивно-емпіричну основу (онтологічна визначеність цієї метафори): відчуття інтенсивного бажання до чогось так саме гостро, як почуття голоду або спраги, відчуття голоду спочатку може виражатися нечітко та з часом посилюватися, так само як і бажання з часом посилюється, якщо воно залишається нездійсненим.

Кореляції ВІДЧУВАТИ СИЛЬНЕ БАЖАННЯ – ВІДЧУВАТИ ГОЛОД/СПРАГУ репрезентовані такими лексичними одиницями: *hunger* (= a strong desire), *to hunger* (= to have a strong desire), *to thirst, to have thirst for something* (= to crave vehemently and urgently); *a thirst* (= a strong desire for something), *to have an appetite for* (= to have a strong desire or liking for something): *First, Edward was a vampire. Second, there was part of him – and I didn’t know how potent that part might be – that **thirsted for me** (Stephenie Meyer “Twilight”); She certainly had **an appetite for** new fashionable dresses (Sophie Kinsella, “The Secret Dreamworld of a Shopaholic”);*

*With Ren he felt he could find the happiness for which he had so long **hungered** (G. Gordon, "Let the Day Perish").*

Кореляція ІНТЕНСИВНІСТЬ БАЖАННЯ – ІНТЕНСИВНІСТЬ ГОЛОДУ / СПРАГИ залучає концепт ГНІВ (коли персонаж відчуває одночасно бажання та гнів) та вербалізується в аналізованих художніх творах лексичними словосполученнями *wild with thirst, black with thirst, black eyes glint with thirst. One night, a herd of deer passed his hiding place. He was so **wild with thirst** that he attacked without a thought (Stephenie Meyer "Twilight"); In my imagination, Victoria's eyes were **black with thirst, bright with anticipation, and her lips curled back from her gleaming teeth in pleasure (Stephenie Meyer "Breaking Dawn"); I saw the expression on her face shift, saw her lips pull back from her teeth and her **black eyes glint with thirst** (Stephenie Meyer "Breaking Dawn").*** Ці приклади ілюструють перенесення ознак із більш конкретної області ГОЛОД/СПРАГА в більш абстрактну область БАЖАННЯ. Тобто емоційне почуття БАЖАННЯ виступає як фізичне відчуття спраги, характерне для людини.

5. Когнітивна метафора БАЖАННЯ – ХВОРОБА

Ця метафора осмислює більш абстрактний емоційний стан бажання за допомогою більш конкретного фізичного стану хвороби людини (онтологічний характер). Кореляція ВИНИКНЕННЯ БАЖАННЯ – ЗАРАЖЕННЯ вербалізується за допомогою виразу *to be infected with desire: I was **infected with a mad desire** to giggle (Sophie Kinsella, "The Secret Dreamworld of a Shopaholic").* Приклад ілюструє кореляцію БАЖАННЯ – ХВОРОБА, де бажання виступає як хвороба, виникнення бажання – як зараження цією хворобою, а суб'єкт бажання експліковано як хвора людина, яка заразилася хворобою.

Кореляція ХАРАКТЕР ПРОЯВУ БАЖАННЯ – СИМПТОМ представлена трьома різновидами. Кореляція НЕВГАМОВНЕ, НЕСТЕРПНЕ БАЖАННЯ – СВЕРБІЖ вербалізується такими лексемами: *an itch (= a restless usually constant often compulsive desire); to itch to do something, to have an itch for (= to have a restless desire or hankering for something): From Red Caps they moved on to kappas, creepy water-dwellers that looked like scaly monkeys, with webbed hands **itching to struggle** unwitting waders in their ponds (J. K. Rowling, "Harry Potter and the Philosopher's Stone").* Підкреслюється інтенсивність бажання: невгамовне, непомірне бажання суб'єкта, яке супроводжується роздратованістю, а почуття бажання виступає як симптом хвороби – свербіж.

Кореляція (ВІДЧУВАТИ) ПРИСТРАСНЕ БАЖАННЯ – (ВІДЧУВАТИ) ТРИВАЛИЙ ТУПИЙ БІЛЬ виражена конвенціональними метафоричними однокореневими лексемами: дієсловом *to ache (= to experience a painful eagerness or yearning)*, іменником *ache* та прикметником *aching*: *Harry tried not to watch Cho and Cedric too much; it gave him an **aching desire** to kick himself (J. K. Rowling, "Harry Potter and the Philosopher's Stone").*

Наступний приклад демонструє **комбінування** двох когнітивних метафор: БАЖАННЯ – ХВОРОБА (кореляція ПРИСТРАСНЕ БАЖАННЯ – ТРИВАЛИЙ ТУПИЙ БІЛЬ, вербалізована іменником *ache*) та БАЖАННЯ – ВОГОНЬ (кореляція ВІДЧУВАТИ СИЛЬНЕ БАЖАННЯ – ГОРІТИ ЯСКРАВИМ ПОЛУМ'ЯМ, виражена дієсловом *flared*):

*He walked me to my next class in silence and paused at the door; I turned to say goodbye. His face startled me – his expression was torn, almost pained, and so fiercely beautiful that the **ache** to touch him **flared** as strong as before (Stephenie Meyer “Twilight”).* Підкреслюється інтенсивність та тривалість пристрасного, непомірного бажання суб’єкту, яке інтенсифікується за допомогою компаративної конструкції *z as strong as before*.

Кореляція ВІДЧУВАТИ ВІДЧАЙДУШНЕ/ПРИСТРАСНЕ БАЖАННЯ – ВАЖКО ДИХАТИ, ЗАДИХАТИСЯ вербалізується в художньому тексті конвенціональними метафоричними дієслівними виразами *to be gasping for* (= to be desperate to obtain or consume) та *to pant for* (= to long with breathless or intense eagerness for or to do something; yearn): *All the kids were **gasping to see** the car and all the mothers were shooting surreptitious glances at him, in his smart linen jacket and Spanish tan (Sophie Kinsella “Remember me”); ““Did Victoria ever find you?” I asked, breathless, desperate to distract him. It was the first question that popped into my head, and I regretted it as soon as the words were spoken. Victoria – who had hunted me **panting for revenge** and then disappeared – was not someone I wanted to think of at this particular moment” (Stephenie Meyer “Twilight”).*

Кореляція ВІДЧУВАТИ ШАЛЕНЕ БАЖАННЯ – БУТИ БОЖЕВІЛЬНИМ представлена конвенціональним виразом *to be mad about/to get mad to do something*: *And Sam couldn’t **get mad about** my transformation, either, because Jacob – speaking as the rightful Alpha – had allowed it (Stephenie Meyer “Breaking Dawn”); “Why would you be **mad to try** and rob Gringotts?” Harry asked (J. K. Rowling “Harry Potter and the Philosopher’s stone”); I could see it behind my lids – I could see Victoria’s face, her lips pulled back over her teeth, her crimson eyes **mad about** her vendetta; she held Edward responsible for the demise of her love, James (Stephenie Meyer “Breaking Dawn”).* У наведених прикладах спостерігається настільки сильне бажання, що навіть може звести людину з розуму.

Отже, у сфері-джерелі ці лексичні одиниці номінують симптоми хвороби та фізичний біль. Сфера-мета залучає ці одиниці для найменування пристрасного бажання, прагнення, пов’язаного з духовними муками (*ache*); для позначення відчайдушного, шаленого прагнення (*to be gasping to, to pant for*); для позначення інтенсивності бажання (*to be mad about*), тощо. Усі ці лексеми також фіксують інтенсивність бажання як дуже сильне, гостре бажання, пов’язане з духовними стражданнями.

Емпірична основа метафори БАЖАННЯ – ХВОРОБА ґрунтується на відчуттях людини під час хвороби: бажання катує, виснажує суб’єкта, мов хвороба, тривалий і тупий біль корелює з пристрасним відчайдушним бажанням, психічні розлади, божевілля, яке може виникати у людини, корелює з шаленим, невгамовним бажанням.

6. Когнітивна метафора БАЖАННЯ – СМЕРТЬ/ВБИВСТВО

Концепт СМЕРТЬ виступає як сфера-джерело для метафоричної інтерпретації дуже сильного бажання, крайнього ступеню бажання. На нашу думку, кінець життя корелює з крайнім ступенем бажання; цінність життя співвідноситься з великою значущістю бажання.

Кореляція ВІДЧУВАТИ (НЕВИКОНАНЕ) СИЛЬНЕ БАЖАННЯ – ПОМИРАТИ відображає готовність принести життя в жертву, здійснити що завгодно заради отримання бажаного, неможливість життя без об'єкта бажання. Ця кореляція репрезентована в художньому тексті такими лексичними одиницями (конвенціональними метафоричними виразами): *to die for something* = to really want it, and would like to do anything to get it, *to be dying to do something* = to be extremely eager for something. Ці лексеми позначають інтенсивність бажання – це дуже сильне, гостре бажання, яке досягає свого найвищого ступеню: *I've been **absolutely dying to tell** Luke about Suze's baby for the last two days, and now the words slip out before I can stop them* (Sophie Kinsella, "The Secret Dreamworld of a Shopaholic"); "How was your day?" I asked. The words were rushed; I was **dying to escape** to my room (Stephenie Meyer "Newmoon"); "Everyone will come", Edward answered. "They're all **dying to see** the inside of the reclusive Cullens' mystery house" (S. Meyer "Eclipse"); Like old times! I could **die for** a hot chocolate (Sophie Kinsella, "The Secret Dreamworld of a Shopaholic"); He was helping me find the escape I was **dying for** (Stephenie Meyer "Breaking Dawn"). У наведених прикладах підкреслюється висока інтенсивність, крайній ступінь бажання, що експліковано в першому прикладі за допомогою інтенсифікатора *absolutely*. Суб'єкт бажання дуже гостро відчуває потребу в об'єкті бажання. Він готовий померти заради досягнення своєї мети, виконання бажання, яке він відчуває.

Кореляція ВИСНАЖЛИВЕ, НЕСТЕРПНЕ БАЖАННЯ – ВБИВЦЯ вербалізується конвенціональним метафоричним виразом *killing desire* = exhausting or unbearable desire; а кореляція ВИСНАЖУВАТИ ПОЧУТТЯМ НЕСТЕРПНОГО БАЖАННЯ – ВБИВАТИ, ЗАВДАЮЧИ ФІЗИЧНІ МУКИ – конвенціональним метафоричним дієсловом *kill* = to overwhelm with desire, exhaust. Почуття бажання катує, виснажує, вбиває (духовно) суб'єкта бажання, він не уявляє свого життя без бажаного. Тобто, страждання, виснажливості – це і є концептуальна ознака, яка зблизила аналізовані концептуальні сфери (більш абстрактне почуття духовного страждання, виснаження порівнюються з більш конкретним відчуттям фізичного страждання, виснаження): **Desire to watch her is killing** my head. And I can't see more than a few minutes ahead, anyway. The... fetus is too much a part of her future. When she first decided... when she knew she wanted it, she blurred right out of my sight. Scared me to death (Stephenie Meyer "Breaking Dawn"); And I want it bad, Jake, I want it all. I want to stay right here and never move. I want to love you and make you happy. And I can't, and **it's killing** me (Stephenie Meyer "Breaking Dawn"); Oh God, **this is killing** me. I can't wait any longer, I've got to see it (Sophie Kinsella, "The Secret Dreamworld of a Shopaholic"). Бажання виступає як суб'єкт (виконавець) дії.

7. Когнітивна метафора БАЖАННЯ – БОРОТЬБА/БИТВА

Сфера-джерело БИТВА та сфера-мета БАЖАННЯ мають такі спільні ознаки, за допомогою яких може бути представлена кореляція БАЖАННЯ – БИТВА: битва завжди відбувається за участю двох сторін, які змагаються між собою, тобто в будь-якій битві є опонент, який налаштований вороже й чітко йде до своєї цілі (*violent desire*). Битва може проходити помірно, або ворог може наступати різко, несподівано (*desire raced*), атака ворога може нанести невідворотні наслідки,

опустошити територію (*devastating desire*). Отже, ми можемо перенести ознаки битви на сферу БАЖАННЯ, яке також може виникнути зненацька, та з яким людина може боротися.

Кореляція БОРОТЬБА З БАЖАННЯМ – БОРОТЬБА З ВОРОГОМ репрезентована словосполученнями *desire warring, to battle with desire, to struggle against the desire: I could see the **burning desire** to kill **warring** with her survival instinct* (Stephenie Meyer “Eclipse”). Цей приклад фіксує **комбінування** двох когнітивних метафор: БАЖАННЯ – БОРОТЬБА/БИТВА та БАЖАННЯ – ВОГОНЬ (вербалізовані прикметником *burning*). Наступні приклади ілюструють протистояння бажанню, яке корелює з боротьбою між опонентами під час битви: *I could tell he was **battling with his desire** to drop the subject* (Stephenie Meyer “Eclipse”); *My feet slowed, the need to protect my back **struggling against the desire** to quench my thirst* (Stephenie Meyer “Eclipse”).

Кореляції ІНТЕНСИВНІСТЬ БАЖАННЯ – ВОРОЖІСТЬ / ЖОРСТОКІСТЬ та ІНТЕНСИВНІСТЬ БАЖАННЯ – РУЙНІВНИЙ, СПУСТОШУВАЛЬНИЙ НАСЛІДОК БИТВИ вербалізовані за допомогою атрибутивних виразів *violent desire, devastating desire* відповідно: *The **violent desire** caught me off guard and knocked the wind out of me. It was the most forbidden of all wishes – even when I only wished it for a malicious reason like this, to gain an advantage over an enemy – because it was the most painful* (Stephenie Meyer “Newmoon”); *I would balance this overwhelming, **devastating desire** so that I could be a good – it was hard to think the word* (Stephenie Meyer “Breaking Dawn”). Наведені приклади фіксують сильне бажання, що порівнюється з великою силою, якою наділений ворог і яка може призвести до руйнуючих наслідків, так само як і бажання, яке також може спричинити проблеми.

Метафорична кореляція РАПТОВО ТА ШВИДКО ОХОПЛЮВАТИ – РАПТОВО ТА ШВИДКО АТАКУВАТИ вербалізована в цьому контексті метафоричним виразом *desire raced: But as Edward’s hand curled to the shape of my face like satin-covered steel, **desire raced** through my dried-out veins, **singing** from my scalp to my toes* (Stephenie Meyer “Breaking Dawn”). Наведений приклад ілюструє характер битви, який корелює з інтенсивністю та процесом відчуття бажання. Він також демонструє лінгвокогнітивну операцію **розширення**, тобто введення в сферу-джерело нового елемента, який не “висвітлюється” в основній кореляції, а саме свисту куль, що метафорично відображає інтенсивне відчуття бажання, повне охоплення ним (***singing** from my scalp to my toes*). Отже, на наш погляд, це приклад не конвенціональної, образної, метафори.

Кореляція ВИЯВИТИ НАЙВИЩУ ІНТЕНСИВНІСТЬ – ВИГРАТИ БИТВУ фіксується виразом *desire would win out over* у цьому прикладі: *I would just hold on to the faith that, in the end, that **desire would win out over** the others* (Stephenie Meyer “Twilight”).

Між концептуальними сферами розглянутої метафори існує культурологічний зв’язок, який ґрунтується на нашому досвіді та знаннях про боротьбу, що передбачає участь двох або більше опонентів та корелює з бажанням, яке може виступати як ворог та з яким за відсутністю контролю доводиться боротися.

Отже, виявлено когнітивні метафори, що є підґрунтям метафоричної вербалізації інтенсивності бажання в сучасних англійських художніх творах: БАЖАННЯ – ВОГОНЬ, БАЖАННЯ – ПРИРОДНЕ ЯВИЩЕ, БАЖАННЯ – СИЛА, БАЖАННЯ – СПРАГА/ГОЛОД, БАЖАННЯ – ХВОРОБА, БАЖАННЯ – СМЕРТЬ / ВБИВСТВО, БАЖАННЯ – БИТВА/БОРОТЬБА. Сфери-джерела виділених метафор представляють дві загальні сфери: навколишній світ (вогень, природні явища, сила) та світ людини (голод/спрага, хвороба, смерть/вбивство, битва/боротьба). Між концептуальними сферами-джерела та сферою-мети БАЖАННЯ виявляється переважно когнітивно-емпіричний зв'язок, тобто конкретні фізичні відчуття корелюють із більш абстрактним емоційним почуттям бажання, що дозволяє визначати ці метафори не тільки як структурні, а також як онтологічні. Інтенсивне бажання репрезентовано як пекуче, невгамовне та жорстоке/руйнівне в термінах таких метафор: БАЖАННЯ – ВОГОНЬ, БАЖАННЯ – ГОЛОД/СПРАГА, БАЖАННЯ – БИТВА/БОРОТЬБА, як пристрасне, відчайдушне та шалене в термінах метафори БАЖАННЯ – ХВОРОБА та як нестерпне та виснажливе в термінах метафори БАЖАННЯ – СМЕРТЬ / ВБИВСТВО. Несподіване виникнення бажання представлено метафорою БАЖАННЯ – ПРИРОДНЕ ЯВИЩЕ (БЛИСКАВКА), захоплення бажанням та змушення відчувати бажання – метафорою БАЖАННЯ – СИЛА.

Аналізовані концептуальні метафори є конвенціональними, що вербалізуються переважно конвенціональними метафоричними засобами в художньому тексті, проте для відображення специфіки індивідуального відчуття бажання персонажів ці метафоричні вирази використовуються з інтенсифікаторами (підкреслюється висока інтенсивність бажання) та емоційно-оціночною лексикою (відображаються почуття, що супроводжують бажання, ставлення/оцінка бажання персонажа-суб'єкта бажання).

Виявлено декілька неконвенціональних метафоричних виразів у рамках метафор БАЖАННЯ – ПРИРОДНЕ ЯВИЩЕ (кореляція ПЕРІОДЧИНЕ ВИНИКНЕННЯ БАЖАННЯ – ХВИЛЮВАННЯ МОРЯ), БАЖАННЯ – СИЛА (кореляція ЗМУШУВАТИ ВІДЧУВАТИ БАЖАННЯ – ПРИТЯГУВАТИ СИЛОЮ), БАЖАННЯ – БОРОТЬБА / БИТВА (кореляція РАПТОВО ТА ШВИДКО ОХОПЛЮВАТИ – РАПТОВО ТА ШВИДКО АТАКУВАТИ), що залучають лінгвокогнітивні операції розширення, специфікації й комбінування.

Література

1. Голощук С. Л. Вербалізація концепту БАЖАННЯ в англійському спонукальному дискурсі [Електронний ресурс] / С. Л. Голощук // Мова і культура. – 2012. – Вип. 15, т. 8. – С. 209–213. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2012_15_8_34.
2. Макеева Е. Ю. Функционально-семантическое поле как средство репрезентации концепта “желание” в английском языке (в синхронии и диахронии) : автореф. дис. ... к. филол. н. : 10.02.04 “Германские языки” / Е. Ю. Макеева. – Самара, 2006. – 23 с.
3. Мастерских С. В. Концепт “желание” в сопоставительном плане (на материале глагольных лексем русского, английского и немецкого языков) : автореф. дисс. ... к. филол. н. : 10.02.20 “Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание” / С. В. Мастерских. – Тюмень, 2004. – 20 с.
4. Kövecses Z. Metaphor: A Practical Introduction / Z. Kövecses. – New York : Oxford University Press, 2002. – 285 p.

5. Lakoff G. *Metaphors We Live By* / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago and London : The University of Chicago Press, 2003. – 276 p.

Анотація

У статті здійснено аналіз когнітивних метафор, що є підґрунтям метафоричної вербалізації ІНТЕНСИВНОСТІ як компонента концепту БАЖАННЯ в сучасних англійських художніх творах. Визначено метафоричні кореляції та когнітивні зв'язки між сферою-метою БАЖАННЯ та сферами-джерелами, у термінах яких концептуалізується інтенсивність бажання.

Ключові слова: концепт, когнітивна метафора, метафорична кореляція / мапування, лінгвокогнітивні операції розширення, специфікації й комбінування.

Аннотация

В статье осуществлен анализ когнитивных метафор, которые лежат в основе метафорической вербализации ИНТЕНСИВНОСТИ как компонента концепта ЖЕЛАНИЕ в современных художественных произведениях. Установлены метафорические корреляции и когнитивные связи между сферой-целью ЖЕЛАНИЕ и сферами-источниками, в терминах которых концептуализируется интенсивность желания.

Ключевые слова: концепт, когнитивная метафора, метафорическая корреляция / картирование, лингвокогнитивные операции расширения, спецификации и комбинирования.

Summary

The article presents the study of the cognitive metaphors that underlie metaphorical verbalization of INTENSITY as an element of the concept DESIRE in modern English and American fiction. It highlights the metaphorical correspondences and cognitive links between the target domain DESIRE and source domains in terms of which the intensity of desire is understood.

Keywords: concept, cognitive metaphor, metaphorical correspondence / mapping, lingual and cognitive mechanisms of extension, elaboration and combining.

УДК 811.131.1:159.942

Сем'янків Н. В.,
аспірантка,
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка

ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ НЕГАТИВНИХ ЕМОЦІЙ В ІТАЛІЙСЬКІЙ МОВІ

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими й практичними завданнями. Інтерес до вивчення концептуальної сфери емоцій підвищився з розвитком когнітивної лінгвістики та антропоцентричної парадигми до вивчення мовних явищ. Поставивши в основу дослідження мови людини та її когнітивний світ, виникла проблема категоризації її емоцій, як найбільш актуальних проявів та реакцій особистості на зовнішній світ. Особливістю лінгвістичної репрезентації емоцій в мові є їх концептуалізація, адже емоції характеризуються позитивністю та негативністю, швидкістю реакцій, силою впливу на свідомість людини та ін. Для сучасної науки особливо цікавою є та обставина, що емоції можуть визначати процес комунікації та відбір мовцем лексичних одиниць для вираження своєї думки або позиції. Важливості також набуває психолінгвістичні особливості прояву емоційних станів мовця, оскільки в основі будь-якої емоції

лежать психічні реакції, які відповідають механізмам виявлення різних відчуттів – радості, суму, гніву, сумнівів та ін.

Актуальність дослідження зумовлено тим, що незважаючи на універсальність емоцій як психічної категорії, їх вербалізація в мові відбувається за допомогою різних лексичних та граматичних засобів. Складність визначення спільних способів вербалізації емоцій пов'язана з відсутністю однозначного розуміння самого поняття “емоція” та їх класифікації в мові. Більшість дослідників (О. М. Ботвінко [2], Н. І. Панасенко [7] та ін.) відносять до емотивної лексики ті слова або вирази, які мають експресивне забарвлення, але не враховують семантичні особливості групування емоцій за ознакою позитивного або негативного впливу. Разом з тим, визначення концептосфери позитивних та негативних емоцій допомогло б виявити спільні лексичні засоби вербалізації цих емоцій в мові, визначити концептуальні основи вживання зазначених лексичних одиниць та оцінити емоційний стан мовця, при якому він звертається до використання певних лексичних одиниць на позначення емоцій.

Формування цілей статті. Метою проведення даного дослідження є виявлення особливостей концептуалізації негативних емоцій в італійській мові.

Аналіз основних публікацій та досліджень. Дослідженню емоцій в мові присвячено ряд робіт: І. І. Мац досліджує типологію емоцій в англійській мові та визначає способи їх вербалізації [6]; Н. В. Романова досліджує проблеми емоційної і емотивної лексики, розглядаючи її як процес і кінцевий результат номінації емоційного досвіду етносу. Автор акцентує увагу на позамовних чинниках її виникнення, створених підходах щодо їхньої диференціації [8]; Н. І. Панасенко досліджує лінгвістичні та екстралінгвістичні засоби вербалізації емоцій та почуттів в різних мовах [7]; І. В. Шаховський досліджував емоції з точки зору вербального та невербального способів вираження [11] та ін.

Негативні емоції та засоби їх категоризації в мові досліджувались в роботах таких науковців: О. Л. Бессонова досліджує особливості вербалізації концептів негативних емоцій в англійському художньому дискурсі XVIII–XXI ст. [1]; О. М. Ботвінко досліджує лексичні особливості вираження негативної емоції презирства в сучасній англійській мові [2]; Г. С. Григоренко досліджує особливості вербалізації негативних емоцій у сучасному англійському художньому дискурсі на прикладі роману Ніколаса Спаркса “Остання пісня” [3]; О. В. Трофімова досліджує сукупність негативних емоцій в метафорі як засобу утворення фразеологічних одиниць в англійській та українській мовах [10] та ін.

Виокремлення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячено означену статтю. Незважаючи на велику кількість досліджень емоцій в лінгвістиці та засобів їх вербалізації, невирішеним залишається питання категоризації негативних емоцій та мовних механізмів їх актуалізації та впливу на процес комунікації. Для нашого дослідження актуальним є визначення особливостей концептуалізації негативних емоцій. На нашу думку, негативні реакції особистості є більш варіативними. Вони характеризують особливий стан

мовця, при якому він відчуває сильні душевні хвилювання, знаходиться на межі психоемоційного напруження та ін.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Кожній людині характерне емоційне світосприйняття зумовлене її психічним станом. Згідно з науковцями (С. Д. Максименко [5], В. І. Шаховський [11] та ін.) емоцію можна інтерпретувати як форму переживання організмом своєї життєдіяльності.

Негативні емоції організовані відповідно до семантичних та функціональних зв'язків, у яких вони знаходяться окремо та вживаючись у контексті. Негативні емоції представлені наступними відчуттями людини: сум, гнів, страх, роздратування, злість та ін. Це відчуття, які викликають негативну або небажану реакцію людини, призводять до підвищення тону спілкування, неадекватної реакції мовця на почуту інформацію.

Оскільки найповніше емоції досліджено в психології, ми будемо спиратися на класифікацію негативних емоцій, запропоновану американським психологом К. Ізардом [4]. Дослідник пропонує відносити до негативних емоцій наступні – *tristezza, ira, paura, disgusto, vergogna, senso di colpa*. Кожна з наведених емоцій має свої механізми виявлення в психології та лінгвістиці, що визначає особливості їх використання в мові. Розглянемо це на прикладах.

Емоція суму – *tristezza* – визначається як “*Il fatto, la condizione di essere triste, come stato d’animo e come suo riflesso esteriore*” [14]. В психології сум асоціюється з почуттям страждання, викликаним сильними негативними емоційними переживаннями. Як сильне негативне переживання сум пов'язаний з наступними почуттями *pena, depressione, sofferenza, disperazione* [5].

“*Quando invece arrivavo presto riuscivo a mangiare al ristorante dell’hotel. Una vera **tristezza**. Solo, con mezzo litro di vino rosso sfuso, nella sala insieme ad altri uomini soli come me, tutti con la testa alta verso il televisore appeso all’angolo della stanza, rosicchiando grissini in attesa della cena*” [12, 34]; “*E nemmeno ci riesco, perché sono troppo **triste** quando penso a lei. Mi manca. Mi manca in ogni cosa. Se avessi saputo che quelli erano gli ultimi giorni con lei, sarei stato più attento anche a fissare nella mia testa immagini nuove. Forse avrei fatto anche delle fotografie, ma quelle difficilmente si fanno quando si è **tristi**. Le fotografie hanno sempre il sorriso. Sono l’inizio*” [12, 16]. В наведених прикладах почуття суму вербалізовано прямим відповідником *tristezza* (іменник) та *triste* (прікметник). Крім того, варто зазначити, що сум також викликає почуття страждання, депресію тощо: “*Me ne sono andato verso casa **asciugandomi le lacrime** da codardo. Con quella reazione mi ero rivelato in quanto debole e questo mi spiaceva molto...*” [12, 76]; “*Appena l’ho detto, da una parte mi sono sentito sollevato da un peso, dall’altra **mi è venuto come da piangere***” [12, 183]. У наведених прикладах, почуття суму вербалізовано за допомогою конотативних елементів *asciugarsi le lacrime* – витирати сльози та *venire da piangere* – хотіти плакати. Похмурість та сльози є одним з проявів суму як сильного негативного відчуття, яке примушує людину переживати почуття страждання.

Емоція відрази – *disgusto* – визначається як “*sensazione sgradevole al gusto, ripugnanza fisica per cibi, bevande ecc*”. [14]. В психології відраза розуміється

як “реакція на щось суб’єктивно дуже неприємне, негативний емоційний стан, спричинюваний зіткненням (фізична взаємодія, комунікація) з об’єктами (предметами, людьми, обставинами тощо), які не відповідають ідеологічним, моральним та естетичним принципам і настановам суб’єкта” [5]. Відповідно відразу асоціюється зі зневагою людини, засудженням її якостей, презирством. Вербалізація негативної емоції відрази може відбуватися за допомогою використання прямого відповідника із значенням презирства або негативного ставлення до кого-небудь чи чого-небудь, наприклад за допомогою виразу *fare schifo*: “*Per conoscermi, allora ho deciso di andare in un negozio che lo vende tutto l’anno e mi sono comprato una pastina di marzapane a forma di banana. L’ho mangiata e ho scoperto una cosa sensazionale. Il marzapane mi faceva schifo! L’ho sputato nel sacchettino. Puah! Ci sono cose nella vita che non cambiano mai*” [12, 23]. Також емоція відрази може передаватись за допомогою конотативних лексичних одиниць, як наприклад: Наприклад: “*Senti, cretino, quella è mia figlia e ti insegno io l’educazione*” [12, 53]; “*Sei il solito egoista*” [12, 88]; “*Qualche secondo di silenzio. Sempre guardandomi negli occhi. Sei pazzesco. Cosa? Fai sempre così. Ogni volta che cerco di costruire qualcosa tu torni e distruggi tutto quello che faticosamente ero riuscita a mettere insieme. Ogni volta mi fai a pezzi, e ogni volta che con molta fatica mi rialzo tu ritorni*” [12, 53].

Емоція гніву – *ira* – інтерпретується як “sentimento per lo più improvviso e violento, che, provocato dal comportamento di persone o da fatti, circostanze, avvenimenti, tende a sfogarsi con parole concitate, talvolta con offese, con atti di rabbia e di risentimento, con una punizione eccessiva o con la vendetta, contro chi, volontariamente o involontariamente, lo ha provocato”. [14]. В психології гнів сприймається як “емоційний стан, негативний за знаком, зазвичай, виявляється у формі афекту. На відміну від страждання, гнів має стенічний характер (тобто викликає піднесення, хоч і короткочасне, життєвих сил). Причинами гніву є відчуття фізичної або психологічної перешкоди на шляху до мети. Це можуть бути фізичні перешкоди, правила, закони або ж особиста безпорадність. Якщо перешкоди незначні й невизначені, безпосередня реакція може в гніві не виражатися. Однак, якщо певний бар’єр справді заважає досягненню бажаної мети, гнів рано чи пізно обов’язково виникне. Інші причини гніву полягають в особистій образі” [5]. Емоція гніву може виражатись лексемою *rabbia*, що прямо вказує на емоційний стан людини, при якому вона відчуває сильну злість, образу по відношенню до іншої людини, наприклад: “*Luca non solo aveva dato il mio nome, l’indirizzo e il numero di telefono, ma aveva anche inventato quella storia idiota che aveva fatto entrare in scena le famiglie. Me lo sarei mangiato dal nervoso e dalla rabbia che mi era venut*” [12, 44].

Емоція гніву асоціативно може бути пов’язана з почуттям:

– крайньої люті: “*Ero sempre più incazzato. Dentro di me si stava caricando una bomba a orologeria*” [13, 101];

– ненависті: “*Mio padre è sempre stato il mio mal di pancia. Per questo ho iniziato ad amarlo veramente solo dopo che sono riuscito a vomitare tutta la mia rabbia, il mio odio e il mio dolore, visto che molte di queste sensazioni portavano il suo nome*” [13, 101];

– божевілья: “A quindici anni, poi, ho cominciato a divorare libri **come un pazzo**” [13, 44]; “Quando sono andato a vivere da solo i primi giorni **impazzivo**. La prima sera che ho cenato solo, a un certo punto ho iniziato a telefonare a tutti che conoscevo” [13, 43].

Також почуття гніву може виражатись за допомогою слів, які носять образливу конотацію: “Scendi, **stronzo**, o salgo io a prenderti” [12, 124]; “Senti, **cretino**, quella è mia figlia e ti insegno io l'educazione, coglione!” [12, 164].

Емоція страху – *paura* – означає “stato emotivo di chi si sente insicuro, smarrito e sim., di fronte a un pericolo reale o immaginario” [14]. В психології страх визначається як “негативний емоційний стан, що виникає при одержанні суб'єктом інформації про можливе заподіяння шкоди його життєвому благополуччю, про реальну або уявну загрозу. Страх рано чи пізно переживають усі люди. Пов'язані з ним переживання легко відтворюються і можуть прориватися у свідомість у снах. Страх є найнебезпечнішою з усіх емоцій. При слабкій і середній інтенсивності він часто **взаємодіє з позитивними і негативними емоціями**. Інтенсивний страх призводить навіть до смерті” [5]. Основним засобом вираження емоції страху виступає лексема *paura*: “Addirittura certe notti mi capitava di svegliarmi agitato e non riuscire più a riaddormentarmi. **Avevo paura. Avevo paura, ma non sapevo di cosa. Semplicemente provavo una sensazione di paura senza conoscerne il motivo. Mi sentivo angosciato, pieno di ansie e mi ritrovavo sveglio**” [13, 60]. Разом з тим почуття страху може бути викликане:

– розуміння вчиненої помилки: “Quanto **avevo sbagliato** con lei. Vorrei quasi approfittare di queste righe per chiederle scusa. Visto che non l'ho più vista da quando mi ha tolto per sempre il saluto” [12, 94];

– стражданням: “Queste sensazioni di paura mi venivano anche di giorno, ma la notte... la notte mi schiacciavano la faccia contro il muro, e mi sembrava di essere preso in ostaggio. Speravo che la luce del mattino arrivasse a pagare il riscatto per liberarmi. **Stavo male**. Cominciavo a pensare che probabilmente mi stava per succedere qualcosa di brutto, un incidente, una disgrazia. Pensavo al resto della vita su una sedia a rotelle, oppure immaginavo di diventare cieco, o di perdere i genitori. Avevo paura di morire” [12, 191];

– переляком, що відображається у зовнішньому вигляді: “Il signore con i baffi ha detto alla mia: “Guardi, signora, non si preoccupi, non è niente di grave. L'ho fatta venire fino a qua perché non si tratta di una semplice ragazzata, per la quale non l'avrei nemmeno disturbata, ma per il fatto che dietro questo furto c'è un'organizzazione più ampia. Il ragazzo” indicando Luca “ci ha confessato che hanno rubato questa merce perché devono consegnarla a un gruppo di persone che si trovano nel centro della città vecchia, altrimenti vengono picchiati e maltrattati”. Gli **occhi** di mia madre **si sono spalancati**, ha cominciato a tremare” [12, 144].

Емоція сорому – *vergogna* – розуміється як “Sentimento più o meno profondo di turbamento e di disagio suscitato dalla coscienza o dal timore della riprovazione e della condanna (morale o sociale) di altri per un'azione, un comportamento o una situazione, che siano o possano essere oggetto di un giudizio sfavorevole, di disprezzo o di discredito” [14]. В психології сором визначається як “негативний стан, що виражається

в усвідомленні невідповідності особистих думок, вчинків і зовнішності не тільки очікуванням тих, хто навколо, а й особистим уявленням про поведінку і зовнішність” [5]. Вербалізація емоції сорому реалізується за допомогою лексичного відповідника *vergogna* – “*Avevo dentro una carica enorme, ma anche una sensazione di vergogna. Mi vergognavo di quella mia sensazione, perché mi sembrava di essere ridicolo*” [12, 181];

Також сором нерідко асоціюється з

– невпевненістю: “*Dopo quel primo fallimento ero terrorizzato, confuso, più insicuro di prima*” [12, 124];

– почуттям провини: “*Nel periodo in cui non sapevo come riempire il tempo, provavo anche un fortissimo **sensò di colpa**. Non lavorare tanto le prime volte mi metteva a disagio*” [12, 181];

– помилкою: “*Non ti do nessuna colpa, Lorenzo, tu sei così. **Sono io che ho sbagliato**. Che vergogna, mi sono sbagliato*” [12, 139];

– ганьбою (як правило зумовлена соціальним осудженням): “*Ho confessato che la cucina cinese non mi era mai piaciuta e che il fritto non lo digerivo. **Rideva, rideva, rideva. Mi ha detto che ero uno stupido** e che quando era salita in macchina aveva sentito una strana aria, ma non mi aveva chiesto nulla*” [13, 132].

Емоція провини – *sensò di colpa* – визначається як “il rimordere della coscienza, la consapevolezza tormentosa di aver fatto del male” [14]. В психології почуття провини пов’язане з усвідомленням людиною своїх вчинків та їх наслідків [5]. Вербалізація негативної емоції провини в мові відбувається за допомогою виразів *sentirsi in colpa/ provare sensò di colpa*: “*Nel periodo in cui non sapevo come riempire il tempo, **provavo** anche un fortissimo **sensò di colpa**” [12, 132]; “*Quando me ne sono accorto, lui mi ha fatto promettere che non lo avrei detto a nessuno e adesso invece lo dico. Poi però **mi sono sentito in colpa** per non aver mantenuto la parola data*” [12, 132].*

Також емоція провини може актуалізуватися в мові за допомогою таких лексичних засобів, які вказують на:

– вину: “*E l’ho persa. L’ho persa per colpa mia*” [13, 51];

– докір: “*Sei tu che ti sbagli*” [13, 35].

Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямку. Підсумовуючи вищезазначене, можна зробити висновок, що негативні емоції вербалізуються в мові. Засобами репрезентації емоцій служать лексичні одиниці, як мають пряме значення відповідної емоції. Також емоції вербалізуються в мові за допомогою лексичних одиниць, які характеризуються певними конотаціями. Концептосферу негативних емоцій складають наступні *tristezza, ira, paura, disgusto, vergogna, sensò di colpa*. В мові вони реалізуються за допомогою прямих відповідників на позначення емоцій та лексичними одиницями з негативними конотаціями.

Подальший інтерес для дослідження представляє дослідження лексичних та граматичних засобів вираження негативних емоцій в мові.

Література

1. Бессонова О. Л. Еволюція засобів вербалізації концептів негативних емоцій в англomовному художньому дискурсі XVIII–XXI ст. / О. Л. Бессонова // Науковий Вісник Міжнародного гуманітарного ун-ту. Сер.: Філологія. – 2014. – № 10. – Т. 1. – С. 109–113.

2. Ботвінко О. М. Лексичні засоби вираження презирства в сучасній англійській мові / О. М. Ботвінко // Науковий вісник Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки. – 2011. – Вип. 3 (Ч. 2). – С. 14–16.
3. Григоренко Г. С. Особливості вербалізації негативних емоцій у сучасному англомовному художньому дискурсі (на прикладі роману Ніколаса Спаркса “Остання пісня”) / Г. С. Григоренко // Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації : [зб. наук. пр.] / [за заг. ред. В. В. Жуковської, О. А. Черниш]. – 2014. – Вип. 1. – С. 223–229.
4. Изард К. Э. Психология эмоций / К. Э. Изард. – СПб. : Изд-во “Питер”, 1999. – 464 с.
5. Максименко С. Д. Загальна психологія : [навч. посіб.] / С. Д. Максименко, В. О. Соловієнко. – К. : МАУП, 2000. – 256 с.
6. Мац І. І. Різновиди емоцій та способи їх вербалізації (на матеріалі англійської мови) / І. І. Мац // Вісн. Житомир. держ. пед. ун-ту. – 2003. – № 11. – С. 181–183.
7. Панасенко Н. И. Лингвистические и экстралингвистические способы выражения чувств и эмоций в разноструктурных языках / Н. И. Панасенко // *Studia Germanica et Romanica: Іноземні мови. Зарубіжна література. Методика викладання.* – Донецьк : ДонНУ, 2006. – Т. 6. – № 1 (16). – С. 89–108.
8. Романова Н. В. Проблема емоційної і емотивної лексики / Н. В. Романова // Науковий вісник Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки. – 2011. – Вип. 3 (Ч. 2). – С. 174–178.
9. Скрипченко О. В. Загальна психологія / Скрипченко О. В., Долинська Л. В., Огороднійчук З. В. – К. : Либідь, 2005. – 464 с.
10. Трофімова О. В. Тілесна метафора як механізм утворення фразеологічних одиниць на позначення негативних емоцій в англійській та українській мовах / О. В. Трофімова // Вісник Житомирського держ. ун-ту ім. Івана Франка. – 2011. – Вип. 57. – С. 174–178.
11. Шаховский В. И. О лингвистике эмоций / В. И. Шаховский // *Язык и эмоции.* – Волгоград : Перемена. – 1995. – С. 3–15.
12. Fabio Volo. È una vita che ti aspetto [Electronic resource] / Fabio Volo. – Mode od acces : <http://www.via-italia.pl/wp-content/uploads/2014/10/E-una-vita-che-ti-aspetto-Fabio-Volo.pdf>.
13. Fabio Volo, Il tempo che vorrei [Electronic resource] / Fabio Volo. – Mode od acces : [http://www.ceruttieurio.it/files/pdf_upload/categories/31/Fabio Volo-iltempochevorrei.pdf](http://www.ceruttieurio.it/files/pdf_upload/categories/31/Fabio-Volo-iltempochevorrei.pdf).
14. Treccani, L'enciclopedia italiana [Electronic resource]. – Mode od acces : <http://www.treccani.it/>.

Анотація

Стаття присвячена дослідженню негативних емоцій в італійській мові. Автором досліджено та систематизовано поняття емоцій в науковій картині світу. Визначено види негативних емоцій в італійській мові. Розкрито психологічні механізми виникнення та характеристики негативних емоцій як засобу психоемоційного впливу на свідомість комуніканта. Проаналізовано особливості вербалізації негативних емоцій на матеріалі художнього тексту.

Ключові слова: емоція, негативні емоції, психіка, комунікант, італійська мова.

Аннотация

Статья посвящена исследованию негативных эмоций в итальянском языке. Автором исследовано и систематизировано понятие эмоций в научной картине мира. Определены виды негативных эмоций в итальянском языке. Раскрыты психологические механизмы возникновения и характеристики негативных эмоций как средства психоэмоционального влияния на сознание коммуниканта. Проанализированы особенности вербализации негативных эмоций на материале художественного текста.

Ключевые слова: эмоция, негативные эмоции, психика, коммуникант, итальянский язык.

Summary

The article is devoted to the study of negative emotions in Italian language. The author studied and systematized the notion of emotion in the scientific picture of the world. The types of negative emotions in Italian language were determined. The psychological mechanisms of appearance and characteristics of negative emotions in as the means of psychological and emotional effect of the communicant consciousness were revealed. The peculiarities of verbalization of negative emotions on the material of fiction text were analyzed.

Keywords: emotion, negative emotion, psyche, communicant, Italian language.

ЛЕКСИКОЛОГІЯ. ФРАЗЕОЛОГІЯ

УДК 378:811.111.1

Алексеев Н. Э.,
старший преподаватель,
Национальный университет
“Одесская юридическая академия”,
Алексеева Л. И.,
преподаватель,
Международный гуманитарный университет,
Синёва Т. В.,
преподаватель,
Международный гуманитарный университет
(Одесса)

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО АНГЛИЙСКОГО ДЛЯ СТУДЕНТОВ-ЮРИСТОВ В ВУЗАХ

Постановка проблемы. Изучение английского языка в вузах Украины обычно подразумевает изучение его варианта “standard English” – “форма английского языка, как правило, используемая в сфере управления, права, бизнеса, образования и литературы”[1]. В основном это – standard British English (в большей части языковых вузов Украины преподается именно этот вариант), реже, или спецкурсом – standard American English. Практически не изучаются активно развивающиеся Indian/Australian/Canadian standards, которые имеют значительные отличия от двух ранее упомянутых вариантов. Но особый интерес для нас сегодня представляет международный вариант английского языка, используемый в европейских юридических документах и вызывающий определенные трудности для понимания даже для юристов, владеющих английским языком как иностранным. Для переводчиков же, не являющихся специалистами в области права, – это и вовсе тёмный лес, который каждому приходится преодолевать в одиночку. В то время как документов становится все больше, а востребованность в их переводах зашкаливает, наблюдается практически полное отсутствие толковых учебных пособий, методичек или рекомендаций по этой отрасли.

Анализ исследований и публикаций. Статистика свидетельствует, что почти треть людей на планете в той или иной мере владеют английским языком, то есть полтора миллиарда человек его знают, и еще миллиард изучает. Ни один другой язык в мире не распространяется с такой скоростью. Даже китайский, с его восьмью диалектами знают 1,3 миллиарда человек, почти вдвое меньше, чем английский. Поистине, это язык международного общения. На эту тему написано много, но хочется процитировать признанный мировой авторитет в этом вопросе Дэвида Кристала: “поскольку язык международного общения развивается одновременно по трем направлениям (родной, официальный и иностранный), то неизбежно со временем он превзойдет любой язык по числу говорящих. Именно так и обстоит дело в настоящее время с английским” [12, 20]. В связи с активной интеграцией нашей страны в европейское экономическое,

политическое и правовое пространство, мы не можем проигнорировать появление и развитие нового стандарта – международного английского (International English). В этой связи некоторые исследователи отмечают: “По мере того, как английский язык все активнее используется как язык международного общения, кажется вероятным развитие новой формы International English. Он мог бы стать “сверх стандартом” (super standard), объединяя характеристики как британского, так и американского английского. Такой международный английский мог бы оказаться в некоторых случаях более простым, чем современные стандартные варианты, без их менее важных грамматических сложностей” [1]. Очевидно, что появление и развитие такого стандарта является результатом, а в определенном смысле, и потребностью глобализации.

Строго говоря, такая тенденция не является исключительно особенностью только сегодняшнего дня. Уже многие десятилетия примером определенного международного языка может служить английский, которым пользуются моряки всех стран.

Международный английский (International English), который разные исследователи называют также – Global English, World English, Common English, Englas и Globish – понимается как “концепция английского языка как глобального средства общения, а также движение в сторону установления стандартов такого языка” [2].

Международный английский язык также может пониматься как вариант английского языка, фактически используемый и развивающийся в мире как язык, которым владеют не только те, для кого он является родным, но и те, кто научился его использовать. “Он охватывает английский язык в целом, и часто (но необязательно) рассматривается как стандарт. Этот термин широко используется в связи с освоением, использованием и изучением английского языка как lingua franca, и, особенно, когда язык рассматривается в целом, в противовес британскому, американскому, южноафриканскому и т.д. английскому” [3].

Целью данной статьи, наряду с рассмотрением появляющегося феномена “сверх-стандарта” английского языка, является определение нового направления изучения юридического английского как иностранного (в отличие от родного) “legalese” в современном европейском правовом поле. Здесь, наверное, следовало бы даже уточнить: European legalese. Именно европейский юридический английский испытывает наибольшее влияние со стороны европейских языков, поскольку для тех, кто им пользуется в силу своей профессиональной деятельности, он является иностранным. Студенты-юристы, так же как и студенты-переводчики, испытывают серьезные трудности, сталкиваясь с документами Евросоюза и оказываются плохо подготовленными для работы с ними. А вызовы современности становятся все жестче и нужно научиться им соответствовать.

Возникновение “super standard English”, охватывающего все сферы языкового общения, а такие интеграционные процессы уже активно происходят, неизбежно затрагивает те сферы деятельности, в которых международное общение особенно развито: бизнес, туризм, политика, международное право

и т.д. Здесь интересно обратить внимание на язык англоязычных гидов. Как правило, они используют упрощенную версию языка, как с точки зрения грамматики, так и лексического наполнения, избегая “красивостей”, стихотворных, литературных и других аллюзий, в отличие от, например, русскоязычных представителей этой профессии. Причины очевидны: во-первых, как правило, английский не является их родным языком, а во-вторых, они, как правило, обращаются к аудитории, для которой английский – иностранный. Можно предположить, что эти же причины и особенности развития международного английского будут сходными и для других групп общения.

В течение последних десятилетий в связи с непрерывным развитием и упрочением международных связей одной из важнейших сфер международного общения стала деятельность европейских организаций. Хотя их рабочими языками кроме английского считаются французский и немецкий, на практике, чаще всего, употребляется английский, очевидно, в силу его большей распространенности в европейских, и в частности, восточноевропейских странах. Для большинства людей, которые им пользуются в Европе, английский не является родным, однако они оперируют им достаточно свободно, особенно в сфере своей профессиональной компетенции. Такой английский язык постоянно подвергается изменениям. Он упрощается, особенно в грамматике; он испытывает влияние языков, которые являются родными для говорящих (например, встречается употребление *question* в значении *matter* или *issue*, *phase u calendar*, где более естественно звучали бы *stage* и *timetable* или *schedule*) [4]. Можно наблюдать появление “модных” словосочетаний и выражений, которые через прессу и телевидение часто возвращаются в стандартные варианты. Таким образом, можно говорить о существовании и развитии английского жаргона европейской бюрократии, изучение которого имеет значительную практическую ценность.

Нужно отметить, что хотя такой “европейский английский” и стремится к простоте, ясности и краткости, он все же изобилует формализмами, трудными для восприятия. Так, по утверждению Питера Тиерсмы, лексика английского юридического языка является достаточно консервативной и состоит из множества архаичных клише и терминов, т.к. юридический язык стремится к высокому уровню формальности, что подразумевает обращение к архаичному языку [9, 121]. По его мнению, архаизмы, придающие языку оттенок формализма, стремятся использовать многие авторы. Например, *inquire* вместо *ask*, *peruse* вместо *read*, *forthwith* вместо *at once*. Иногда в современном британском юридическом тексте можно встретить архаичное окончание глагола в третьем лице единственного числа -eth: *witnesseth* вместо *witnesses* (свидетельствует). Множество архаичных наречий, состоящих из таких обычных слов, как *here*, *there*, *where* в сочетании с предлогами *of*, *after*, *by*, *under* приводят к формализованной архаичной форме, весьма непростой для понимания. Ее функциональность является предметом споров, т.к. такие выражения представляют препятствие для полного понимания текста. Например, *as annexed hereto* – приложенный к данному документу, *hereinafter / henceforth* – в дальнейшем, *hereon* – на этом основании, *heretofore* –

до сего времени, *thereafter* – с этого времени, *hereinbefore* – выше и многое, многое другое. И, конечно, они вызывают сложности не только у студентов, но, подчас, и у переводчиков. Е. В. Бреус справедливо замечает по этому поводу, что переводчик не только должен легко ориентироваться в сфере права, знать разницу в терминологии правовых систем разных стран, но и должен быть предельно точен в переводе. Даже легкое отклонение от оригинала может привести к противоположному толкованию и, как следствие, “побудить к каким-либо неправильным действиям” [11, 154].

П. Тиерсма пишет, что “в действительности, даже разговорный юридический английский язык не всегда понятен, что может представлять проблему для тех, кто оказался вовлеченным в судопроизводство:

- Судья: “Вы ответчик?”
- Ответчик: “Не-а, я тот парень, что украл цыплят”.

К счастью, наблюдается тенденция к тому, чтобы сделать юридический язык более понятным обычным людям” [12] (перевод авторов).

Об аналогичной тенденции стремления к простоте международного английского языка в сфере бизнеса пишет Синди Кинг [5], в частности о том, что существенно сужается словарь, а предложения становятся короче. Она рекомендует людям, работающим в международном бизнесе, и для которых английский является родным, узнать, каких слов следует избегать. (Например, *get* – глагол, который кажется достаточно простым. Однако, не все, кому английский язык не родной, легко поймут “*get to*”, “*get from*”, “*get under*”, “*get through*”, “*get by*” “*get going*” и т.д.). Она также советует больше объяснять и добиваться ясности изложения. Если этого не делать, то больше времени уйдет на исправление ошибок общения.

Тенденция к простоте и ясности в значительно меньшей мере коснулась языка международных и европейских судебных органов и организаций, связанных с их деятельностью, таких как Европейский суд по правам человека, Международный уголовный суд, Европейская комиссия “За демократию через право” (Венецианская комиссия) и т.д. При этом их материалы – решения, отчеты, заключения – составляют огромный пласт материалов европейских организаций, и в настоящее время представляют несомненный теоретический и практический интерес в Украине, начиная с комитетов Верховной Рады и заканчивая научными учреждениями, вузами и правозащитными организациями. В частности, преподаватели кафедр иностранных языков НУ “ОЮА”, кафедры иностранных языков профессионального общения Международного Гуманитарного Университета накопили значительный опыт работы с материалами международных организаций, особенно с заключениями Венецианской комиссии. При составлении вышеуказанных документов используется *European Legalese* – европейский профессиональный юридический английский.

Согласно классификации Питера Тиерсмы [6] юридические тексты делятся на:

- конституции (законодательные акты и пр.);
- контракты;
- акты передачи собственности;

- судебные решения, постановления, распоряжения;
- заявления;
- завещания.

Без сомнения, *legalese* используется не только для составления таких документов, но и для их толкования, критики, исправления, изучения и т.д. Все документы Венецианской комиссии, международных судов, директората по правам человека, Совета Европы, различных комиссий и комитетов при ООН дают возможность причислить их к одному из вышеперечисленных подразделений европейского юридического английского – *European legalese*, чаще всего речь идет о конституциях, законах и их толкованиях, а также, судебных решениях, экспертных заключениях.

К особенностям юридического английского языка, которые отличают его от языка литературного или разговорного, Питер Тиерсма относит следующие:

1. Техническая терминология (например: *seisin, testator, libel per quod, hedonic damages*);
2. Архаичная, формальная, необычная или трудная лексика (*said/aforesaid, to wit, hereinafter*);
3. Безличные конструкции (избегают употребления местоимений первого и второго лица – я и мы; судьи говорят о себе “суд”);
4. Номинализация (“*the injury occurred*”);
5. Конструкции страдательного залога;
6. Множественные отрицания (*innocent misrecollection is not uncommon*);
7. Длинные и сложные предложения (иногда достигающие нескольких сотен слов);
8. Многословие и избыточность (“*I give, devise and bequeath the rest, residue and remainder of my estate ...*”) [7].

Все эти особенности в большей или меньшей степени присутствуют в материалах Венецианской Комиссии. Также можно отметить и те общие тенденции развития международного (европейского) английского языка, которые упоминались выше. Так, составители документов часто выбирают из синонимичного ряда не наиболее точное слово, а то, которое более созвучно родному языку. Многие авторы, возможно сознательно или под влиянием родного языка, избегают многословия и избыточности, указанных в пункте 8 и характерных как для британского, так и для американского юридического английского, а также наиболее архаичных форм и терминов.

В целом можно отметить, что европейский *legalese*, как и другие жанры международного английского языка, стремится к определенному грамматическому и стилистическому упрощению и ясности. Однако достижения европейского юридического английского в этом плане намного скромнее по сравнению, например, с бюрократическим профессиональным английским, в котором заметно сближение с современным разговорным языком. Причинами этого, исследователи чаще всего называют желание юристов “определить себя как членов профессии”, оправдать высокие гонорары, поскольку “чересчур часто сложность языка

маскирует простоту содержания”, а также объективную необходимость предусмотреть все возможные варианты развития событий (to cover all bases) [8].

Выводы. В заключение следует отметить, что в течение последних десятилетий наблюдается формирование общеевропейского стандарта английского языка, как языка межнационального общения, который объединяет британский и американский стандарты, а также развивает свои особенности; процесс этот, очевидно, далек от завершения и его можно будет наблюдать и в дальнейшем. В рамках этого общего процесса происходит и формирование европейского профессионального юридического английского (European legalese). В этой связи кажется целесообразным при обучении студентов-юристов и студентов-международников опираться на материалы европейских правозащитных организаций, и в частности, материалов Венецианской Комиссии. Последние выглядят особенно многообещающими в связи, как с многонациональным составом докладчиков, так и широким кругом рассматриваемых юридических вопросов.

Перспективы дальнейших поисков в направлении исследования.

О важности точного перевода говорится практически в каждом документе комиссии. Так, в проекте Совместного Заключения Венецианской Комиссии и Директората по Правам Человека и Генерального Директората по Правам Человека и Верховенству Права Совета Европы по проекту закона о внесении поправок в конституционный закон о судах общей юрисдикции Грузии указывается: “Проект заключения основывается на английском переводе законопроекта, который может не всегда абсолютно точно отражать оригинальную версию законопроекта. Поэтому некоторые из поднимаемых вопросов, возможно, имеют причину не в сути соответствующих положений закона, а в переводе” [9].

Как указывалось выше, в европейском юридическом английском наблюдаются различные процессы, выделяющие его из стандартного британского английского, изучаемого в ВУЗах нашей страны, и представляющие трудности для понимания студентов-юристов. При этом отсутствует учебная литература по данному вопросу, а немногочисленные научные исследования по этой теме, в большинстве своем недоступны широкой студенческой аудитории. Авторский коллектив МГУ и ОНЮА, накопивший значительный опыт переводов документов европейских правозащитных организаций и Венецианской комиссии, в частности, продолжит сбор и подготовку к печати учебных материалов на основе подлинных документов, написанных европейским юридическим английским (European Legalese).

Литература

1. Acar A. Models, Norms and Goals for English as an International Language. Pedagogy and Task Based Language Teaching / A. Acar // The Asian EFL Journal. – 2006. – Vol. 8. – Is. 3. – Art. 9.
2. Cindy King, What is International English?
3. Draft Opinion on the Draft Concept Paper on the constitution Reforms of the Republic of Armenia – CDL(2014)040.
4. McArthur T. Oxford Guide to World English / T. McArthur. – Oxford : Oxford University Press, 2002.
5. Swan M. Practical English Usage / M. Swan. – 3rd ed. – Oxford University Press. – P. 288, 290.

6. Tiersma P. The Creation, Structure and Interpretation of the Legal Text [Electronic resource] / P. Tiersma. – Mode of acces : <http://www.languageandlaw.org/LEGALTEXT.HTM/>.
7. Tiersma P. The Nature of Legal Language [Electronic resource] / P. Tiersma. – Mode of acces : <http://www.languageandlaw.org/NATURE.HTM>.
8. Tiersma P. Lawyer Jokes [Electronic resource] / P. Tiersma. – Mode of acces : <http://www.languageandlaw.org/JOKES/HTM>.
9. Tiersma P. Frisian Reference Grammar PDF / P. Tiersma. – 2nd ed. – Fryske Academy, 1999. – 147 p.
10. Бреус Е. В. Основы теории и практики перевода с русского языка на английский : [учеб. пособие] / Е. В. Бреус. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Изд-во УРАО, 2000. – 208 с.
11. Проект Совместного Заключения Венецианской Комиссии и Директората по Правам Человека и Генерального Директората по Правам Человека и Верховенству Права Совета Европы. CDL(2014)039.

Анотация

Благодаря активной интеграции нашей страны в европейское экономическое, политическое и правовое пространство мы находим большое количество официальных документов различных международных организаций, написанных на английском языке, который отличается от британского варианта, изучаемого в большинстве университетов нашей страны. В статье рассматриваются современные тенденции развития и функционирования международного стандарта английского языка как языка межнационального общения, и его европейской разновидности – европейского профессионального юридического английского, широко используемого в документах Евросоюза. Намечаются перспективы преодоления проблем понимания европейского профессионального юридического английского студентами-юристами в ВУЗах.

Ключевые слова: язык межнационального общения, международный английский стандарт, юридический язык, европейский английский, европейский профессиональный юридический английский.

Анотація

Завдяки активній інтеграції нашої країни в європейський економічний, політичний і правовий простір ми знаходимо велику кількість офіційних документів різних міжнародних організацій, написаних англійською мовою, який відрізняється від британського стандарту, що вивчається в більшості університетів нашої країни. Стаття розглядає сучасні тенденції розвитку та функціонування міжнародного стандарту англійської мови як засобу міжнаціонального спілкування, та його європейського різновиду – європейської професійної юридичної англійської, яка широко вживається у документах Євросоюзу. Окреслюються перспективи подолання проблем у розумінні європейського професійного юридичного англійського студентами-юристами у ВНЗах.

Ключові слова: мова міжнаціонального спілкування, міжнародний англійський стандарт, юридична мова, європейська англійська, європейська професійна юридична англійська.

Summary

Due to our country's active integration into European economic, political and legal space we find a great number of different international organizations' official documents written in English which differs from the British Standard taught at the most Universities of our country. The article deals with modern tendency of development and functioning of international standard English as the language of international communication, and its European modification – European Legalese – European professional legal English, which is widely used in European Union documents. The prospects of overcoming the problems of EL understanding by the law students at higher educational institutions are outlined.

Keywords: language of international communication, international English standard, legal language, European English, European professional legal English.

УДК 811.111'373.21

Zosimova O. V.,
candidate of philological sciences,
H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University

MOTIVATION OF AMERICAN INFORMAL PLACE NAMES

Problem Statement. The nature of onymic motivation relates to general functions of a proper name. This type of motivation means that a given lexeme individualizes, identifies and differentiates a unique referent [12, 86]. It seems highly promising to conduct research into the motivation of nicknames or informal (alternative) names for geographical objects that belong to particularly interesting phenomena in the sphere of proper names. They fulfil an important informative function and are of immense ethnocultural value giving us an insight into the “historical development, into humorous civic and personal struggles, or into the commercial and social development” of cities and towns, etc. [15, III].

Literature Review. According to Theodore J. Holland, Jr., “despite a vast scholarly literature on naming and terminology, nicknaming itself has received astoundingly little research attention” [7, 255]. Moreover, even in comparison with informal anthroponymy, the scientific investigation of alternative place names has barely begun. As a rule, they are just mentioned or briefly characterized within the surveys of nicknames of a certain country or language community (see, e.g., works of O. Leonovich [2, 11–12], O. Tytarenko [3, 9] and G. Tomakhin [4, 212], etc.). V. Kanna analyzes some US state and city nicknames in the context of the research of “connotative toponyms” as a particular type of proper names [1, 12]. Many English and American scholars compile dictionaries of alternative and secondary names, sobriquets and titles for geographical places, including explanations of the nicknames and one or more quotations documenting their use [8; 14]. David Muench in his report on Wisconsin community slogans provides information on the origin of many city and town nicknames, the activities related to them, such as festivals and attractions, etc., as well as the perceived impact of the slogan (and the nickname connected with it) on the local economy, identity, and attitude [10, 1]. Some recent studies in the field of the US informal toponymy focus on the structure and derivation of the nicknames in question (see, e.g., O. Zosimova [18; 19]). However, the motivation and functions of American alternative place names still need an in-depth analysis.

Research Purpose. This paper is aimed at identifying and describing some popular motivational factors that determine the use of a particular informal place name in the USA.

Main Body. Many American nicknames under discussion feature the city or town **architecture, historic monuments and other sights**, e.g.: Baltimore – *Monument(al) City*, Hamilton – *The City of Sculpture*, Jonesboro – *The City of Churches*, Kansas City – *City of Fountains*. Known as the *City of Beautiful Homes*, Fort Thomas boasts more than 160 residences that are at least 100 years old. The city of Midland in West

Texas has been called *The Tall City* because of the tall buildings in its central business district [13]. A 2006 study determined that Pittsburgh has 446 bridges, and with its proximity to three major rivers and countless hills and ravines, Pittsburgh is known as *The City of Bridges*. Without bridges, the Pittsburgh region would be a series of fragmented valleys, hillsides, river plains, and isolated communities [17]. Breckenridge was named the *Mural Capital of Texas* by the Texas legislature in 2001. Murals based on historic town photos were painted around the town by Billy Ines [13]. Baltimore's nickname *Monument(al) City* was given to the city in the early 17th century, and it was transferred to the state over time, thus Maryland is sometimes called *The Monumental State* [11].

Quite a big number of **culture-related** nicknames make up a considerable part of the US city and town monikers, e.g.: New Orleans – *City of Festivals* and *Birthplace of Jazz*, Kansas City – *Jazz Capital of the World*, Memphis – *Birthplace of Rock 'n Roll* and *Home of the Blues*, Mountain View – *Folk Music Capital of the World*, Mississippi – *The Birthplace of America's Music*, Renfro Valley – *Kentucky's Country Music Capital*, Peru – *Circus Capital of the World* [17].

Delavan, nicknamed *Clown Town, U.S.A.*, has a long history associated with the circus and clowning. Over 26 circuses, including P.T. Barnum, had winter quarters in Delavan from 1847 to 1894. Nowadays a local newspaper published twice annually is called "*Clown Town News*". The city even has trash cans around town with clown tops; many stores carry various clown memorabilia. The main attraction in Delavan for clowning is the Clown Hall of Fame and Research Centre. It is a museum as well as an entertainment centre for clowning [10, 27].

Fort Lee is called *The Birthplace of the Motion Picture Industry* because it used to be a favourite locale of such film pioneers as D. W. Griffith and Mary Pickford. The historic borough of Fort Lee was the first centre of the American motion picture industry; studios lined both sides of Main Street, and enormous film laboratories fed the nickelodeon market with thousands of reels of comedies and cliff-hangers [6].

Springville is known as *Art City* due to its strong development of the arts. It is home to the Springville Museum of Art, Utah's oldest museum for the visual fine arts (circa 1937). The main street of the city is dotted with bronze statues, including several from the local sculptors Gary Price and Jeff Decker [17].

Oxford, Mississippi is considered *The Literary Center of the South* with many writers calling it home. William Faulkner immortalized the vivid characters that walked the town's streets, managed its stores, and lived in its historic homes in his literary works. According to the information of the city's website, Oxford truly "seems to be a breeding ground for novelists, having since been home to the likes of John Grisham, Willie Morris, Barry Hannah, Cynthia Shearer, and Larry Brown, along with dozens of noteworthy journalists, poets, and other writers and artists" [9].

Many American city and town nicknames are connected with national and local traditions, customs and festivities in particular. For example, Anoka proclaimed itself *Halloween Capital of the World* [17]. Maggie Valley, *Clogging Capital of the World*, in Haywood County (North Carolina) is home to America's Clogging Hall of Fame (ACHF), a non-profit organization dedicated to the preservation of the old time square

dance and clogging. ACHF is housed in Maggie Valley's Stompin' Grounds and sanctions competitions as well as the National Championships dance-off. Clogging events can be found throughout the state and at several festivals. Clogging is the official dance of North Carolina [16].

The small western Pennsylvania town of Punxsutawney is known as *Weather Capital of the World* due to its most famous resident – Punxsutawney Phil, a legendary groundhog said to predict the weather annually on Groundhog Day (February 2) [17].

Indiana and Elkhorn got their nicknames – *Christmas Tree Capital of the World* and *The Christmas Card City* respectively – due to Christmas traditions. Indiana earned its title because the national Christmas Tree Grower's Association was founded there (there are still a large number of Christmas tree farms in the area) [17]. Elkhorn was chosen on two separate occasions during the 1950s as the perfect small town Christmas setting. The second, in 1958 by the Ford Motor Company, resulted in the commissioning of 6 paintings of small communities to be reprinted into Christmas cards [10, 30].

Several informal names of the US cities and towns are related to **education** and, especially, higher education institutions, e.g.: Conway – *The City of Colleges* (The University of Central Arkansas, Hendrix College, and Central Baptist College are situated there), Bloomington – *University City* (it is home to Indiana University Bloomington; established in 1820, IU Bloomington has approximately 40,000 students and is the original and largest campus of Indiana University), Fall River – *Scholarship City* (because Dr. Irving Fradkin founded *Dollars for Scholars* there in 1958; *Dollars for Scholars* is a coalition of local scholarship organizations in communities across the United States; it is one of the two main program divisions of *Scholarship America*) [17]. Bonduel is nicknamed the *Spelling Capital of Wisconsin* because it has produced state champions for grade school spelling bees six times during the 1980s and continues to have a strong spelling program [10, 17].

There are quite a few **sports** nicknames among the onyms in question, e.g.: Fairmont – *The Gymnastics Capital of West Virginia*, Brownsville – *Chess Capital of Texas*, Springfield – *Birthplace of Basketball*, Sparta – *Bicycling Capital of America*, Eureka – *Horse Racing Capital*, Camden – *Steeplechase Capital of the World*. The “champions” among the sports that gave nicknames to American cities and towns are naturally baseball, the national sport of the US (Reading – *Baseballtown*, Cooperstown – *Birthplace of Baseball* etc.), hockey (Minnesota is often called the *State of Hockey*; at least three cities lay claims to the title of *Hockeytown* (Detroit, Saint Paul and Warroad), golf (Pinehurst – *Golf Capital of the World*, Palm Desert – *Golf Capital of America*), and rodeo, a competitive sport that arose out of the working practices of cattle herding and that is now the official state sport of Wyoming, South Dakota, and Texas: Mesquite – *Rodeo Capital of Texas*, Payson – *Arizona's Rodeo Capital* [17]. It should be mentioned here that many popular and widely recognized sports and games like American football, boxing, and tennis, etc. are not represented in the nicknames under discussion. At the same time there are a lot of informal place names related to sports that are primarily recreational activities (often including extreme sports), such as cave-diving (Branford), tubing (Somerset), snowmobile trail riding and racing (Eagle

River), quail hunting (Albany), etc. Among them air (Elmira – *Soaring Capital of America*, Whitewater – *Hang Gliding Capital of the Midwest*) and water (Ely – *Canoe Capital of the World*, Oriental – *Sailing Capital of North Carolina*, Stuart – *Sailfish Capital of the World*) sports predominate. Bloomer proclaimed itself *Rope Jump Capital of the World*. Its rope jumping began in the school's physical education classes. A challenge went out to area schools. The competition has been going on for 30 years. A record rope jump was established by a local person [10, 16].

Louisiana's nickname *Sportsman's Paradise* pays tribute to its hunting, trapping and fishing resources as well as other outdoor recreational and sporting activities within the state. Football, ice hockey, horse racing, golf, baseball and college sports round out the "sporting" experience of "The Sportsman's Paradise". This nickname appears on the Louisiana license plates [11].

Some of American state, city and town nicknames are related to their **notable inhabitants**, mostly people who were born in a particular place or spent their childhood there, etc., e.g.: Hannibal is known as *Home of Mark Twain* [17]; Illinois – as *Land of Lincoln* (refers to the fact that Abraham Lincoln began his political career in this state; he also lived there when he became President of the United States in 1861 [11]); Juneau – *Birthplace of Addie Joss* (the Baseball Hall of Fame pitcher); Eden – *Hometown of Baseball Star Jim Gantner* [17].

Often the nicknames in question do not include particular proper names but refer to the position of a distinguished person (or a few of them), their contribution to society and history etc., e.g.: Quincy, nicknamed *City of Presidents*, is the birthplace of former US Presidents John Adams and John Quincy Adams, as well as the statesman John Hancock, fourth and longest serving President of the Continental Congress [17]. Virginia is often referred to as *Mother of Statesmen* and *Mother of Presidents* because many of the early Presidents of the United States were native Virginians [11]. Ohio is sometimes called *Mother of Modern Presidents* as seven US Presidents were born there. They are Ulysses Simpson Grant (Point Pleasant), Rutherford Bichard Hayes (Delaware), James Abram Garfield (near Orange), Benjamin Harrison (North Bend), William McKinley (Niles), William Howard Taft (Cincinnati), and Warren Gamaliel Harding (Corsica, now Blooming Grove). William Henry Harrison, born in Virginia but settled in Ohio, is also claimed as one of Ohio's own [11]. Pueblo's nickname, *Home of Heroes*, refers to its four Medal of Honor recipients – Drew D. Dix, Raymond G. Murphy, William J. Crawford, and Carl L. Sitter. In 1993, the City Council adopted the tagline "*Home of Heroes*" because it can claim more recipients per capita than any other city in the US [17].

In some cases the relation between the informal place name and the town's notable citizen is implicit, e.g., Derry's nickname, *Spacetown* (*Space Town*), derives from the fact that Derry is the birthplace of Alan Shepard, the first astronaut from the United States in space [17].

A few nicknames for American states, cities and towns are related to the names and titles of their founders or people they were named after, e.g., Rhode Island – *Land of Roger Williams* (named after Roger Williams, who founded Providence Plantation in

1636); Maryland – *The Queen State* (probably because Maryland was named after Queen Henrietta Maria) [11]. It is generally believed that Albuquerque, *The Duke City*, was named by the provincial governor Don Francisco Cuervo y Valdes in honour of Don Francisco Fernández de la Cueva y Enríquez de Cabrera, the viceroy of New Spain from 1653 to 1660. One of de la Cueva's aristocratic titles was Duke of Alburquerque, referring to the Spanish town of Alburquerque. The middle "r" was dropped from the city's spelling over the years, but the nomenclature remained. The city of Albuquerque is colloquially called the '*Duke City*' to this day [17]. It should be noted that the number of such nicknames is rather small in comparison with official place names.

Sometimes American state, city and town nicknames include names of people for other reasons, e.g., Alaska was named *Seward's Folly* after the US Secretary of State William H. Seward who promoted the agreement to purchase the Alaska territory from Russia in 1867. At that time there were many people in the US who looked upon the deal with skepticism. Though Seward finalized agreement with Russia in March, 1867, it was a long and bitter battle to get final Congressional approval for the purchase. During this period, the critics of Seward's project referred to the plan as "Seward's Folly" [11].

Some of the onyms under discussion are based on the names of **fictional characters**, e.g., Metropolis – *The Home of Superman*. Although Metropolis, Illinois, differs from Superman's home (Metropolis of *Superman* comics is traditionally associated with New York [17]), this small Illinois city embraces Superman as its hometown hero and has the Super Museum as well as a 12-foot tall Superman statue [5]. Chester is nicknamed *The Home of Popeye* as the famous fictional cartoon character is rumoured to be based on the Chester, Illinois resident Frank "Rocky" Fiegel [5]. North Carolina is sometimes called *The Rip Van Winkle State*, probably, due to the fact that northern visitors may have compared the mountains of North Carolina to the Catskill Mountains of New York where the Rip Van Winkle legend was publicized by Washington Irving [11].

A vast number of American city and town nicknames are based on their official names. The main ways of formation of the onyms in question include artificial deformation of the official name and substitution of its certain elements. Different types of clipping are widely used, namely: initial (*Wauwatosa* – *Tosa*, *Evansville* – *The Ville*, *Pittsburgh* – *The Burgh*), final (*Nederland* – *Ned*, *Jeffersonville* – *Jeff*, *Cleveland* – *The Cleve*), complex (a type of shortening in which the middle part of the official name is clipped, e.g.: *Evansville* – *Eville*, *Kalamazoo* – *Kazoo*) or middle clipping (when the initial and final parts of the official name are clipped and the middle one is retained, e.g.: *Northampton* – *Hamp*). Clipping is often combined with other types of word-building, e.g. affixation. The most productive affix in this case is the diminutive suffix -y (with the necessary changes in spelling): *Wilmington* – *Wilmy*, *Philadelphia* – *Philly*, *Indianapolis* – *Indy*. One of the most popular models of American city and town nicknames formation is the combination of a clipped form of the official name (often its initial letter) with the word *town*: *Indianapolis* – *Naptown* (*Nap* + *town*), *Chicago* – *Chi-Town* or *Chitown*, *A-Town* (*Atlanta*), *D-Town* (*Denver*), etc. If an official city or town name consists of two or more words one of the components (or several ones) can be omitted to form a nickname, e.g.: *Colorado Springs* – *The Springs*, *El Paso de Robles* – *Paso*. A

nickname can be a literal translation of the city name from Greek (*Cosmopolis* – *City of the World*, *Demopolis* – *City of the People*, *Philadelphia* – *The City of Brotherly Love*), or an allusion to the meaning of the name in another original language, e.g.: *The Big Onion* (*Chicago*) – a homage to the Native American name for the area (*shikaakwa*, which means “wild onion” in the Miami-Illinois language), in parallel with the popular New York nickname, *The Big Apple* [17].

An official name can provide basis for its various humorous variations like *Circleville* – *Round Town*, *Madison* – *Mad City*, *Santa Monica* – *Soviet Monica*. Play on letters, rhyming and other phonetic and graphic means are thoroughly employed, e.g.: *Azusa* – *A to Z, USA*; *Redwood City* – *Deadwood City*, *Lafayette* – *Laugh at it*, *Omaha* – *The Big “O”*, etc. [17].

Some other productive models of name-derived nicknames have been analyzed in our articles that deal with the structure and derivation of the informal place names in question (see O. Zosimova [18, 138–142; 19, 60–61]). It also needs to be said that nicknames based on the official names (their shortening or substitution of certain elements etc.) are not typical of the US states. Very few examples of such onyms can be found, e.g.: Rhode Island – *Little Rhody*, Idaho – *Little Ida*, Massachusetts – *Taxachusetts* (the state had a reputation for high taxes), Florida – *La Florida* (refers to the original Spanish name of the territory) [17].

Conclusion and Prospects. To sum up, it should be noted that many American informal place names indicate a special feature of the architecture, cultural, educational and sports activities characteristic of a particular city or state. Also, the nicknames based on the names of the notable city inhabitants as well as the names of some well-known fictional characters make up quite a numerous group of the onyms in question. A special type of informal place names is represented by the nicknames derived from official city, town or state names.

The prospects for our study can be seen in singling out and describing other motivational types of the language units under discussion, namely historical, geographical, demographic and economic nicknames, etc.

A further detailed analysis of the motivation of the US informal place names offers a lot of prospects for onomastics as well as country studies aimed at broadening our knowledge of American history, economics, politics, culture and traditions.

References

1. Канна В. Ю. Структура, функції та лексикографія конотативної топонімії : автореф. дис. ... к. філол. н. : 10.02.15 “Загальне мовознавство” / В. Ю. Канна. – Донецьк, 2009. – 17 с.
2. Леонович О. Предисловие / О. Леонович // Краткий словарь английских прозвищ. – М. : Высшая школа, 2007. – С. 3–13.
3. Титаренко О. Ю. Мовні засоби вираження гумору (на матеріалі творів англійської та американської літератури ХІХ–ХХ століть) : автореф. дис. ... к. філол. н. : 10.02.04 “Германські мови” / О. Ю. Титаренко. – К., 1993. – 16 с.
4. Томахин Г. Д. Реалии-американизмы. Пособие по страноведению / Г. Д. Томахин. – М. : Высшая школа, 1988. – 239 с.
5. Ansel L. Do you know these Illinois cities' slogans? [Electronic resource] / L. Ansel. – 7 July, 2015. – Mode of acces : <http://www.rebootillinois.com/2014/07/30/editors-picks/leahansel/know-illinois-cities-slogans/21582>.

6. Fort Lee: Birthplace of the Motion Picture Industry (Book Description) 2015 [Electronic resource]. – 2015. – 7 July. – Mode of acces : <<http://www.arcadiapublishing.com/9780738545011/Fort-Lee-Birthplace-of-the-Motion-Picture-Industry>>Arcadia Publishing>.
7. Holland T. J., Jr. The Many Faces of Nicknames / T. J. Holland, Jr. // Names : Journal of the American Name Society. – 1990. – Vol. 38. – No. 4 (December). – P. 255–272.
8. Kane J. N. Names and Sobriquets of U. S. Cities, States, and Counties / J. N. Kane, G. L. Alexander. – 3rd ed. – Metuchen, N. J. : Scarecrow Press, 1979. – 445 p.
9. Live in Oxford: Oxford, Mississippi, Lafayette County 2015 [Electronic resource]. – 2015. – 8 July. – Mode of acces : <http://live.oxfordms.com/about-oxford-mississippi/oxford-ms-history>.
10. Muench D. Wisconsin Community Slogans: Their Use and Local Impacts / D. Muench. – 2nd ed. – University of Wisconsin-Extension, 1993. – 104 p.
11. Netstate: Learn About the 50 States 2015 [Electronic resource]. – 2015. – 7 July. – Mode of acces : <http://www.netstate.com/index.html>.
12. Ološtiak M. Some Remarks on the So-Called Onymic Motivation / M. Ološtiak // Teoretické a komunikační aspekty propriet : Prof. Rudolfa Šrámkovi k životnímu jubileu / [eds. : Harvalík M. et al.]. – Brno : Masarykova univerzita, 2009. – P. 79–87.
13. Popik B. The Big Apple (An Etymological Dictionary) : A web site by Barry Popik / B. Popik. – 2015. – 9 July. – Mode of acces : <http://www.barrypopik.com>.
14. Room A. Nicknames of Places: Origins and Meanings of the Alternate and Secondary Names, Sobriquets, Titles, Epithets and Slogans for 4600 Places Worldwide / A. Room. – Jefferson, N. C. : McFarland & Company, Inc., 2006. – 365 p.
15. Shankle G. E. Preface to the First Edition / G. E. Shankle // American Nicknames: Their Origin and Significance / G. E. Shankle. – 2nd ed. – New York : H. W. Wilson, 1955. – P. III–VI.
16. Tap Your Feet at the Clogging Hall of Fame. – 2015. – 8 July. – Mode of acces : <http://project543.visitnc.com/clogging>.
17. Wikipedia: The Free Encyclopedia. – 2015. – 7 July. – Mode of acces : <http://en.wikipedia.org>.
18. Zosimova O. V. Structural and Derivational Peculiarities of Informal Place Names in the USA / O. V. Zosimova // Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка. – Луганськ : ДЗ “ЛНУ ім. Т. Шевченка”, 2014. – № 6 (289). – Ч. I. – С. 137–145.
19. Zosimova O. V. Structural Models of Multi-Component Nicknames of American Cities and Towns / O. V. Zosimova // Лінгвістичні дослідження : [зб. наук. пр. Харківського нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди]. – Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2015. – Вип. 39. – С. 56–62.

Анотація

Топоніми-прізвиська, або неофіційні назви географічних об'єктів, належать до особливо цікавих феноменів у сфері власних імен. У статті розглянуто мотивацію неофіційних топонімів США, які часто вказують на прикметні риси певного міста чи штату, зокрема особливості їхньої архітектури, культурно-освітньої та спортивної діяльності. Також досить велику групу досліджуваних онімів складають назви, пов'язані з іменами видатних мешканців певного населеного пункту чи місцевості. Особливий мотиваційний тип прізвиськ являють собою топоніми, утворені від офіційних назв міст та штатів.

Ключові слова: неофіційний топонім, прізвисько, онім, мотивація, мотиваційний тип.

Аннотация

Топонимы-прозвища, или неофициальные названия географических объектов, принадлежат к особенно интересным феноменам в сфере имен собственных. В данной статье рассматривается мотивация неофициальных топонимов США, которые часто указывают на характерные черты города или штата, в частности особенности их архитектуры, культурно-образовательной и спортивной деятельности. Также достаточно большую группу исследуемых онимов составляют названия, связанные с именами выдающихся жителей определенного населенного пункта или

местности. Особый мотивационный тип прозвищ представляют собой топонимы, образованные от официальных названий городов и штатов.

Ключевые слова: неофициальный топоним, прозвище, оним, мотивация, мотивационный тип.

Summary

Nicknames or informal names for geographical objects belong to particularly interesting phenomena in the sphere of proper names. The article deals with the motivation of the informal place names in the USA that often indicate a special feature of the architecture, cultural, educational and sports activities characteristic of a particular city or state. Also, the nicknames based on the names of the notable city inhabitants make up quite a numerous group of the onyms in question. A special type of informal place names is represented by the nicknames derived from official city, town or state names.

Keywords: informal place name, nickname, onym, motivation, motivational type.

УДК 811.161.2'276.6:070

Панченко Т. С.,

аспірантка,

ДВНЗ “Переяслав-Хмельницький державний педагогічний
університет імені Григорія Сковороди”

ДИФУЗНІ ПРОЦЕСИ ЛЕКСИКИ В МОВІ УКРАЇНСЬКОЇ ПЕРІОДИКИ (НА ПРИКЛАДІ ЛЕКСЕМ УСНОГО РОЗМОВНОГО МОВЛЕННЯ)

Вступ. На сучасному етапі розвитку української мови можна говорити як про позитивні зміни – відновлення престижу, звучання її в громадських місцях, у розмовах дітей і підлітків, зацікавленість її вивченням російськомовних студентів, так і негативні – подальше панування російської мови в багатьох населених пунктах нашої держави, а також постійне її вживання на радіо та телебаченні. Двомовність – процес, що негативно впливає на українську мову. Стихійне співіснування двох мов призводить до виникнення такого явища як суржик, який продовжує поширюватися областями, містами і селами нашої держави, спотворюючи українську літературну мову.

Значного поширення “гібридне українсько-російське мовлення” набуло наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть [7, 105]. У часи радянської України вивчення суржику було забороненим. Однак попри табу дослідження суржику мали місце. Так свою розвідку цьому явищу присвятив Б. Антоненко-Давидович. За словами Лариси Масенко, науковець дав “чітке визначення суржику і пов’язаної з ним загрози тотального розмивання норм української літературної мови” у праці “Як ми говоримо” [7, 108].

Книга письменника була видана 1970 року, але незабаром цензура внесла її до списку забороненої літератури. Після оголошення незалежності нашої держави дослідження вчених щодо українсько-російського суржику активізувалися. Так, одна з перших дослідниць О. Сербенська продовжила роботу Б. Антоненка-Давидовича, розвиваючи його погляди.

Суржик, його появу, історію розвитку та місце в українській мовній системі описують у своїх працях Н. Дзюбишина-Мельник [3], Л. Масенко [7; 8], В. Радчук [10], Л. Ставицька [13], В. Труб [16], Т. Фудерер [18] та інші.

Серед учених, які приділяють увагу поширенню суржика в мові вітчизняних ЗМІ, виділяємо В. Дончика [4], Г. Євсєєву [5], І. Копистинську [6], Т. Монахову [9], О. Сухомлин [14], О. Тараненка [15].

Не зважаючи на те, що суржик став предметом вивчення значної кількості вчених, спостерігаємо недостатнє вивчення питання використання мовного явища в мові вітчизняної преси.

Метою статті є дослідити поширення суржика в українських ЗМІ початку ХХІ століття та визначити його роль у тексті.

Із мети випливають такі **завдання**:

- 1) опрацювати розвідки українських мовознавців стосовно суржика та розглянути його місце в мовній системі;
- 2) прослідкувати, яку роль виконує це мовне явище у вітчизняній періодиці;
- 3) розглянути приклади суржика в газетно-журнальних статтях та простежити їхнє значення.

Виклад основного матеріалу.

Суржик – це “1. Суміш зерна пшениці й жита, жита й ячменю, ячменю й вівса і т.ін.; борошно з такої суміші. 2. перен., розм. Елементи двох або кількох мов, об’єднані штучно, без додержання норм літературної мови; нечиста мова”, зокрема такі значення подає “Сучасний український словник” [12, 854]. Однак таке визначення не чітке, зауважує мовознавець Л. Масенко. На її думку, “не названо мов, що становлять його базу, тоді як суржик позначає цілком конкретну суміш мов, а саме українсько-російську” [7, 108]. Вона переконана, що суржик є різновидом усного мовлення, який виник унаслідок “хаотичного змішування елементів української та російської мовних систем” [8, 68].

В енциклопедії “Українська мова” подається таке тлумачення терміна: “(букв. – невисокої якості суміш зерна різних культур – пшениці й жита, а також жита і ячменю, ячменю й вівса тощо; борошно з такої суміші) – поширена в Україні розмовна назва ненормативного індивідуального мовлення певної особи та соціолекту певної групи, що будуються на основі змішування, інтерференції елементів двох і більше мов” [17, 665]. На думку укладачів енциклопедії, суржиком позначається явище, яким можна охарактеризувати змішані типи мов, зокрема українсько-польського, українсько-словацького, українсько-англійського та українсько-російського типів. “Але найчастіше під суржиком як соціолектом розуміють певний структурно-функціональний компонент українського просторіччя з помітною домішкою русизмів, що став розмовною мовою і фактично основним засобом спілкування більшості україномовного населення країни внаслідок масової тривалої контактної українсько-російської двомовності в її асиметричній (диглосній) формі” [17, 665].

Л. Ставицька відносить **суржик** до розмовного стилю. Він у мовному вжитку вихідця із села зберігся як “мова сімейна, код спілкування у товариських міжсобойчиках, між земляками, фамільярних стосунків як таких тощо. За таких умов суржик легко набував статусу української розмовної мови в місті” [13, 19]. В. Труб суржик вважає різновидом просторіччя. На його думку, він є “мовленнєвим (або текстовим) виявом низького культурно-освітнього рівня носіїв мови Х як

першої у ситуації нерівноправної (диглосної) двомовності, коли домінуюча (панівна) мова Y пригнічує та всіляко обмежує субстрат мови X” [16, 47–48].

О. Тараненко вводить термін *українсько-російський суржик*, розглядаючи його як явище і мовлення та стверджуючи, що він має два структурно-функціональні різновиди: соціолект і сукупність ідіолектів, що “диференціюють як за власне мовними ознаками, так і за психологічними настановами їх носіїв”. Українсько-російський суржик як соціолект “реалізується у двох функціональних формах вияву, з двома різними мотиваційними основами”: як ідіом спонтанного користування, що втілюється “в мовленні осіб з недостатнім культурно-освітнім рівнем” та ідіом більш усвідомлюваного користування, що проявляється в мовленні осіб, котрі “володіють як українською (принаймні пасивно), так і російською літературними мовами” [15, 16]. Суржик на рівні мовлення становить “небажане для самого мовця явище при його прагненні до контрольованого користуванні мовою” [15, 18]. Він “належить до тіла мови у статусі анормем, проте їх реєстр досить мінливий, чітко не окреслений, не кажучи вже про суржик як цілком асистемне явище, що перебуває за межами тіла національної мови” [3, 17]. Суржик становить загрозу для нормального функціонування української літературної мови, яка й досі перебуває під тиском російської. “Піджинізація мови – типовий наслідок співіснування мов, одна з яких зазнає тривалого й спланованого тиску як упосліджена мова колонізованого народу. Український піджин – суржик, – маючи свою специфіку, став об’єктом лінгвістичних досліджень вже на етапі тотального поширення, загрозливого для життя національної мови” [3, 16].

Отже, суржик – це різновид української загальнонародної мови, який виник унаслідок вживання мовцями слів української та російської мов; він створений поза будь-якими нормами і становить загрозу для національної мови.

На сьогодні мовознавці констатують той факт, що використання суржику в мові періодики – постійне явище, яке не так легко викоринити. “Дуже часто наша періодика рясніє помилками різного типу, найпоширенішими з-поміж яких є суржикові покручі, тобто російські слова, вимовлені на український лад, або українські слова, оформлені по-російськи” [5]. О. Сухомлин засвідчує, що використання автором суржику є виявом його розкутості у вираженні думок, а також демонстрацією неповаги, що тлумачиться як мовна агресія щодо своїх читачів, глядачів чи слухачів [14, 282]. О. Сербенська переконана: суржик – це назва “здеградованого, убогого духовного світу людини, її відірваності від рідного”, назва “для міщанини залишків давнього, батьківського, з тим чужим, що нівелює особистість, національно-мовну свідомість” [1, 6].

Досліджуючи вживання суржикізмів у мові вітчизняних ЗМІ, спостерігаємо активізацію цих слів у тематиці статей, у яких висвітлюються українсько-російські відносини. Автори беруть ці слова в лапки, примушуючи читача звернути на них увагу. Вони навмисне використовують суржик, аби надати тексту іронічного або саркастичного відтінку. Так, замість української і більш нейтральної за значенням лексеми *співвітчизники*, використовується – *соотєчєствєнніки*. Пор.: “*Всупереч тому, що казав Путін, в Україні немає однорідної групи "соотєчєствєнніков"*”

охочих повстати проти київської влади і створити нову самрапію Москви” (Український тиждень, 10.01.2015).

У вітчизняній публіцистиці помітне збільшення кількості статей з критичними поглядами і думками щодо Росії, а посилені негативні оцінки допомагають суржикізму. До прикладу, відстежується вживання лексеми *оболванений*: обдурений, одурений; підманений; оступачений [11, т. II, 195]. Пор.: “Він думає, що, потопивши в крові своїх співвітчизників, зрівнявши їхні безіменні й лише пронумеровані могили із землею, і далі царюватиме в **“оболваненій”**, надуреній Росії” (Віче, 09.2014). Вживання в одному реченні суржиків *оболванена* та власне української лексеми *надурена* створює певний парадокс, однак, вважаємо, він не випадковий: автор навмисно його робить, щоб підкреслити абсурдність ситуації – російський народ обдурений тим, кого вони самі обрали. Ще один суржикізм – *ущемльонний*: ущемлений; уражений; зачеплений; ображений; скривджений, покривджений [11, т. III, 590] вживається для позначення тих, за ким ніби-то заступається Росія. Пор.: “Тож цілком імовірно, що незабаром у білорусів з’являться свої **“ущемльонні”** російськомовні, розп’яті хлопчики і замордовані снігурі” (Сільські вісті, 30.01.2015). Автор статті глузує з тих, хто вірить у нісенітницю про Україну та її народ, вигадані багатими на уяву російськими журналістами.

Використовуючи русизми під час критики сусідньої держави-агресора, автори статей створюють комічні ситуації. Наприклад, росіяни часто кричать про велич і могутність Російської Федерації, але українські журналісти піддають їхні пафосні слова осуду. Задля цього вони використовують русизми, які пишуть на український лад: великая та неделімая, тобто велика, або могутня, і неподільна. Пор.: “Після щедрої порції **“братської любові”**, якою не втомлюється частувати нашу державу Росія, навіть ті країни пострадянського простору, які досі її підтримували, потроху починають переоцінювати своє ставлення до **“вєлікої і нєдєлімої”**” (Сільські вісті, 30.01.2015). Суржикізм надають тексту саркастичного відтінку, натякаючи: не така вже Росія велика та могутня.

Ще одне словосполучення, яке складається із суржиків, – *русская земля*. Пор.: “Та й Путін добре подумав би, перш ніж назвати Південно-Східну Україну **“русской землей”**” (Тиждень, 20.11.2014). Завдяки суржиків автор передає засудливе ставлення до слів російського керівництва щодо створення російської землі на території України.

Зневажливе ставлення до осіб із владних структур проявляється й у вживанні лексеми *власті*, що українською перекладаємо як *влада*. Пор.: “Сьогодні нові **власті** анексованого півострова відзначатимуть день відродження реабілітованих народів” (Україна молода, 21.04.2015). Вживаючи слово російською, автор показує пряме відношення керівництва Криму до Росії, яка зробила Сергія Аксьонова і Володимира Константинова своїми маріонетками, котрі своєю чергою дбають про власне збагачення, а не розвиток півострова. Журналісти часто не змінюють текст своїх співрозмовників, щоб читачі більше довіряли словам, сказаними героями оповіді. До прикладу, суржик *брєдні*: маячня; верзіння; нісенітниця, дурниці; вигадки (Русско-украинский, 1969, т. 1: 76) надає тексту

орозмовленості. Пор.: *“Дідок твердить, що “Путін на Донбасі не зупиниться”, а тітонька заперечує, що це **“брєдні”** і що “Донбас треба віддати Росії, аби вгамувалася”*” (Україна молода, 16.04.2015).

Суржикізм є поширеними і в публікаціях на військову тему. Одне з їхніх завдань – наблизити мову до розмовної, яка зрозуміла простим людям, котрі звикли до просторіччя, суржикі і т.д. До прикладу, трапляється кілька стилістично знижених лексем в одному реченні. Пор.: *“Техніка згоріла, палатки з речами. Але тоді я зрозумів: це все **вєщі**, а головне – життя **друзеї**”* (Газета по-українськи, 9.12.2014). Хоча і мають слова *вєщі* і *друзья* українські відповідники *речі* і *друзі*, однак автор спеціально використовує суржикізм, аби донести слухачу: пряма мова не змінена, усе написано правдиво. Це ж саме стосується суржикі *нєізнєстні*, тобто невідомі. Пор.: *“Я зі списку нікого не знала. Якісь **нєізнєстні** люди. Галочку поставила за № 1 та й пішла”* (Газета по-українськи, 27.01.2015). Автор передає мову жінки, яка мешкає на території, підконтрольній бойовикам ЛНР та ДНР.

Суржик *совєтизований* утворився від російської назви ССРСР. Українською звучало б *радянізований*. Однак автор вживає лексему цілеспрямовано, щоб вказати: радянізація певної кількості людей убила в них і любов до Батьківщини, і до рідної мови та культури. Пор.: *“Якби на Донбасі люди були не так сильно **“совєтизовані”**, то війни не було б”* (День, 31.04.2015). Слово використовується для посилення емоційності думки журналіста, який натякає патріоти не допустили б загарбника на своїй землі.

Суржик *грєобаний* не має описаного значення в академічних словниках, але є широко вживаними в різних соціальних групах. Його визначають як проклятий, чортовий (<http://slovoborg.su/definition/>). Пор.: *“Є інформація, що в одного з тих **“грєобаних”** козачих отаманів був день народження”* (Українське слово, 29.10-4.11.2014). Суржик дає негативну оцінку людям, котрі воюють проти українців на території Донецької та Луганської областей.

Немало суржикі в текстах про вибори та передвиборчу кампанію. Його вживання надає виконує функцію емоційного підсилення думки з метою висміяти чи викрити нечесні наміри політиків. Лексема *русскомірський* створена від словосполучення *руський мир*, який прагнуть створити на території країн пострадянського простору російські можновладці. Пор.: *“Якщо внести відповідні зміни до виборчого законодавства. Через цю просту кампанію й анексований Крим, й окуповані Донеччина та Луганщина вийдуть із зони сутінків, із зони **“русскомірського”** міфу”* (Український тиждень, 4.06.2015). У текстах української періодики суржикі підкреслює безглуздість затії Володимира Путіна та його прибічників. Суржиком, що несе негативно-оцінне значення, *благодєтелі* (українською мовою – благодійник) журналісти називають кандидатів у депутати. Пор.: *“Місцеві **“благодєтелі”**, що купують голоси за гречку і прикрашають недавно звільнені міста численними білбордами зі своїми зображеннями, повинні знайти засоби і для того, щоб повернути українське ім'я регіону”* (Український тиждень, 15.01.2015).

Таким чином висміюються амбіційні політики, котрі задля допомоги людям витрачають копійки, а на власну рекламу – десятки і сотні тисяч гривень.

Заслугує уваги соціальна тематика публіцистичних статей, які теж мають немало суржикізмів. Вони виконують різні функції. Одна з них – передавання зневажливого ставлення до деяких людей. Наприклад, лексема *зірка* має нейтральне значення, однак при вживанні її у формі суржиків *звезда* сприймається, як слово з негативно-оцінним змістом. Пор.: “Схоже, що топ-менеджери каналу взагалі сприймають нові реалії як тимчасовий “поворот не туди”, а коли так, то навіть відмовлятися від російських **“звезд”** на цьому святі вседозволеності?” (Український тиждень, 15.01.2015).

Інша функція суржиків в публікаціях соціально-побутової тематики – передавання прямої мови людини, яка розповідає про подію чи новину. Поширеними суржиками в бесідах українців, зокрема й на сторінках газет і журналів, є *водітель – водій*, або *шофер, понав – потрапив, посьолок – селище, празник – свято, віси – ваги*. Пор.: “А так ми злетіли в кювет. **Водітеля** викинуло, він **понав** під нашу вантажівку, вижив” (Газета по-українськи, 3.02.2015). “Залишилися без водопостачання 1700 жителів **“посьолка”** та хутора Комашник в Оженині. Питну воду людям привозять з Острога” (Волинь, 31.01.2015). “Сьогодні козам **празник**. Купив їм мішечок кукурудзи. Дам піввідра, хай посмакують. Так нічого не даю, бо не маю, – каже 63-річний Валерій Кіловатий” (Газета по-українськи, 27.01.2015). “Можете на контрольних **вісах** переважить, – каже вусатий чоловік. – Даю гарантію, що не обважив” (Країна, 22.01.2015). Таким чином автор невеликими вкрапленнями суржиків робить пряму мову людей більше наближеною до народно-розмовної.

Висновки. Отже, суржик – мовне явище, що існує поза мовними нормами. Часто журналісти навмисне використовують це мовне явище задля досягнення різних цілей. Так, одна з них – донести до читача пряму мову респондента, не змінюючи її, навіть якщо є помилки. Таким чином журналіст показує, що інформація доноситься з самих уст співрозмовника і є достовірною. Ще одна ціль – показати низький культурно-освітній рівень так званого “героя”, котрого прагнуть зобразити як негативного персонажа. Також автори використовують суржик задля висміювання чи засудження людини, події чи явища. У цьому випадку він носить негативно-оцінний характер. Найчастіше суржик бачимо в текстах суспільно-політичної тематики, особливо при описуванні російсько-українських відносин, не менше їх і в публікаціях про війну на Сході України.

Вважаємо, що питання вживання суржиків в українській періодиці не вичерпане і заслугоує подальшого вивчення, адже у статті розглянуте лише усвідомлене його використання авторами. На сьогодні спостерігається й неусвідомлене вживання суржиків в публіцистиці.

Література

1. Антисуржик. Вчимося ввічливо поводитись і правильно говорити : [посібник] / [за заг. ред. О. А. Сербенської]. – Львів : Світ, 1994. – 152 с.
2. Антоненко-Давидович Б. Д. Як ми говоримо / Б. Д. Антоненко-Давидович. – К. : Радянський письменник, 1970. – 254 с.

3. Дзюбишина-Мельник Н. Я. Суржик і суржикіزم: стилістичні ресурси / Н. Я. Дзюбишина-Мельник // Наукові записки : [наук. зб.]. – 2010. – С. 16–20.
4. Дончик В. Г. Мова не винна: Про суржик, двомовність і грамотність на українському ТБ / В. Г. Дончик // Слово і час. – 2001. – № 2. – С. 68–77.
5. Євсєєва Г. П. До питань культури мовлення в ЗМІ (на прикладі видань Дніпропетровщини) [Електронний ресурс] / Г. П. Євсєєва, В. С. Єгорова // Вісник Дніпропетровського ун-ту. Серія: Мовознавство. – 2011. – Вип. 17. – Т. 3. – Режим доступу : <http://www.stationline.org.ua/filologiya/52/7145-do-pitan-kulturi-movlennya-v-zmi-na-prikladi-vidan-dnipropetrovshhni.html>.
6. Копистинська І. М. Мовні покручі на сторінках української преси: прагнення бути ближчим до читача чи прояв інформаційної експансії (на прикладі “Газети по-українськи”)? / І. М. Копистинська // Освіта Регіону. – 2012. – № 1. – С. 216–220.
7. Масенко Л. Т. Мова і суспільство: Постколоніальний вимір / Л. Т. Масенко. – К. : ВД “КМ Академія”, 2004. – 163 с.
8. Масенко Л. Т. Нариси з соціолінгвістики / Л. Т. Масенко. – К. : ВД “Києво-Могилянська академія”, 2010. – 243 с.
9. Монахова Т. В. Кризовий стан мовленнєвої культури як одна з проблем культури соціальної [Електронний ресурс] / Т. В. Монахова // Наукові праці. – 2002. – Режим доступу : <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpraci/pedagogika/2002/24-11-12.pdf>.
10. Радчук В. Д. Суржик як недопереклад / В. Д. Радчук // Українська мова та література. – 2000. – № 11. – С. 11–12.
11. Русско-украинский словарь : [в 3 т.] / [под. ред. Головащука С. И., Коробчинской Л. А., Пилинского Н. Н.]. – К. : Наукова думка, 1969.
12. Словник української мови : [в 11 т.] / [за ред. І. К. Білодіда]. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 9. – С. 854.
13. Ставицька Л. О. Блудний суржик. Міф, мова, стиль / Л. О. Ставицька // Мандрівець. – 2002. – № 1. – С. 18–27.
14. Сухомлин О. Ю. Проблема суржику в контексті мовної толерантності журналіста / О. Ю. Сухомлин // Вісник Львівського університету. – 2009. – Вип. 32. – С. 282–291.
15. Тараненко О. О. Українсько-російський суржик: статус, тенденції, оцінки, прогнози / О. О. Тараненко // Мовознавство. – 2008. – № 1. – С. 14–30.
16. Труб В. М. Явище “суржику” як форма просторіччя в ситуації двомовності / В. М. Труб // Мовознавство. – 2000. – № 1. – С. 46–57.
17. Українська мова : енциклопедія / [редкол. : Русанівський В. М. (співголова), Тараненко О. О. (співголова), Зяблюк М. П. та ін.]. – 2-ге вид., випр. і доп. – К. : Вид-во “Українська енциклопедія” ім. М. П. Бажана, 2004. – 824 с.
18. Фудерер Т. О. Термінологічно-поняттєва сутність суржику / Т. О. Фудерер // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2008. – № 6. – С. 114–118.
19. Народный словарь русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://slovoborg.su/definition/>.

Анотація

У статті розглядається питання використання суржику в українській мові. На прикладах із друкованих періодичних видань початку ХХІ століття окреслено специфіку вживання цього мовного явища та зроблено пояснення значень суржикізмів, що зазвичай носять негативно-оцінний характер. Досліджено, що суржик зустрічається в різних тематичних групах, однак найчастіше його використовують при описуванні відносин України та Росії і військових подій. У статті здійснено короткий аналіз досліджень вітчизняних мовознавців щодо існування в українській мові суржику та зроблено висновки про це мовне явище.

Ключові слова: суржик, просторіччя, соціолект, розмовне мовлення, суміш мов, український піджин, періодичні видання.

Анотация

В статье рассматривается вопрос использования суржика в украинском языке. На примерах с печатных периодических изданий начала XXI века очерчено специфику употребления этого языкового явления и сделано объяснения значений суржикизмов, что обычно несут негативно-оценочный характер. Исследовано, что суржик встречается в разных тематических группах, но чаще всего его используют во время описывания отношений Украины и России военных действий. В статье сделан краткий анализ исследований отечественных языковедов относительно существования в украинском языке суржика и сделаны выводы про это языковое явление.

Ключевые слова: суржик, просторечие, социолект, разговорная речь, смесь языков, украинский пиджин, периодические издания.

Summary

The article is devoted to the question of using of interfered speech (surzhyk) in Ukrainian language. On the examples of periodicals of XXI century the specific using of the linguistic phenomenon is considered, and the importance of interfered speech (surzhyk) that usually have negative-evolving nature is outlined. It is investigated that interfered speech (surzhyk) is found in different thematic groups, but frequently it is used in the description of relations between Ukraine and Russia and military events. This article provides a brief analysis of research of native linguists on the existence in Ukrainian language of interfered speech (surzhyk) and conclusions of this linguistic phenomenon.

Keywords: interfered speech (surzhyk), vernacular, sociolect, speaking, the mixture of languages, pidgin Ukrainian, periodicals.

УДК 811.111'37'06:008

Тараненко О. В.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький національний університет

ІДЕОНІМИ З ОЦІННИМ КОМПОНЕНТОМ ЗНАЧЕННЯ В СУЧАСНІЙ АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ

1. Вступні зауваження

Стаття присвячена аналізу семантичних особливостей оцінних ідеонімів у британському та американському варіантах сучасної англійської мови, а саме мовних одиниць типу брит. *Splendid Isolation* “блискуча ізоляція, зовнішньополітична доктрина, відповідно до якої Великобританія уникала укладення завчасних і довгострокових союзів з іншими державами з метою збереження повної свободи дій в політиці для встановлення і зміцнення впливу в Європі; здійснювалася протягом другої половини XIX ст.”, амер. *the Great Depression* “Велика депресія, величезна економічна криза, що охопила США у 1929–32 рр.”), *Dean's List* “(у США) список студентів, які досягли високих результатів у навчанні”, *Happy days are Here Again* “Повернулись щасливі дні”, пісня, популярна в США в 1930-ті рр. Ідеооніми визначаються як найменування предметів розумової, ідеологічної та художньої сфери діяльності людини” [19, 61], тобто є однією з груп ономастичних одиниць.

Оніми вже тривалий час привертають увагу лінгвістів. Проблеми ономастики досліджуються в роботах О. А. Леоновича, В. А. Ніконова, Н. В. Подольської, В. О. Ражиної, А. І. Рибакіна, О. В. Суперанської, А. В. Чігірьової та багатьох інших [14–15; 18–19; 22–23; 27–28; 36]. Існує чимало праць із окремих галузей цієї

науки: антропоніміки [7; 9; 12; 16; 20; 23; 26], топоніміки [4; 13; 15; 17; 24–25; 33], етніоніміки [2; 25; 35], ідеоніміки [36], наутоніміки [11] та ін. Водночас ведуться дослідження власних назв в окремих мовах: українській [9; 12; 20], російській [7; 21; 28; 32], англійській [14; 17; 23; 36], зокрема в її американському варіанті [4; 13; 15; 25–26], а також зіставні дослідження [11; 24].

Проте, незважаючи на значну кількість праць, зосереджених на студіюванні власних найменувань, зокрема, ідеонімів, ще належить докладніше проаналізувати особливості їхньої семантики. Актуальним постає вивчення оцінного аспекту значення цих мовних одиниць, інтерпретація особливостей семантики оцінних ідеонімів у руслі лінгвокультурної парадигми. Це вводить до кола досліджуваних нами проблем одну з центральних категорій сучасної лінгвістики – оцінку, вивченню якої присвячено чимало робіт [3; 5–6; 10; 34 та ін.]. Оцінка як семантична категорія може інтерпретуватися за допомогою пропозиції “А (суб’єкт оцінки) вважає, що Б (об’єкт оцінки) добрий / поганий” [10].

Об’єктом дослідження є оцінні ідеоніми у британському та американському варіантах сучасної англійської мови.

Предмет дослідження становлять семантичні особливості британських та американських оцінних ідеонімів.

Мета роботи полягає у виявленні й описі особливостей семантики оцінних ідеонімів у британському та американському варіантах сучасної англійської мови.

2. Характеристика матеріалу дослідження

Матеріал дослідження становлять 312 мовних одиниць англійської мови (145 у британському варіанті та 167 в американському), отриманих методом суцільної вибірки із 5 лінгвокраїнознавчих словників [1; 8; 31; 37–38] із перевіркою за тлумачними та ідеографічними словниками англійської мови. До аналізу були залучені оцінні ідеоніми, що розглядаються як одна з ідеографічних груп оцінних реалій – значного прошарку номінативних одиниць, семантика яких характеризується взаємодією національно-культурного та оцінного компонентів значення. Вони займають важливе місце в тезаурусі мовної особистості як найяскравіші знаки культури, виразники національного колориту, що містять унікальні специфічні смисли, які корелюють з явищами, характерними для однієї культури та відсутніми в іншій. Водночас оцінні реалії відображають відомості про ціннісне ставлення суб’єкта мови до якостей означуваного. Як виразники національного колориту оцінні реалії є одиницями, що відбивають глибинний взаємозв’язок мови та культури [29–30].

3. Основні результати дослідження

На першому етапі дослідження було здійснено класифікацію британських та американських оцінних ідеонімів за характером оцінки в структурі їхнього значення, що представлена в таблиці 1.

Таблиця 1

Класифікація оцінних ідеонімів у британському та американському варіантах англійської мови (за характером оцінки одиниць)

Знак оцінки	Британський варіант		Американський варіант	
	Кількість	%	Кількість	%
“+”	112	77	129	77
“-”	32	22	38	23
“+”, “-”	1	1	–	–
Усього	145	100	167	100

Обидві лінгвокультури характеризуються перевагою **позитивно** оцінних ідеонімів. У британській англійській їхня кількість становить 112 одиниць, що складає 77% від загального числа ідеонімів з оцінним компонентом значення в британському варіанті. Наприклад: брит. *The Golden Age* “Золоте століття, 1558–1603 рр., в англійській історії – царювання королеви Єлизавети, період розквіту держави”, *Black and White Minstrel Show* “Чорно-білі менестрелі, популярна театральна та телевізійна естрадно-музична вистава, що передавалася по Бі-бі-сі-1 з 1958 по 1978 рр.; чоловіки в трупі були загримовані під афро-американців”.

Негативне забарвлення притаманне 32 британським ідеонімам (22% від загальної кількості одиниць у групі): брит. *Wardour Street English* “осудл. “антикварна мова”, англійська мова, насичена архаїзмами, наприклад, в історичних романах, для штучного відтворення колориту епохи”, *Corn Laws* “Хлібні закони, загальна назва законів, які регулювали в XV–XIX ст. ввіз і вивіз зерна та ін. сільськогосподарських продуктів; охороняли інтереси землевласників; погіршували тяжке становище народу, особливо в період “Голодних сорокових років”; були скасовані в 1846”.

На окрему увагу заслуговує єдиний оцінний ідеонім у британському варіанті, що може мати як **позитивну**, так і **негативну** оцінку (1%): *the Glorious Twelfth* “Славне дванадцяте, 12 липня 1690 р., день, коли північноірландські протестанти святкують свою перемогу над католиками в битві на р. Бойн; використовується реакційними силами для розпалення релігійної ворожнечі в Північній Ірландії”.

В американській лінгвокультурі частка ідеонімів із **позитивною** оцінкою становить 129 одиниць, що складає 77% від загальної кількості американських оцінних ідеонімів, наприклад амер. *America the Beautiful* ““Америка прекрасна”, широко відома патріотична пісня про США”, *Don't give up the ship* ““Не здавайте корабель”, останні слова командора Джеймса Лоренса, смертельно пораненого в морській битві під час війни в 1812 р., стали улюбленим гаслом військово-морського флоту США, означаючи “Не здавайтеся!””, *Family Favourites* “Улюблені пісні всієї родини, концерт популярних пісень за замовленнями радіослухачів, передавався Бі-бі-сі”.

Негативно оцінні ідеоніми у варіанті США нараховують 38 одиниць (23% від загальної кількості одиниць у групі). Наприклад: *Roosevelt's Court Packing plan* “план Рузвельта з розширення складу Верховного Суду США, спроба Ф. Д. Рузвельта збільшити число членів Верховного Суду, здійснена ним у 1930-ті рр., коли деякі консервативно налаштовані члени Суду висловили думку, що частина заходів “Нового курсу” суперечить Конституції США; Конгрес висловився проти

збільшення складу Суду, а Рузвельт піддався критиці за спробу підірвати незалежність судової влади”, *Vietnam War* “В’єтнамська війна, що велася з 1955 по 1975 р. між Північним (комуністичним) і Південним (некомуністичним) В’єтнамом; в кінці 1950-х – на початку 60-х рр. США стали направляти в Південний В’єтнам американських військових радників, кількість яких постійно росла, а Дж. Кеннеді, який змінив на посту президента Л. Джонсона в 1963–65 рр., настільки збільшив американську військову допомогу, що число американських військовослужбовців у В’єтнамі досягло півмільйона осіб; загибель солдатів США у В’єтнамі і факти про звірства американців, обурили світову громадськість, відмови молодих американців брати участь у цій війні зробили війну у В’єтнамі настільки непопулярною, що президент Р. Ніксон став зменшувати американську присутність у В’єтнамі і направив держсекретаря Г. Кіссінджера в Північний В’єтнам для припинення вогню; американські війська були виведені з В’єтнаму в 1973 р., а в 1975 р. відбулося об’єднання Північного й Південного В’єтнаму”.

На подальшому етапі дослідження за допомогою компонентного аналізу було виділено оцінні семи у структурі значення британських та американських ідеонімів. Спільними для обох лінгвокультур є оцінні семи “популярний”, “улюблений”, “свято”, “перемога”. Оцінну сему “звірство” зафіксовано тільки в американській лінгвокультурі.

У результаті семантичної класифікації було виокремлено 4 групи оцінних ідеонімів: оцінні хрононіми, оцінні артіоніми, оцінні бібліоніми, оцінні гемероніми.

Оцінні хрононіми (позначення певних відрізків і точок часу, у тому числі назви свят, заходів, кампаній, воєн [19]) є найпоширенішими в британській лінгвокультурі, наприклад: *Hungry Forties* “Голодні сорокові роки, продовольча криза ХІХ ст. у Великій Британії”. У структурі ономастичного простору хрононімія посідає проміжне місце між його центром і апеллятивною лексикою. Оцінні хрононіми служать для ідентифікації відрізків часу, співвіднесених із подіями, важливими як в історичному, так і в соціокультурному плані.

Оцінні артіоніми (від лат. *ars, artis* – “мистецтво” і *ὄνομα* – “ім’я”) – назви творів мистецтва [19] – превалюють в американській англійській, наприклад: *Home, Sweet Home* “Дім, рідний дім, назва популярної пісні, написаної американцем Дж. Г. Пейном”. Для британської лінгвокультури також властиве надання оцінних номінацій творам мистецтва: *Land of Hope and Glory* “Країна надії та слави, пісня, що прославляє Британську імперію”.

Оцінні бібліоніми (від грец. *βιβλίον* – “книга” і *ὄνομα* – “ім’я”) – це назви будь-яких письмових творів [19], наприклад: брит. *Groundnut Scheme* “Арахісова схема, 1) план вирощування земляних горіхів в деяких африканських колоніях Великобританії, прийнятий у 1947 р.; здійснювався протягом трьох років; виявився дорогим і безрезультатним); 2) *перен.* невдалий, дорогий захід”.

Оцінні гемероніми (від грец. *ἡμέρα* – “день, доба” і *ὄνομα* – “ім’я”) – назви газет і журналів [19]: амер. *The New Yorker* “Нью-Йоркер, літературно-публіцистичний журнал-тижневик, що видається в Нью-Йорку; славиться публіцистичними статтями, короткими розповідями і карикатурами; високоавторитетний журнал, розрахований

на освічених читачів; письменники вважають за велику честь бути опублікованими в "Нью-Йоркері".

4. Висновки

Результати дослідження семантичних особливостей британських та американських оцінних ідеонімів дозволяють зробити наступні висновки:

4.1. Оцінні ідеоніми розглядаються як одна з ідеографічних груп оцінних реалій. Структура значення цих одиниць ускладнена наявністю національно-культурного та оцінного компонентів, внаслідок чого такого роду мовний матеріал має величезний лінгвокультурознавчий потенціал. Вивчення оцінних реалій є одним із ключів до пізнання іншого народу, системи його цінностей, особливостей світосприйняття.

4.2. Основними спільними для ідеонімів обох лінгвокультур є оцінні семи "популярний", "улюблений", "свято", "перемога". Оцінну сему "звірство" зафіксовано тільки в американській лінгвокультурі. В обох варіантах превалюють позитивно забарвлені одиниці (брит. 112 од. – 77% від загальної кількості британських оцінних топонімів, амер. 129 од. – 77%).

4.3. У результаті семантичної класифікації було виокремлено 4 групи оцінних ідеонімів: оцінні хрононіми (позначення певних відрізків і точок часу, у тому числі назви свят, заходів, кампаній, воєн), оцінні артіоніми (назви творів мистецтва), оцінні бібліоніми (назви будь-яких письмових творів) та оцінні гемероніми (назви газет і журналів). Найбільш продуктивними в британській лінгвокультурі є оцінні хрононіми. Водночас в американському варіанті англійської мови превалюють оцінні артіоніми.

4.4. Перспективи дослідження полягають у застосуванні розробленої методики лінгвокультурологічного аналізу оцінних ідеонімів щодо більшої кількості варіантів англійської, а також із залученням інших мов, що відкриває можливості для встановлення спільних рис та етноспецифічних особливостей світобачення представників різних соціумів. Моделювання концептів культури, вербалізованих за допомогою оцінних ідеонімів, також постає актуальним науковим напрямком.

Література

1. Американа : англо-русский лингвострановедческий словарь / [под ред. Г. В. Чернова]. – Смоленск : Полиграмма, 1996. – 1185 с.
2. Андросова О. Е. Этнонимы как отражение культурных контактов и их перевод / О. Е. Андросова // Вопросы современной филологии и методики обучения языкам в вузе и школе : [сб. статей X Междунар. науч.-практ. конф.] / [под общ. ред. Т. А. Румянцевой]. – Пенза : РИО ПГСХА, 2007. – С. 58–61.
3. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений. Оценка, событие, факт. / Н. Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1988. – 338 с.
4. Беленькая В. Д. Особенности англоязычной топонимии / В. Д. Беленькая // Ономастика : [сб. ст.] / [ред. : В. А. Никонов, А. В. Суперанская]. – М. : Наука, 1969. – С. 225–232.
5. Бессонова О. Л. Оценка как семантический компонент лексического значения слова (на материале существительных-наименований лица в английском, французском и украинском языках) : дис. ... к. филол. н. : 10.02.19 / О. Л. Бессонова. – Донецк, 1995. – 184 с.
6. Бессонова О. Л. Оцінний тезаурус англійської мови: когнітивно-гендерні аспекти / О. Л. Бессонова. – Донецьк : ДонНУ, 2002. – 361 с.

7. Бондалетов В. Д. Средства выражения эмоционально-экспрессивных оттенков в русских личных именах / В. Д. Бондалетов, Е. Ф. Данилина // Антропонимика : [сб.] / [ред.: В. А. Никонов, А. В. Суперанская]. – М. : Наука, 1970. – С. 194–200.
8. Великобритания : лингвострановедческий словарь / [сост. : Рум А. Р. У., Колесников Л. В., Пасечник Г. А. и др.]. – М. : Рус. яз., 1978. – 480 с.
9. Вінтонів Т. М. Антропоніми Іван Богун, Іван Ганжа, Филон Джелалій у історичних романах Л. Костенко “Берестечко”, П. Загребельного “Я, Богдан”, Г. Сенкевича “Вогнем і мечем” / Т. М. Вінтонів // Филология в пространстве культуры : [сб. ст.] / [редкол. : В. М. Калинин (отв. ред.) и др.]. – Донецк : Юго-Восток, 2007. – С. 70–81.
10. Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки / Е. М. Вольф. – М. : Наука, 1985. – 228 с.
11. Грінінгер О. Е. Про номінацію американських та британських морських суден (співставний аспект) / О. Е. Грінінгер // Филологические исследования : [сб. науч. работ] / [редкол. : Федоров В. В. (отв. ред.) и др.]. – Донецк : Юго-Восток, 2004. – Вып. 6. – С. 203–210.
12. Карпенко О. П. Слов'янські антропоніми в гідроосновах Центрального Полісся / О. П. Карпенко // В пространстве филологии : [сб. ст.] / [редкол. : Калинин В. М. (отв. ред.) и др.]. – Донецк : ООО “Юго-Восток”, 2002. – С. 134–140.
13. Костенко І. М. Порівняльний аналіз топонімії штатів Каліфорнія та Мен / І. М. Костенко // Мовні і концептуальні картини світу : [зб. наук. праць]. – К. : ВД Дмитра Бураго, 2006. – Вип. 20. – С. 57–64.
14. Леонович О. А. В мире английских имен : [учеб. пособ. по лексикологии] / О. А. Леонович. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : ООО “Изд-во АСТ” : ООО “Изд-во Астрель”, 2002. – 160 с.
15. Леонович О. А. Топонимы США : [учеб. пособ. по англ. яз.] / О. А. Леонович. – М. : Высш. шк., 2004. – 247 с.
16. Морозова М. Н. Взаимодействие антропонимии и нарицательной лексики / М. Н. Морозова // Личные имена в прошлом, настоящем, будущем: проблемы антропонимики : [сб. ст.]. – М. : Наука, 1970. – С. 62–69.
17. Музя Є. М. Топонімічна лексика і методи її опису в англійських словниках : автореф. дис. ... к. філол. н. : 10.02.04 “Германські мови” / Є. М. Музя. – Одеса, 2007. – 22 с.
18. Никонов В. А. Задачи и методы антропонимики / В. А. Никонов // Личные имена в прошлом, настоящем, будущем: проблемы антропонимики : [сб. ст.]. – М. : Наука, 1970. – С. 33–41.
19. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии / Н. В. Подольская ; [отв. ред. А. В. Суперанская]. – 2-е изд. – М. : Наука, 1988. – 192 с.
20. Познанська В. Д. Складні прізвища в антропонімії Південно-Східної України / В. Д. Познанська // В пространстве филологии : [сб. ст.] / [редкол. : Калинин В. М. (отв. ред.) и др.]. – Донецк : ООО “Юго-Восток”, 2002. – С. 290–297.
21. Поротников П. Т. Групповые и индивидуальные прозвища в говорах Талицкого р-на Свердловской области / П. Т. Поротников // Антропонимика : [сб.] / [ред. : В. А. Никонов, А. В. Суперанская]. – М. : Наука, 1970. – С. 150–154.
22. Ражина В. А. Ономастические реалии: лингвокультурологический и прагматический аспекты : автореф. дисс. ... к. филол. н. : 10.02.19 “Теория языка” / В. А. Ражина. – Краснодар, 2007. – 19 с.
23. Рыбакин А. И. Словарь английских фамилий / А. И. Рыбакин. – М. : Рус. яз., 1986. – 576 с.
24. Склярєнко О. М. Ізоморфізм та аломорфізм в ойконімії США й України : автореф. дис. ... к. філол. н. : 10.02.15 “Загальне мовознавство” / О. М. Склярєнко. – К., 2008. – 20 с.
25. Скрозникова В. А. Варианты топонимов и этнонимов США / В. А. Скрозникова // Этнография имён : [сб. ст.] / [отв. ред. В. А. Никонов, Г. Г. Стратанович]. – М. : Наука, 1971. – С. 218–223.
26. Спиридовский О. В. Антропонимы американских президентов и их функционирование в политическом дискурсе / О. В. Спиридовский // Язык, коммуникация и социальная среда. – Воронеж : ВГУ, 2006. – Вып. 4. – С. 123–127.

27. Суперанская А. В. Общая теория имени собственного / А. В. Суперанская. – М. : Книжный дом “ЛИБРОКОМ”, 2009. – 368 с.
28. Суперанская А. В. Связь топонимов с называемыми объектами / А. В. Суперанская // История топонимики в СССР : [тез. докладов]. – М. : АН СССР, 1967. – С. 38–41.
29. Тараненко О. В. Оцінні реалії в сучасній англійській мові: лінгвокультурологічний аспект : автореф. дис. ... к. філол. н. : 10.02.04 “Германські мови” / О. В. Тараненко. – Донецьк, 2012. – 22 с.
30. Тараненко О. В. Оцінні реалії в сучасній англійській мові: лінгвокультурологічний аспект : дис. ... к. філол. н. : 10.02.04 “Германські мови” / О. В. Тараненко. – Донецьк, 2011. – 209 с.
31. Томахин Г. Д. США. Лингвострановедческий словарь / Г. Д. Томахин. – М. : Рус. яз., 1999. – 576 с.
32. Флоровская В. А. Прозвища в русских говорах Кубани / В. А. Флоровская // Этнография имён : [сб. ст.] / [отв. ред. В. А. Никонов, Г. Г. Стратанович]. – М. : Наука, 1971. – С. 141–144.
33. Фролов Н. К. К проблеме таксономизации топонимов / Н. К. Фролов // В пространстве филологии : [сб. ст.] / [редкол. : Калинин В. М. (отв. ред.) и др.]. – Донецк : ООО “Юго-Восток”, 2002. – С. 100–110.
34. Хидекель С. С. Природа и характер языковых оценок / С. С. Хидекель, Г. Г. Кошель // Лексические и грамматические компоненты в семантике языкового знака : [межвуз. сб. науч. тр.]. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1983. – С. 11–16.
35. Чеснов Я. В. Ранние формы этнонимов и этническое самосознание / Я. В. Чеснов // Этнография имён : [сб. ст.] / [отв. ред. В. А. Никонов, Г. Г. Стратанович]. – М. : Наука, 1971. – С. 6–13.
36. Чигирёва А. В. Структурно-семантические модели названий англоязычных кинофильмов и особенности их перевода / А. В. Чигирёва, В. А. Ожерельева // В пространстве филологии : [сб. ст.] / [редкол. : Калинин В. М. (отв. ред.) и др.]. – Донецк : ООО “Юго-Восток”, 2002. – С. 329–338.
37. Longman Dictionary of English Language and Culture. – 2nd ed. – Edinburgh : Longman, 1998. – 1568 p.
38. Oxford Guide to British and American Culture for Learners of English / [ed. by J. Crowther]. – 2nd ed. – Oxford : Oxford University Press, 2005. – 536 p.

Анотація

Статтю присвячено вивченню семантичних особливостей оцінних ідеонімів у британській та американській лінгвокультурах, що розглядаються як одна з ідеографічних груп оцінних реалій, значного прошарку номінативних одиниць, значення яких характеризується взаємодією національно-культурного й оцінного компонентів. Здійснено семантичну класифікацію досліджуваних оцінних онімів, виокремлено 4 групи оцінних ідеонімів: оцінні хрононіми, оцінні артіоніми, оцінні бібліоніми, оцінні гемероніми. Встановлено спільні та етноспецифічні риси їхньої семантики в межах різних варіантів однієї мови. Виділено основний набір сем, що зумовлюють оцінність досліджуваних одиниць.

Ключові слова: ідеонім, власна назва, національно-культурний компонент, ономастика, оцінка, реалія.

Аннотация

Статья посвящена изучению семантических особенностей оценочных идеонимов в британской и американской лингвокультурах, рассматриваемых как одна из идеографических групп оценочных реалий, пласта номинативных единиц, значение которых характеризуется взаимодействием национально-культурного и оценочного компонентов. Осуществлена семантическая классификация исследуемых оценочных онимов, выделено 4 группы оценочных идеонимов: оценочные хрононимы, оценочные артионимы, оценочные библионимы, оценочные гемеронимы.

Установлены общие и этноспецифические черты их семантики в рамках разных вариантов одного языка. Выделен основной набор сем, обуславливающих оценочность исследуемых единиц.

Ключевые слова: идеоним, имя собственное, национально-культурный компонент, ономастика, оценка, реалия.

Summary

The paper focuses on the semantic peculiarities of evaluative ideonyms in British and American linguocultures, considered as one of the ideographic groups of the evaluative realia, which constitute a vast layer of the nominative units whose meaning is characterized by the interaction of the national culture and evaluative components and which denote objects, phenomena, customs and traditions specific of a certain socium or ethnic group. The semantic classification of the evaluative proper names under study has been carried out, common and ethno-specific characteristics of their semantics have been revealed within different variants of the same language. The main evaluative semes in the meaning structure of the linguistic units in question have been singled out.

Keywords: ideonym, proper name, evaluation, national-cultural component, onomastics, realia.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ЧАСОПРОСТОРОВІ ВИМІРИ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 81'373.612.2

Ємець О. В.,
кандидат філологічних наук,
Хмельницький національний університет
Фира О. О.,
магістр,
Хмельницький національний університет

КОНЦЕПТУАЛЬНА МЕТАФОРА ЧАСУ У ПРОЗОВИХ ТВОРАХ СУЧАСНИХ АМЕРИКАНСЬКИХ АВТОРІВ

Категорія – це найбільш загальне поняття, що відображає сутнісні, закономірні зв'язки об'єктів пізнання й дослідження [7, 222]. У художньому тексті, як і в текстах інших жанрів, виділяють текстові категорії. О. П. Воробйова характеризує текстові категорії як концептуальні ознаки, що відображають найбільш сутнісні властивості прототипні характеристики тексту, взаємодія яких забезпечує його специфіку та стійкість як лінгвосеміотичного, комунікативного та мовномисленнєвого утворення [3, 16]. Дослідники розходяться у висновках щодо кількості категорій тексту. Традиційно виділяють когезію, модальність, проспекцію, ретроспекцію, художній простір і час (хронотоп), інформативність та ряд інших категорій.

Темпоральність, або **текстовий час** – одна з характерних і обов'язкових категорій художнього тексту. О. В. Бондарко визначає темпоральність як семантичну категорію, яка відображає сприйняття і осмислення людиною часу, вказаного у тексті, відносно моменту мовлення мови або певної точки відліку [2, 132]. І. Р. Гальперін та М. М. Бахтін тісно пов'язують текстовий час з простором. Зокрема, М. М. Бахтін зробив важливий внесок у вивчення художнього часу, ввівши поняття хронотопу [1]. У лінгвістиці тексту хронотоп вважається категорією художнього тексту, яка сприймається читачем як час і простір художньої дійсності, модельного текстового світу [7, 783]. Д. С. Ліхачов характеризував художній час як явище самої художньої тканини літературного твору, яка підкоряє своїм художнім завданням і граматичний час, і філософське розуміння його письменником [5, 492].

Традиційно виділяють авторський, сюжетний та читацький час. З. Я. Тураєва називає авторський та читацький час об'єктивними, реальними, оскільки за ними стоїть світ реальний, тоді як сюжетний час є вигаданим [8, 54]. Авторський час характеризується тим, що автор (письменник) може керувати часом у своєму творі (як Рей Бредбері) і починати розповіді з будь-якого моменту – початку, середини чи кінця.

Категорії хронотопу і темпоральності взаємопов'язані і пересікаються. У ряді досліджень [7] темпоральність називають підкатегорією більш загальної категорії хронотопу. Час і простір у хронотопі нерозривно зв'язані і реалізуються за допомогою один одного. Так, час ущільнюється, стає художньо зримим, а простір втягується у рух часу, сюжету, історії [1].

Категорія темпоральності може бути виражена граматичними, лексичними та образними засобами. Ці засоби, перш за все лексичні та образні, реалізують концепт часу у творчості письменника. Концепт часу є одним з найбільш складних і суперечливих у понятійній системі людини. За справедливим висновком Л. Л. Лузіної, такі концепти, як час, смерть, кохання відносяться до складних розумових просторів, що безпосередньо не спостерігаються й у процесі пізнання співвідносяться з більш простими розумовими просторами або з такими, що спостерігаються безпосередньо [6, 55]. Відповідно, час як складний концепт може реалізуватися через концептуальні метафори.

Метою нашої роботи є визначення засобів реалізації концепту часу у творах американських письменників кінця ХХ – початку ХХІ століть. Матеріалом дослідження є короткі оповідання Р. Бредбері, Д. Апдайка, Л. Уілсон, Д. Геліфа, Д. Ші, а також один з останніх романів С. Кінга “11.22.63”.

Концепт часу у художній літературі розглядається у роботах І. М. Колегаєвої, Н. І. Панасенко, Г. О. Олейнікової, А. І. Бондаренко, Н. В. Шапочки та інших дослідників. Концепт часу може відображати як традиційне (конвенційне) уявлення про це поняття, так і індивідуально-авторське розуміння концепту.

Автори теорії концептуальної метафори (КМ) Джордж Лакоф і Марк Джонсон наводять у своїй роботі приклад конвенційної концептуальної метафори TIME IS A MOVING OBJECT/ ЧАС – ОБ’ЄКТ, ЩО РУХАЄТЬСЯ: *The time will come; The time has long since gone; I look forward to the arrival of Christmas* [4, 69–70]. Такі метафори є характерними для багатьох мов: *Time flies; час летить, біжить; час рікою пливе* (Б. Лепкий). Подібні концептуальні метафори можна також охарактеризувати як ЧАС – ЖИВА ІСТОТА; ЧАС – ЛЮДИНА.

Видатний британський письменник ХХ століття Ділан Томас, чия творчість значною мірою вплинула на сучасну американську літературу, наділяє час зовнішніми, фізичними характеристиками старої людини: *Consider now the old effigy of time, his long beard, whitened by the Egyptian wind, his bare feet watered by the Sargasso Sea (“The Mouse and the Woman”)*. Цей фрагмент можна інтерпретувати як авторське зображення бога часу: якщо саме поняття часу означає безкінечність, вічність, то і бог часу є старим. Наведена метафора є зразком концептуальної метафори ЧАС – СТАРА ЛЮДИНА [9, 51].

Концепт часу є одним з центральних у творчості видатного американського письменника Рея Бредбері. Одна з характерних рис використання лексичних засобів темпоральності – наявність таких засобів (хрононімів) у сильних позиціях, перш за все у заголовках. Всі оповідання твору “The Martian Chronicles” (“Марсіанські хроніки”) містять у своїх заголовках числівники як лексичні засоби вираження художнього часу – періоду у майбутньому: 1999; 2005; 2026. До граматичних засобів належить використання майбутнього часу у сумному апокаліптичному творі “August 2026: There Will Come Soft Rain” – “Серпень 2026. Дощі випадають” (у перекладі Олександра Тереха відсутня граматична форма майбутнього часу, хоча він використав початковий рядок поезії С. Тіздейл у перекладі Д. Паламарчука).

Заголовок одного з останніх романів Стівена Кінга “11.22.63” являє собою числівники – історичну алюзію на дату загибелі американського президента Джона Кеннеді.

Матеріалом нашого дослідження є також низка оповідань із збірника “Flash Fiction Forward” (2006). Збірник містить дуже короткі оповідання сучасних американських письменників, написанні переважно в 1990-х роках і на початку ХХІ століття. Концепт часу реалізується у цих творах по-різному: заголовне слово оповідання відомого письменника Джона Апдайка “Oliver’s Evolution” несе в собі сему часу, оскільки *evolution* (еволюція) означає поступові зміни з часом. Заголовок іронічного твору Девіда Геліфа “My Date with Neanderthal Woman” (“Моє побачення з неандерталкою”) є парадоксальним і анахронічним. Слово *neanderthal* пов’язане з доісторичним періодом і концептуально об’єднує як два періоди в історії, так і два поняття (*date – neanderthal*), що лексично є, певною мірою, оксюмором.

Концепт часу у проаналізованих творах взаємодіє з концептом простору, руху, подорожі у часі. Так, у дуже зворушливому оповіданні Лі Уілсон “Bullhead” три концепти взаємопов’язані – пам’ять, подорож і час. Мати оповідачки вже 50 років поспіль приїжджає на озеро, утворене внаслідок будівництва дамби, і щороку кидає у воду монетку. Саме на цьому місці був колись її будинок, де вона кохалася зі своїм хлопцем. Граматична ідея твору, експліцитно виражена в останніх рядках твору, у сильній позиції, полягає у тому, що час не владний над пам’яттю про перше кохання: *Every story is true and a lie. The true part of this one is: Love and the memory of love can’t be drowned. The lie part is that this is a good thing* (Кожна історія є правдивою і неправдивою водночас. Правдива частина цієї історії така: Кохання і пам’ять про кохання не може потонути. Неправдива частина полягає у тому, що це добре – переклад наш). Отже, в оповіданні реалізуються наступні концептуальні метафори: ЧАС – ЦЕ ПАМ’ЯТЬ; ПАМ’ЯТЬ – ЦЕ МІСЦЕ; ЧАС – ЦЕ ПОДОРОЖ.

Зображення часу подій через їх місце (простір) як реалізація хронотопа є характерним для багатьох творів сучасних американських письменників. Хронотоп актуалізується у такій сюжетній лінії, як подорож у часі – у минуле або у майбутнє. Головний герой роману Стівена Кінга “11.22.63” повертається у минуле через своєрідну “кролячу нору” (*rabbit hole*), через портал – певне місце у будинку. Його дорослий учень і друг Ел просить Джейка Еппінга повернутися і врятувати президента Кеннеді. Сам Ел був у минулому протягом 4 років, але не зміг здійснити цей задум через тяжку хворобу – рак: *He wants me to do something. Something he would have done himself but the cancer stopped him. He said he went back and stayed for four years [...], but four years wasn’t long enough.* І тому Джейк опиняється у 1958 році, у невеличкому місті Деррі. Його надзвичайно благородна місія є важкою і небезпечною. і хоча сама ідея подорожі у минуле (згадаємо “The Time Machine” Г. Уеллса) не нова, жоден письменник, на мій погляд, ще не описував так детально побут, поведінку, смаки і пристрасті минулого. Джейк Еппінг, повернувшись у той час, стає його частиною, він закохується у жінку і проживає нове життя. Але він відчуває відповідальність за свою місію: *John Kennedy can live. You can save him, Jake* (Джон Кеннеді повинен жити. Ти можеш врятувати його, Джейк).

Концепт часу у романі Кінга включає алюзію, як компоненти концепту: літературну і історичну. Тобто концептуальна метафора повернення у минуле це ПОДОРОЖ У ЧАСІ – ПОДОРОЖ У (ПЕВНИЙ) ПРОСТІР (МІСЦЕ).

Головний герой іронічного і водночас ліричного оповідання Девіда Геліфа “My Date with Neanderthal Woman” також здійснює подорож у часі, у дуже особливе місце – у селище, де живуть неандертальці. Ця подорож виконується за допомогою міжсвітового бюро знайомств (Dating Agency). Мета подорожі – побачення і знайомство з неандерталкою. Геліф використовує невелику кількість лексичних одиниць для вираження художнього часу: *cave* (печера), *cave entrance* (вхід до печери), *loincloth* (пов’язка на стегнах), *primal* (первісний).

Як можна зрозуміти, головне для автора – не створити достовірність історичної епохи (як у Кінга), а виявити відмінності у поведінці, навіть менталітеті людей різних епох. Іронія полягає в тому, що головний персонаж вибирає в якості подарунка не квіти (не зрозуміє), не сирий біфштекс (нібито неандертальці були вегетаріанцями), а плитку шоколаду. Цією плиткою він догодив жінці, але вона з’їла шоколад разом з обгорткою. Щодо розваг, то головний персонаж почастивав неандерталку гарною їжею в ресторані, а кіно і клуби залишив на інший час. Жінка йому сподобалася, і він би хотів запросити її на прогулянку у вікенд, але не може відправити запрошення електронною поштою (*but I can't e-mail her*). Тому він сподівається завітати в гості з букетом броколі (*Maybe I'll just drop by her cave accidentally on purpose with a bouquet of broccoli*).

Проте в останньому абзаці – сильній позиції – міститься авторський висновок, який дозволяє переосмислити прагматичну настанову оповідання. Мова йде про можливість почуттів між людьми, що належать до різних культур (не лише різних епох): *Yes, I know all the objections. Some couples are separated by decades but we're separated by millennia [...]. I'm modern Homo Sapiens and she's Neanderthal, but I think we can work out our differences if we try* (так, я знаю про всі заперечення. Деякі пари розділені десятиліттями [...] Я сучасний гомо сапієнс, а вона неандерталка, але думаю, що ми зможемо владнати наші розбіжності, якщо спробуємо переклад наш). Завдяки такому закінченню оповідання може сприйматися як сучасна притча про Ромео і Джульєтту з різних епох.

У блискучому оповіданні Рея Бредбері “Forever and the Earth” (“Про скитальців вічних і про Землю”) концептуальна метафора часу являє собою подорож у майбутнє. Але у даному випадку чудового письменника Томаса Вулфа, який помер у 1938 році, оживляють і переносять у майбутнє, у 2257 рік, оскільки тільки він, з його талантом, зможе описати велич міжпланетних подорожей, красу чужих планет: *Nobody can do it. Everybody's tried. All of our modern authors have failed*. В оповіданні багато хрононімів (дат, назв відрізків часу), лексичних засобів вираження художнього часу: *time-travel* (подорож у часі), *time-machine* (машина часу).

Проте Томасу Вулфу відведено лише 8 тижнів: *In that interval, Tom, you must write the book you've wanted to write: [...]. No, this time it's a book for us, Tom, for us the living*.

За цей невеликий проміжок часу Вулфу вдасться створити шедевр, яким захоплюються читачі; його рядки емоційні, метафоричні, красиві: *He read the words that were full of fire and thunder and mystery. Space was like October, wrote Thomas Wolfe* (Він читав слова, повні вогню, грому і таємниці. Томас Вулф писав, що космос подібний до Жовтня). Але трагедія геніального письменника в тому, що час його нового творчого життя дуже обмежений. Саме ця ідея про занадто короткий час, відведений митцю на творчість, трагічний конфлікт між часом і талантом є провідною у ряді творів Бредбері. Концептуальна метафора часу у цьому оповіданні: ЧАС – ЦЕ ПОДОРОЖ У ТВОРЧИСТЬ.

Персонажі іншого твору Бредбері “A Sound of Thunder” (“Звук грому”) здійснюють сафари у далеке минуле. Мисливці планують полювати на динозавра, але вони повинні рухатися лише однією Стежкою (Path), щоб не змінити історію. Тобто, концептуальна метафора ПОДОРОЖ У ЧАСІ – ЦЕ ПОДОРОЖ У ПЕВНЕ МІСЦЕ В ІСТОРІЇ.

Як можна побачити, концепт часу у наведених творах виражено переважно лексичними та метафоричними засобами. Концепт часу у цих творах реалізується через подорож у часі – у минуле або майбутнє. Причому час може бути політичним (Кінг), соціальним (Геліф, Кінг), природним, біологічним (Бредбері), духовним, мистецьким (Бредбері, Уілсон). Концептуальна метафора ПОДОРОЖ У ЧАСІ – ЦЕ ПОДОРОЖ У ПЕВНЕ МІСЦЕ реалізується у цих різних за тематикою оповіданнях і романі. Варіацією концептуальної метафори є метафора у Бредбері ЧАС – ЦЕ ТВОРЧИСТЬ (ПОДОРОЖ У ТВОРЧИСТЬ).

Перспектива подальшого дослідження полягає в аналізі концепту часу у сучасній англійській поезії, а також у зіставному аналізі концептуальної метафори часу у сучасній американській та українській прозі.

Література

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
2. Бондарко А. В. Модальность. Вступительные замечания / А. В. Бондарко // Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность. – Л. : Наука, 1990. – 210 с.
3. Воробйова О. П. Текстовые категории и фактор адресата / О. П. Воробйова. – К. : Вища школа, 1993. – 200 с.
4. Лакофф Д. Метафоры, которыми мы живем / Д. Лакофф, М. Джонсон ; [пер. с англ.]. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 256 с.
5. Лихачев Д. С. Избр. работы : [в 3 т.] / Д. С. Лихачев. – Л. : Худож. лит., Ленинград. отд., 1987. – Т. 1. – 653 с.
6. Лузина Л. Л. Когнитивная метафора / Л. Л. Лузина // Краткий словарь когнитивных терминов. – М. : Изд-во МГУ, 1997. – С. 55–56.
7. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава : Дозвілля. – К., 2011. – 844 с.
8. Тураева З. Я. Категория времени: Время грамматическое и время художественное / З. Я. Тураева. – М. : Наука, 1979. – 134 с.
9. Yemets O. Investigating Poeticalness of Prose / O. Yemets. – Saarbrücken : LAP Lambert Academic Publishing, 2012. – 69 p.

Анотація

Стаття присвячена дослідженню концептуальної метафори (КМ) часу у романі С. Кінга та в оповіданнях сучасних американських письменників. Визначаються лексичні та образні засоби вираження концепту художнього часу. Підкреслюються, що КМ часу базується на подорожі у час у минуле або майбутнє, тому базова КМ в аналізованих творах може бути охарактеризована як *подорож у часі – це подорож у певне місце*, що є проявом хронотопу. Стилiстичні та прагматичні аспекти вираження концепту часу визначають індивідуальний стиль письменників.

Ключові слова: концепт часу, концептуальна метафора, подорож у часі, хронотоп, лексичні засоби, прагматичний аспект.

Аннотация

Стаття посвящена исследованию концептуальной метафоры (КМ) времени в романе С. Кинга и в рассказах современных американских писателей. Определяются лексические и образные средства выражения концепта художественного времени. Подчеркивается, что КМ времени основывается на путешествии во времени в прошлое или будущее, поэтому базовая КМ в проанализированных текстах может быть охарактеризована как *путешествие во времени – это путешествие в определенное место*, что является проявлением хронотипа. Стилистические и прагматические аспекты выражения концепта времени определяют индивидуальный стиль писателей.

Ключевые слова: концепт времени, концептуальная метафора, путешествие во времени, хронотоп, лексические средства, прагматический аспект.

Summary

The article is devoted to the investigation of conceptual metaphor (CM) of time in the novel of S. King and in the short stories of contemporary American writers. Lexical and image-making means of expressing the concept of literary time are determined. It is emphasized that CM of time is based on the time travel in the past or in the future, therefore the basic CM in the analyzed texts can be defined as *travel in time is travel to some place* which is the manifestation of chronotope. The stylistic and pragmatic aspects of expressing the concept of time determine the writer's individual style.

Keywords: concept of time, conceptual metaphor, time travel, chronotope, lexical means, pragmatic aspect.

УДК 821.161.3–1'06:1–055.2

Кирюшкина М. И.,

аспирантка,

Гомельский государственный университет
имени Ф. Скорины (Беларусь)

ФИЛОСОФИЯ СУБЪЕКТИВНОГО ВРЕМЕНИ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ “ЖЕНСКОГО НАЧАЛА” НА ПРИМЕРЕ СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ

В современной социально-культурной среде важным для обсуждения является вопрос о специфике женской субъективной репрезентации в искусстве или других его подсистемах, что рассматривается двусторонне: с позиции крайнего отрицания или осмысления в контексте культурного / социального мужского опыта. Полорольевые нормы поведения индивида в обществе определяются через следующие дефиниции: мужчина – это человек, женщина – это только представитель женского пола, так как, если она ведет себя как человек, предполагают, что она

перенимают социальные функции и роль мужчины. Вопреки культурной парадигме, где женщине чаще отводится вторичная роль, теперь открыто представлен женский дискурс в литературе. Поэтому актуальной является проблема выявления специфических “женских” средств литературной выразительности при отображении женской субъективности в художественных текстах. Это связано со стремлением женщин показать те эстетические и нравственно-духовные представления, что не фиксируются в художественных текстах мужчинами. Поэтому основной целью данной работы является исследование способов анализа “женского начала” в текстах, принадлежащих авторам-женщинам.

В современном философском пространстве женская субъективность в поэтических текстах белорусских поэтесс реализуется с нескольких позиций:

- (само)репрезентации женщины и женской сексуальности;
- исследования “женственности”, специфических качеств “женского начала”;
- метафизики “женской любви”.
- С целью анализа женской идентичности принято использовать следующие архетипические принципы психологического функционирования:
 - маскулинный, который называют Логосом, потому что исследует рациональность, логику, интеллектуальность и активность;
 - феминный или Эрос, целью которого есть определение пассивности, эмоциональности, смирения.

Понятие “гендер” затрагивает психологические, социальные и культурные особенности женщины. Гендерная идентичность есть осознание субъектом своей принадлежности к определенным определениям “мужского” и “женского” через освещение соответственно маркированных психологических черт и характеристик взаимодействия личности и социума. Воплощение определенных стандартов предполагает создание архетипической оппозиции – мужчина / женщина, что отражает отличительную роль социальных конструктов в жизни личности.

Гендерная идентичность может быть представлена как свобода или процесс самоидентификации на основании существующих концептов феминности / маскулинности. Проблема субъективации личности решается в стихотворении Е. Дашиной “Ненормальная”:

Я не прыгожая, не сексуальная –
проста мачалка сентыментальная.
Не зразумелая, не перспектыўная –
Бібліятэкарка дэпрэсіўная.
Не імянная і не пародная...
Амёбападобная... [5, 13].

Женская субъективность представлена через языковой дискурс. Многие поэтические сентенции являются феминно маркированными. В образе лирической героини поэтессой показано женщина, которая глубоко внутри сохраняет женственность.

Основной аналитической единицей для изучения психологии личности является чувство. В сфере эмоциональных отношений, как известно, доминирующее

место принадлежит любви, в частности, любви-одержимости. Такое чувство балансирует от максимального желания овладеть объектом любви до глубокой преданности. Так рождается активная форма любви – любовь-страсть, что стремится к идеализации чувства. Именно, посредством открытой иллюстрации собственных чувств, интимности женщины исследуют понятие сексуальности, которое является своеобразным средством их самопрезентации.

Понятие любви довольно многоаспектное, что позволяет рассматривать его с разных позиций. В современных фено-текстах (тех, что связаны со структурой феминного в пределах женского дискурса) открыто анализируются понятия женского тела и сексуальности. Чувство любви сопряжено с актом физического удовлетворения.

Любовь – это глубокое, обычно, иррациональное чувство, которое вызывает у личности сильные переживания, связанные со сферой либидо. Женское осмысление сексуальной энергии выражается поэтессами относительно двух аспектов:

- страсти как формы любви;
- показа женской сексуальности.

Эротическое сознание рассматривается поэтессами в контексте показа аффектного состояния женской субъективности. Характер любовного влечения представлен, например, в стихотворных строках В. Кустовой:

Шэпам прамаўляе
жарсьці голас, тромкі
й моцны ад пажару,
што нутро ўздымае.
Вільгаць наталеньня
целаў нашых гронкі,
што ў адзіным ўздрыгу,
поўнячы, спыняе [7, 47].

Гармония тела и эмоций уподобляется свободным отношениям между мужчиной и женщиной. Состояние такой любви включает психологические ощущения, что подчинены неосознанно личности. Противопоставление физической любви и духовной близости рассматривается как процесс переоценки жизненных стереотипов и формирование новой женской субъективности.

Сегодня элементы определенной литературной “конструкции” (гендерный анализ текстов) специфически реализуются в предметах действительности, что конструируются в лирических текстах современных поэтесс. Авторская интерпретация идейного содержания и воплощение различных этико-эстетических стереотипов обуславливаются условным доминированием в художественном произведении различных категорий с проекцией на гендерное начало творчества. Культурные концепты авторского сознания требуют реализации в стихотворениях тех понятий, где приоритетным является определение экзистенциального статуса женщины. Модель женской картины мира включает не только психологическую презентацию сущности личности, но и обуславливает специфические свойства категории женственность.

Согласно гендерному подходу, в психозэмоциональном составе личности понятия “маскулинность / феминность находятся в структурно несимметричном

положении. Мужское начало соотносится с “аполлоническим” началом формы, идеи, активности, сознательности, ответственности. Женское – объясняется как “дионисийское” начало материи, пассивности, природы, чувства, рода, неосознанного. В результате “мужское” придает форму и движение материальному (“женскому”), вкладывает в него душу.

Сознание личности “другого пола”, женщины, формируется посредством не только генетических особенностей, но и определенных культурно-психологических детерминант. В своих стихотворениях современные поэтессы (В. Аксак, И. Дашина и др.) создают идеалы женской субъективности, моделируя отличительные компоненты феминного (или маскулинного) начала, что предусматривает наличие в сознании личности таких психоэмоциональных составляющих, как пассивность, эмоциональность, покорность, красота. Традиционные качества стереотипов “женского” (мудрость, нежность, хрупкость, искренность и верность) реализуются в стихотворениях через определенные символы, которые подчинены культурной традиции.

В современной женской поэзии рефлексия на социально детерминированное пространство, эмоциональные ощущения женщины определяет символика цветов. А неразрывная связанность понятия “женственности” с растительным миром в определенной степени объясняется доминированием феминности в сознании, рассуждениях и действиях женщины

В поэзии В. Аксак художественными элементами воплощения женственности являются флоральные мотивы. Про выбранную специфическую доминанту рефлексивно-эстетического опыта поэтессы свидетельствуют следующие строки:

Мой дзень народзінаў
прыпаў на час
разводу ружаў [1, 32].

Сфера духовности относительно детерминированных реалий объективной действительности моделируется В. Аксак через образы маргариток, воплощающие эмблему чистоты, скромности, целомудрия.

Няспешна
засаджваю градку
рамонкамі белымі
на тле гэтых самых
цнатлівых стакротак [1, 31].

Художественное использование поэтессой в лирических текстах выше приведенных цветов объясняется отличительным восприятием лирической героиней макрокосмоса, повседневной внешней жизни женщины.

Демонстрирует В. Аксак и влияние розы – символа страсти и желания – на психоэмоциональное состояние лирической героини: “звінавацілася ў тым, што калючая” [1, 32]. Роза символизирует в стихотворении поэтессы не только природную организованность Эроса, а также идентичные женские достоинства – “нетутэйшую гожаць” [2, 35].

В творческом фокусе В. Аксак – конструкция с эротическим и духовным началом. В лирических текстах автора сосуществование таких структурных

элементов “женского” обусловлено наличием флоральных символов в описании качеств женщины.

Любовь – понятие, создающее жизненное единение в вечном стремлении индивида к самосовершенству. Абсолютная правда реализуется в философско-эстетическом значении чувства. Для женщины любовь – это источник счастья, поскольку в этом чувстве она видит реализацию своего достоинства. На подсознательном уровне каждой личности нужна любовь к конкретному индивиду, который будет являться олицетворением ее принципов и идей. Но сознательная сфера организует лишь формальные возможности данного конкретного содержания, то есть любовной энтропии.

Теория любви И. Дашиной начинается с человеческих отношений, где определяющим условием является сознательная форма интимного общения. Тип такой любви может не только рождает удовольствие, но и являться примером глубокого счастья. Эротическая любовь – явление иррациональное, поскольку не предусматривает осознанного страдания. Основное условие такого горячего чувства – мнемонические реакции на диалог между влюбленными:

На памяць стогн,
на памяць уздых,
на памяць міліметры цела.
Адольвала цябе на слых,
навобмацак цябе хацела [5, 50].

В приведенных строках трансформация эротической энергии в величие страсти способствует самоутверждению свободы. Любовь имеет неограниченные свойства: стремление преодолеть существующий ритм жизни. Важное значение приобретает телесность, ведь внешние качества (поведение индивида) исключают индивидуальный выбор в любви.

Понимание любви требует наличия интуиции, умений концентрироваться в едином любовном состоянии. Комбинация одержимой любви и одновременно его духовного компонента демонстрируется Е. Дашиной в следующих поэтических строках:

Выкраду тваё дыханне,
каб было лягчэй
дыхаць-дыхаць, перадыхаць
тысячы начэй,
безліч апастылых думак,
шмат крутых дарог...
Ты мне не патрэбны, мілы,
мне патрэбен

Бог [5, 18].

Сосредоточенность лирической героини на своих собственных переживаниях превращается в поиск истинной гармонии, которая находится в русле притягательной любви. Одержимость, чрезмерная эмоциональность, проявление глубокой чуткости являются составляющими любви, в соотношении с духовным спокойствием.

В лирических текстах поэтессы вместе с “эротическим” существует противоположное “платоническое”:

Мы живем у вачах адно аднаго,
бесцялесна згасаем.
Акуратна вершаскладаем
дні. Німбы нашага цела ўжо
расквітнелі (дух – як плоці жаніх).
Мы на вейкі з табою замкнемся
і адно ў адным застанемся
ўдваіх... [5, 85].

“Эрос у Платона – это стремление к совершенству, которое направлено на увеличение уровня чувств и понимания, на восхождение на все более высокую духовную ступень” [10, 166]. Телесное заменяется противоположным, духовным, которое также апеллирует к эротическому стремлению субъектов к любви. Но в то же время такая форма чувств хранит одну из высших форм морали, раскрывает истинную сущность личности. Предмет любви помогает раскрыть вечное стремление личности к самосовершенствованию:

Твае вочы – як левіца ў неба.
Я стагоддзі ўзбіралася марна
на адвечны спачын.
Ты маёй станавіўся патрэбай [5, 31].

В современной культуре отношений психофизиологическая организация личности зависит от соприкосновения, близости, от значения ценностей. Любовь-страсть способствует преодолению отчужденности между влюбленными. В данном случае каждый субъект отношений является центром сознания для другого на периферии любовных чувств.

В поэзии И. Дашиной любовь-страсть имеет двухаспектный потенциал: иррациональное свободное восхищение объектом любви (его телесность) и чистый, красивый акт реализации чувства как высший смысл существования личности (его духовное начало).

Мужчина и женщина познают целостность своего существования только с противоположным полом. Поэтому при отсутствии объекта любви лицо находится в состоянии психологического и эмоционального напряжения. В психофизиологической сфере женщины фрагментация любовного чувства или его “разрушение” может приобретать статус неполноты своей идентичности. В результате целостная женская индивидуальность не может соотноситься со всеми составляющими бытия – моральным и внешним удовольствием.

Психоаналитическое исследование поэтессами любви в пределах лирического текста предполагает воплощение такой экзистенции женщины (лирической героини), что требует формирование отчужденности, неустойчивого сознания, обусловленного внешними реалиями:

Гульня ў пачуцці,
гульня ў каханне –
наступствамі моды <...>.

Вопратка цела
голай душы
не дапаможа... [9, 27].

В приведенных выше стихотворных строках Т. Ниловой акцент делается на представлении такой модели мира, где чувства имеют псевдохарактеристику, регулирующую отношения между противоположным полом. Современная женская поэзия характеризуется субъективно-психологическим осмыслением концепта души, который предполагает наличие специфических авторских интерпретаций при исследовании ощущений женщины. Согласно Э. Фромму, любовь – это “установка, ориентация характера, которая определяет отношения человека к миру, а не только к единому объекту любви” [11, 81]. В лирических текстах поэтессы согласно современным гендерными представлениями о роли индивидов в обществе демонстрируют изменение образа женщины, то есть создание “слабой личности”, неспособной жить самостоятельно – без поддержки мужчины и противостоять социальным реалиям.

В художественную систему поэтесс – отличительные формы деструкции “любви”, которые состоят из грусти, одиночества и разлуки. Идея поэтического творчества Д. Лис – утвердить любовь как способ решения проблемы человеческих отношений. Поэтесса считает, что данное чувство необходимое в жизни каждой личности и к нему можно идти даже всю свою жизнь. Осознание себя, своей сути происходит через любовь к противоположному полу. В современной парадоксальной реальности сложно встретить настоящее во всех смыслах “феноменологическое чувство”. Поэтому в поэзии Д. Лис воплощена любовь-одиночество. Интерпретация современных социальных стереотипов порождает в сознании лирической героини переживание за свое изнурительную одинокую жизнь: “Апала лістота, / Шлях ідзе да зімы... / Каханне? Потым... / Ніяк не сустрэнемся мы” [8, 15]. Развитие внутренней тревоги последовательно приводит к состоянию отчужденности, где вопрос о истинной любви является вторичным. Единственный способ успокоить душу – это сориентировать себя на ожидание.

Согласно Л. Гозману [4], распад эмоциональных отношений для личности является исключительно переживаниями и оказывает серьезное деструктивное влияние на ее психическое состояние. В стихотворных строках А. Гинько реализуется боль и отчаяние души по утраченной любви: “Стамілася душа. / Збавенню рада / ад невыносна цяжкіх дум. / Палынная гаркота здрады / пякельным болем троіць сум” [3, 42]. Потеря своей внутренней целостности для лирической героини поэтессы вызвано предательством в любовных отношениях между влюбленными. Последней стадией подобной ситуации должно быть установление гармонии с внешним миром. В другом случае – внутреннее одиночество души может быть замещено социальным, что не является правильным для самоопределения женщины.

Любовь – это форма духовной культуры, которая проявляется как индивидуальное переживание, преданность объекту своей мечты. Поэтому при отсутствии глубокой привязанности к кому-либо возникает чувство грусти и одиночества, что также свидетельствует о дисгармонии или распаде любовных отношений. В поэзии Н. Кудасова воплощена такая художественная форма любовного чувства, как любовь-разлука: “Безльліччу безданяў ляжа пад ногі /

Боль развѣтання...” [6, 42]. Нарушение гармонии между желаемым и полученным подчиняется ощущению женщиной личного одиночества.

В современной женской поэзии любовь реализуется как необходимый компонент в формировании женской субъективности, вызванных непосредственным жизненным потенциалом личности. Таким образом, в современной женской поэзии “женское начало” реализуется посредством авторско исследования понятий женственности и любви.

Литература

1. Аксак В. Віно з Каліфорнії / В. Аксак. – Мн. : Юніпак, 2003. – 72 с.
2. Аксак В. Ружоўніца / В. Аксак. – Мн. : Логвінаў, 2008. – 72 с.
3. Гінько А. Я думала душой... : інтымная лірыка / А. Гінько ; [прадм. Л. Дранько-Майсюка]. – Мн. : Кнігазбор, 2015. – 116 с.
4. Гозман Л. Психология эмоциональных отношений / Л. Гозман. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1987. – 120 с.
5. Дашына Я. Графіці на сэрцы / Я. Дашына. – М. : Литература и Искусство, 2007. – 128 с.
6. Кудасава Н. Лісьце маіх рук : паэзія / Н. Кудасава. – Мн. : Логвінаў, 2006. – 76 с.
7. Кустава В. Тамсама : вершы / В. Кустава. – Мн. : Маст. Літ., 2006. – 150 с.
8. Ліс Д. Вясовы джаз / Д. Ліс. – Гародня : “Гарадзенская бібліятэка”, 2008. – 60 с.
9. Нілава Т. Готыка тонкіх падманаў : вершы / Т. Нілава. – Мінск : Галіяфы, 2008. – 88 с.
10. Семенова С. Любовь – это стремление к бессмертию... / С. Семенова // Философия любви. – М. : Политиздат, 1990. – Ч. 1 / [под общ. ред. Д. Горского]. – С. 162–204.
11. Фромм Э. Искусство любить / Э. Фромм ; [пер. с англ. А. В. Александровой]. – М. : Изд-во АСТ, 2015. – 221 с.

Анотація

У поданій статті розглядається жіноча суб’єктивність на прикладі сучасної жіночої поезії Білорусі. “Жіночий початок” реалізується в ліричних текстах засобом визначення категорії “жіночність” та інтерпретації концепту “любов”. Дослідження ідейного змісту передбачає втілення у творі різноманітних художніх понять з проекцією на гендерні особливості. Як висновок, виникає якісна оцінка “жіночої поезії” у порівнянні з “чоловічою”. Проблема виявлення специфічних жіночих уявлень в літературному тексті є актуальною, що і пояснює новизну роботи.

Ключові слова: жіноча суб’єктивність, категорія “жіночність”, концепт “любов”, фемінність, жіночий дискурс, самовизначення автора.

Аннотация

В данной статье рассматривается женская субъективность на примере современной женской поэзии Беларуси. “Женское начало” реализуется в лирических текстах посредством обозначения категории “женственность” и интерпретации концепта “любовь”. Исследование идейного содержания предполагает воплощение в произведении различных художественных понятий с проекцией на гендерные особенности, в результате чего возникает качественная оценка “женской поэзии” в сравнении от “мужской”. Проблема выявления специфических женских представлений в литературном тексте является актуальной, что и объясняет новизну работы.

Ключевые слова: женская субъективность, категория “женственность”, концепт “любовь”, феминность, женский дискурс, самоопределение автора.

Summary

In this article feminine subjectivity is concerned on the example of contemporary feminine Belarusian poetry. “Feminine basis” is revealed in lyrical texts through the category of “womanhood” and interpretation of concept “love”. Message research implies realization of various literary notions in a literary work with gender perspective, the result of which is qualitative assessment of “feminine

poetry” in contrast to “masculine”. The problem of revealing specific feminine ideas in a literary text is urgent, which explains the novelty of the work.

Keywords: female subjectivity, the category of “femininity”, the concept of “love”, femininity, female discourse, self-determination of the author.

УДК 821.161. 2-14.09

Кочерга С. О.,
доктор філологічних наук,
Національний університет “Острозька академія”

ФОКУС ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

В літературознавстві, як в історії, переважає уявлення про лінійний і гомогенний, незворотній час, що є інтегральним елементом модерної ідентичності. Однак нині переконливим вбачається твердженням, що людство перебуває в епісі кризи історії, репресивної і обмежувальної у своїй сутності, що зумовило “переорієнтацією суспільства з часового на просторове мислення та з відходом від модерних уявлень про час загалом” [3, 18].

Разом з тим в останні десятиліття науковці інтенсивно почали вивчати феномен “стискання” часу й простору, осмислювати специфіку потужного механізму цих метаморфоз. Серед авторитетних концепцій, що заслуговують уваги літературознавців, варто виділити систему поглядів Ентоні Гідденса, який доводить: поняття простору й часу можуть інтерпретуватися тільки як постійне спадкоємне змішання присутності й відсутності.

Передусім текст ніколи не замикається в часі, що його породжує, він багатовекторно залучається до інших часових відтинків, які його адаптують і привласнюють. Однак і в будь-якому високохудожньому тексті історичний час не здатен вичерпати його безмежної смислової повноти. Культура епохи, відображена в ньому, нагадує “багатогранник багатогранників” (В. Біблер), яку неприпустимо розглядати тільки у руслі первинних кодів.

Час у художньому світі Лесі Українки є яскравим чинником оригінальності стилю письменниці. Варто звернути увагу, що у самохарактеристиці поетеси нерідко подорожні атрибути є визначальними, як-от: “princesse lontaine”, “мандрівна жидівка”. Життя Лесі Українки як тревелог розглядала її найкраща подруга Ольга Кобилянська, яка називала її “павутинкою мандрівною-летючою”. Але ця мандрівка була не лише у просторі, але і в часі. У фокусі зацікавлень письменниці завжди перебував екзистенційний вибір людини, що опинилась між жорнами часу, а відтак на диво багатоголоса у її творчості драматична комунікація старого і нового, руйнації і становлення. У її доробку знайдемо культурний ландшафт середньовіччя (“Камінний господар”, “Осінь казка”), історичну модель розквіту ренесансу (“У пущі”), бароко (“Бояриня”), романтизму (“Три хвилини”), модерну (“Блакитна троянда”). Проте слід пам’ятати, що самодостатні епохи у творчості Лесі Українки – це автоінтертекстуальні гомологічні одиниці, структурну схожість яких зумовлює єдність простору культурної пам’яті.

Завдання цієї статті – розглянути Українки з часового погляду драматургію Лесі, що певною мірою є завжди точкою біфуркації (тобто зміною усталеного режиму системи), зумовлену послідовним тяжінням письменниці до складного схрещення культурних традицій. Навіть у її першій драмі “Блакитна троянда” читаються пласти кодифікацій щонайменше середньовіччя, романтизму та символізму, а разом з тим імпліцитне бажання витворення свого світу, де пануватимуть не загальноприйняті для свого часу закони людського співжиття. Майже ніхто з дослідників творчості Лесі Українки не оминав темпоральну проблематику її драматургії. Цікаві спостереження знаходимо в інтерпретаціях часової специфіки творів Лесі Українки в працях В. Агеєвої, Т. Гундорової, Г. Левченко, М. Моклиці, Н. Малютіної, Я. Поліщука, Л. Скупейка та ін. дослідників. За останні десятиліття з’явилась нова хвиля збагачення методологічних підходів до вивчення спадщини письменниці, що сприяло вивченню часової комунікації як інтертексту.

Чимало науковців звернули увагу на жорстку препарацію “звихненого часу” у драмах письменниці, її “невтишиму” ностальгію за ідеальним часом, профетичні особливості її художніх текстів. Скажімо, О. Забужко у праці “Notre Dame d’Ukraine: Українка в контексті міфологій” зазначає, що фантастичну драму Лесі Українки “Осіньна казка” слід вважати “спробою соціальної антиутопії”, оскільки в ній наявна низка футурологічних відкриттів, “на які могли б позаздрити О. Гакслі й Дж. Орвел (напр., про пенітенціарну психіатрію за монаршим декретом, “кого вважати треба божевільним, / хто має право на “шпиталь довічний”, – ідея, що буде втілена в життя тільки в 1960-ті рр. в СРСР, причому *дослівно* (!): “Се вигдавав один учений лікар / і написав про те грубезну книгу, / а наш король йому дав нагороду” звучить просто-таки як історія академіка Снежневського, винахідника сумнозвісного діагнозу “вялотекущая шизофрения”, за яким були засуджені П. Григоренко, В. Буковський, Л. Плющ та ін. радянські дисиденти), – ця, за всіма ознаками задумана, було, “революційно-романтичною”, а в процесі втілення дедалі виразніше “орвелівська” “фантастична драма” [2, 220].

Особливо промовистим є мистецький синтетизм Лесі Українки. Як слушно наголошує О. Турган, він відзначається гострим відчуттям діалектики онтологічних, конкретно-історичних, морально-етичних складників буття, що зумовлює поєднання “психологічної пластики, щедрої предметної вражальності, філософськи насиченої символіки, яка піднімає локально-часові спостереження на рівень широких екзистенційних узагальнень, грандіозних світових і національних містерій” [6, 48].

Задля місткої символічної насиченості письменниця нерідко ігнорує часовими реаліями, і служіння цьому пріоритету може відбуватись як свідомо, так і несвідомо. Для прикладу візьмемо флористичний символ агави, що знаково позначає простір садиби головного героя і посідає важливе місце в кодовій партитурі драматичної поеми “Адвокат Мартіан”. Уже в першій ремарці зазначається, що у дворі адвоката ростуть тільки “тривкі рослини”, і якраз “тривка” агава засвідчує відданість головного героя вічним ідеям і вартостям. Письменниця відкидає хронологію фактів культури задля семіотичного увиразнення психологічних конфліктів у тексті. Насправді агава – рослина американська, найбільш поширена у

Мексичі. Відомо, що вона була завезена на європейський континент тільки після відкриття Америки, тобто не раніше XV ст. Вчені фіксують, що у Європу перша агава потрапила лише 1561 р., і з тих пір без цих рослин неможливо собі уявити ні один сад або парк в середньоземноморських країнах. Великі розміри соковитих листків-списів в усі часи викликали повагу і певний страх. Слід додати, що цвітуть агави вкрай рідко і, як правило, пізно. “Цвіту” своєї діяльності не вбачає можливим дочекатись і сам адвокат Мартіан, однак його триб життя, позначений суворим аскетизмом, має свою естетичну принадність. Агава – рослина іноземного походження – це ще один аргумент на користь трактування героя як чужинця, нетипову людину для свого часу і незрозумілу для близьких.

У першій ремарці драми, де описаний дім Мартіана, виразно домінує графічно-точна, геометрично чітка риторика, що спонукає відчутти перевагу вічного над тимчасовим у світогляді господаря. У його робочій кімнаті помітний календар як символ вищої свідомості – “мармуровий кубик з написаним на ньому календарним текстом у три стовпці на кожному боці”. Раціональну самоорганізацію героя, котрий вважає себе звиклим до порядку, з яким рахуються навіть “світочі небесні”, підкреслює клеписдра, що до того ж нагадує про професію Мартіана: цим годинником зазвичай у Римській імперії вимірювалася тривалість виступів ораторів у суді. Про неї згадує Валент як про “холодний часомір”,

що краплею по краплі невблаганно
відмірює тобі той час короткий,
що вділено для оборони правди [7, 30].

Використання клеписдри у судочинстві забезпечувало регламентовану рівність стосовно учасників процесу, а разом з тим асоціативно зводило в єдину риторичну фігуру об'єктивне стікання води з об'єктивністю Феміди. Слово “час” є наскрізним у тексті, він з різного приводу турбує мовців, котрі ним оперують, як-от: “короткий час”, “той час минувся”, “під час облоги”, “в час роботи”, “то я не буду відбирати часу” і т.п. Сам Мартіан знає, що мусить працювати, як “годинник”, і це лякає його оточення, яке живе іншими вимірами сенсу життя. Паралель Мартіан / годинник готується у тексті заздалегідь. Ще одна водяна клеписдра, розташована у дворі героя, за нею стежить глухонімий слуга Мім, до обов'язків якого входить калатати “клепцем по мідяній дошці” (сповіщати про час роботи). Сама дія “Адвоката Мартіана” розташована між двома такими калатаннями – ранковим і вечірнім. Як і Мім-будитель, так і Мартіан постає невідступним виконавцем своєї місії, виграючи справу за справою в суді на користь християн. Він працює на вічність, але не претендує на карбування свого імені на скрижалях історичної пам'яті.

У тексті виразно підкреслюється значення темпоральності семіотичними знаками. Мім зразково підливає воду в клеписдру. К. Г. Юнг трактував воду як символ колективного несвідомого і як символ життєвої сили душі, потенціал якої безмежний у часовій динаміці. Авторка майстерно з'єднує візуально і семантично в цілісну семіотичну систему просторово-часової єдності світу води далекого моря за брамою, ставок як центр мандали оселі Мартіана і воду в клеписдрі. Ретельно дбає слуга і про розташований у дворику Мартіанового дому “великий

сонячний дзиґар”, що був одним з найпоширеніших хронометричних пристроїв у давнину. Дочка адвоката Аврелія бачить у цьому дзиґарі символ примарності свого життя, що “тихо пересувається”, мов тінь. Будь-який сонячний годинник складається з циферблата і гномона, який давав можливість визначати час за допомогою сфери тіні. Мартіанові асоціації також відсилають читача до принципу гномону, оскільки він вважає, що сам приречений завше кидати тінь на близьких, та без тіні часовимір (поступ) неможливий.

Якщо в “Адвокаті Мартіані” семіотика часу підпорядкована філософським проблемам твору, то мистецький приклад вирви часу, що “стягує” до себе інтенційність кількох століть, переконливо засвідчує драматична поема “У пуці”. Її герой – скульптор, до речі, в останній драмі (“Оргія”) Леся Українка повторює цей професійний вибір. Скульптура – мистецтво візуального спротиву часу, і тому в її образах завжди закодовані питання безчасся, позачасся, міжчасся. Перевага цього виду мистецтва є очевидною в антитезі життєвих моделей, які так сформулювала письменниця, послуговуючись біблійними міфологемами: “...Марта дбала про потреби часу, / Марія ж прагнула того, що вічне” [8, 64].

Яскравим прикладом запозичення деталей з часового прошарку, що не відповідає задекларовано-подієвому в тексті, в драмі “У пуці” можна вважати алюзію на Венеру Мілоську. Річард Айрон, сповідуючи унікальність втілення мистецької фантазії, апелює до нон-фініто “статуї без рук”. Як притча сприймається його аргумент на користь унікальності мистецького шедевр.

Один артист,
на ймення невідомий, хоч славетній,
лишив нам статую без рук. Минули
роки, віки, тисячоліття... Досі
та статуя не має рук. Я бачив
багато проб ті руки доточити, –
артисти не послідні їх робили,
і що ж? До статуї ніщо не йде,
робота покоління не злилася [8, 106–107].

Скульптура Венери Мілоської, яку легко впізнати через відсутність рук, дійсно мала виняткову долю. Це зображення богині любові Афродіти з білого мармуру двометрової висоти було знайдене на острові Мілос 1820 р. і нині знаходиться в Парижі. Створена у II ст. до н. е. невідомим автором, ймовірно, Агесандром або Александром Антиохійським (раніше приписувалась Праксителю), вона оповита численними легендами. Коли Венеру Мілоську вперше виставили у Луврі, вражений письменник Шатобріан визнав, що Греція ще не давала кращого свідчення своєї величі. Чимало пропозицій про положення рук та композиційну цілісність цієї блискучої скульптурної роботи згодом завершилися спробами відтворити первісний образ чарівної Венери, але вони не призвели до бажаного результату. Як бачимо, якщо йти за буквою, то у тексті Лесі Українки допущена помилка: у XVII ст. згадка про Венеру Мілоську – це нонсенс, адже знайдена вона була значно пізніше. Проте за духом цей приклад виглядає цілком доречним і переконливим. У творах Лесі Українки така кореляція хронологічних запозичень

у сфері культури посідає важливе місце у розмаїтті авторського художнього інструментарію.

Часові координати “У пуці” Леся Українка зазначає доволі приблизно: “діється в XVII ст.” За спостереженнями Л. Залеської-Онишкевич, XVII ст. як “доба твору” суголосна його “добі творення”, що відзначалась помітними змінами у культурних процесах. Безсумнівно, часове тло письменницею вибрано не випадково: цей вік називають альфою і омегою західноєвропейського мистецтва. Його “перехідність” визначається здатністю бути “одночасно і акумулятором ідей попередніх епох [...], і генератором принципово нової ідеології [5, 7]. Естетичний досвід Відродження переосмислювався зачинателями бароко та класицизму, що послідовно трансформували ренесансний антропоцентризм. Це був період ідеологічної толерантності і поліфонічності, рубіж двох глобальних історичних систем – середньовіччя і Нового часу, вік реформ і відкриттів. XVII ст., як вважає культуролог М. С. Каган, не самодостатнє, воно немислиме без епохи Відродження, оскільки здійснює “перехід в переході”: від “ренесансної гармонійної рівноваги протилежних потенціалів культури [...] до завоювання безумовної переваги одного з тих потенціалів, багатство проявлення якого в різних областях культури відповідало змісту поняттю *Просвітництво*” [4, 10]. Майстри нового покоління, як показано в драмі “У пуці”, виховані на художніх традиціях Ренесансу, роблять спробу розриву з ними, тяжіючи до академічної канонізації, класицистичних орієнтирів, стилізації та зародження реалістичних тенденцій. У XVII ст. італійська школа – *alma mater* головного героя “У пуці” – певною мірою зберігала за собою статус лідера в мистецтві Європи, але це був також початок занепаду, який навіть у XVIII ст. ще не був до кінця усвідомлений. Леся Українка описує венеційські споруди як диво святкової легкості, мальовничої елегантності, але Річард Айрон гостро переживає здрибнення естетичних пошуків митців, констатує виродження Ренесансу. Наголошуючи на цих відчуттях, авторка фактично здійснює хронологічний зсув, який дозволяє побачити наступ маньєризму, що насправді заявив про себе з XVI століття, передуючи бароко.

Разом з тим крізь незавершені роботи Річарда Айрона проглядаються новаторські мистецькі тенденції, що мали місце в умовах постренесансової кризи. Усвідомлюючи дискомфорт у межах італійської “альфавети хисту”, зорієнтованого на герметизм і “млявість” *чистого* мистецтва, митець виношує більш демократичну концепцію мистецтва, хоч і не позбавлену високої шляхетності, що спонукає його приєднатися до земляків, які свою віру в ідеальне християнське суспільство мали намір втілити на американській землі. Лесі Українці вдалося відтворити роботу скульптора, який не лише в соціальному виборі, але і в творчості інтуїтивно рухається “за мрією”: зазвичай він контролює творчий процес свідомістю, що посилюється на етапах наближення до реалізації задуму. Річард Айрон приділяє особливе місце психологізму образу, виконаного в реалістичній манері, однак близький і до пошуків скульпторів-неокласицистів XIX століття. Риси, які скульптор хоче зафіксувати у своєму ескізі скорботної матері, не викликають асоціацій з традиційним зображенням мадонн. У його ідеї вгадуються спроби повернення до цього образу художниками пізнішого часу, коли був втрачений релігійний канонізм,

закріплений церковними стереотипами. Задум Айрона радше нагадує роботу “*Mater dolorosa*” скульптора-неокласициста Ж. Баптиста Карпо (1827–1875), який створив богоматір в образі задуманої жінки у шалі з легким поворотом голови.

Поміж панівними ідеями, що уособлювали духовну природу Афіні (“богині античні”) і Єрусалиму (“мадонни”) митець послідовно шукає нові орієнтири, власний стиль. Магістральним орієнтиром для Річарда Айрона стає нідерландська образотворча школа. Як і Рембрандт у живописі, герой Лесі Українки прагне пластичними засобами відтворити характерність, поєднуючи чуттєвість і візіонерство. Отож, як новатор, він прокладав рембрандтівський шлях у скульптурі. Однак невдачі Айрона доводять: коли ідеал з розмитими критеріями перекриває канали творчої енергії, спостерігається дисбаланс ірраціонального та раціонального на користь останнього, що призводить до болісної фрустрації. Подібний пресинг позитивізму, який підпорядковує собі внутрішній світ Річарда Айрона, що поступово втрачає перспективи творчого зростання, переживав у тому ж таки XVII ст. відомий художник Нікола Пуссен. Самореалізація Айрона ускладнена відкритим конфліктом між митцем і пуританською ідеологією, адже остання ігнорувала естетичні цінності, задовольняючись “покресами” біблійного змісту. Релігійні спільноти переважно вбачали розтлінний вплив “сідонського” мистецтва, піддаючи мистецьку фантазію інквізиції, і Айрон став жертвою їхньої агресії. Натомість свій шлях у річищі мистецького поступу може прокласти небіж Айрона Деві. Варто звернути увагу, що його пластичні шаржі з хліба нагадують “моментальні портрети з глини” політиків француза О. Дом’є, який збагатив жанрову палітру скульптури у XIX ст.

У драматичній поемі “У пущі” пересікаються тенденції різних культурних шарів. Приміром, історія знищення скульптури індіанки можна асоціювати з погромами іконоборців, зокрема іконоборчим повстанням 1566 р. Загалом трагедія Річарда Айрона, суголосна “фатальній невдачі Відродження” та вихолощенню творчої концепції, зорієнтованої на авторитаризм ідеологічних (релігійних) цінностей. Є підстави стверджувати, що скульптор Лесі Українки репрезентує прихід нового часу – індивідуалістичної доби фаустівської культури, нову естетику, що базувалась на діалозі *ratio* і *emotio* та заперечувала ідеологічну залежність митця.

Водночас драматична поема Лесі Українки “У пущі” є прикладом порушення проблематики “сучасної омасовленої культури поп-арте” (Н. Малютіна). У ній можна знайти не лише прообрази маскультури, але й кітч. Як зазначає Т. Гундорова, “з часів, коли у французькому та італійському класицизмі XVII–XVIII ст. (Н. Пуссен, К. Лоррен, Ж.-Б. Грез, Ж.-Б. С. Шарден, Г. Рені) формується естетика стилізації [...], можна говорити про передумови появи кітч в мистецтві [1, 23]. Конфлікт навколо масового мистецтва у творі розгортається в американській колонії, де формуються тенденції стандартизації смаків обивателів. Айрон відмовляється від пріоритетів комерційного зиску, що для нього рівноцінне естетичній мімікрії.

Таким чином, в історії Річарда Айрона закодований драматизм історії образотворчого мистецтва упродовж кількох століть, який працює на загальну ідею твору. Сюжет, образи, знакова парадигма, коди та субкоди драми “У пущі” дозволяють побачити в творчості скульптора перетин культурологічних концепцій

XV–XIX сторіч та проєкцію основних проблем розвитку мистецтва у майбутньому. Характерне для Лесі Українки “стискання”, “стягнення” часу має місце в ряді драматичних творів. Свого часу Олена Пчілка зауважила, що молода Леся Українка проходить ті стильові етапи, що характерні для всього розвитку письменства. Кожний великий художник у своїй еволюції зазвичай приречений на таку трансформацію у пошуках себе. Однак цей досвід для письменниці став етапом для формування власного стилю, якому притаманний хронологічний синтетизм, фокусування темпоральних “акордів”, а подекуди і волюнтаристські “зсуви” деталей, що сприяє нарощенню часових координат сферичності культурного простору художнього тексту.

Література

1. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 283 с.
2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в контексті міфологій / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
3. Історії літератури : [зб. ст.] / [упор. Галета О., Гулевич Є., Рибчинська З.]. – К. : Смолоскип ; Львів : Літопис, 2010. – 368 с.
4. Каган М. С. XVII век в его отношении к прошлому и будущему европейской культуры / М. С. Каган // XVII век в диалоге эпох и культур : [материалы науч. конф.]. – СПб. : Изд-во СПб. филос. об-ва, 2000. – Вып. 8. – С. 9–10.
5. Скакун А. А. XVII век как альфа и омега истории западноевропейской культуры / А. А. Скакун // XVII век в диалоге эпох и культур : [материалы науч. конф.]. – СПб. : Изд-во СПб. филос. об-ва, 2000. – Вып. 8. – С. 7–8.
6. Турган О. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми) / О. Турган, Т. Гребенюк. – Запоріжжя : Просвіта, 2008. – 292 с.
7. Українка Леся. Адвокат Мартіан // Українка Леся. Зібр. тв. : [у 12 т.]. – К. : Наук. думка, 1977. – Т. 6. – С. 9–70.
8. Українка Леся. У пущі // Українка Леся. Зібр. тв. : [у 12 т.]. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 5. – С. 9–134.

Анотація

Стаття порушує проблему “стискання” часу як художнього прийому в творчості Лесі Українки на прикладі драматичних поем “Адвокат Мартіан” та “У пущі”. Феномен часу в письменниці знаходить багатоаспектне виявлення. Заслуговує уваги семантика образів клепсидри і сонячного годинника, використання переміщення культурних фактів з часових прошарків минулого і майбутнього в “добу твору”. Семіосфера та кодифікація текстів доводить характерний для стилю Лесі Українки синтез культурологічних концепцій кількох сторіч.

Ключові слова: біфуркація, семіотика, ренесанс, бароко, неокласицизм.

Аннотация

Статья поднимает проблему “сжатия” времени как художественного приема в творчестве Леси Украинки на примере драматических поэм “Адвокат Мартиан” и “В пуще”. Феномен времени в писательницы находит многоаспектное проявление. Заслуживает внимания семантика образов песочных и солнечных часов, использование перемещения культурных фактов из временных слоев прошлого и будущего в “эпоху произведения”. Семіосфера и кодификация текстов доказывает характерный для стиля Леси Украинки синтез культурологических концепций нескольких столетий.

Ключевые слова: бифуркация, семиотика, ренессанс, барокко, неоклассицизм.

Summary

The article raises the problem of time “compression” as poetic method in Lesya Ukrainka works taking the dramas “Lawyer Martian” and “In the Forest” as an example. The phenomenon of time has multidimensional detection. Noteworthy semantics of images of hourglass and sundial, usage of moving of cultural facts from past and future in the “time of the work”. Semiosphere and codification of texts shows specific style of Lesya Ukrainka which contains cultural conception synthesis of several centuries.

Keywords: bifurcation, semiotics, Renaissance, Baroque, Neo-classicism.

УДК 821.161.2-93

Куца Л. П.,
кандидат філологічних наук,
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

ГРА ХРОНОТОПІВ У ПОВІСТІ ІВАНА АНДРУСЯКА “ВІСІМ ДНІВ ІЗ ЖИТТЯ БУРУНДУКА”

Проблема часопростору є досить перспективною у царині дослідження творів дитячої літератури, оскільки торкається якнайширшого спектру поетики, починаючи від жанру і аж до проблеми читацької рецепції. Повість “Вісім днів із життя Бурундука” уже своїм заголовком “заохочує” до її аналізу саме під таким кутом зору. У ньому І. Андрусак посилає читачеві “перший сигнал”, “створює потрібну йому енергетично-психологічну хвилю очікування, сприйняття зображуваного, дає емоційний та інтелектуальний старт” [4, 164].

XXI століття відкриває нові тематико-стильові модифікації дитячої художньої прози, незважаючи на глибинну традиційність образу дитини, особливо дитини незвичайної, здібної, талановитої. Новою у контексті висловленого постає, безумовно, парадигма дитинства, ставлення сучасної дитини до свого буття у родинному колі і у школі. Звертаючись до жанру шкільної повісті, І. Андрусак не тільки виводить переживання часу і простору із сфери несвідомого у царину свідомості, а на перехресті традицій творить нову дійсність, яскраво забарвлену сьогоденням. У детальному аналізі “співпраці” хронотопів у названому вище художньому творі, особливостей хронотопного мислення сучасного письменника полягає **актуальність статті**.

Прочитання повісті “Вісім днів із життя Бурундука” крізь призму хронотопної теорії видається нам досить результативним ще й тому, що автор із твореного ним художнього світу сучасності свідомо чи несвідомо звертається до майбутнього. Так, осмислюючи ключові поняття про час, Н. Копистянська писала: “Сучасність окреслює звернення до майбутнього, вона породжує бажання сподіватися на прийдешнє як на добро, яке поки не існує, але могло би існувати, і викликає тривогу про те, яким страшним може бути близьке чи далеке майбутнє, якщо не змінити теперішнє” [4, 38–39]. Звідси час у дитячій літературі має естетичну, пізнавальну, а також і виховну мету. Важливим аспектом дослідження часу і простору в художньому творі є виокремлення домінантних хронотопних зв'язків,

особливо “співпраця хронотопів” (З. Тураєва). Саме такий підхід до аналізованого тексту визначає **мету** пропонованої статті.

У повісті “Вісім днів із життя Бурундука” художньо умотивована одіссея сучасної дитини, яку у школі “мордують уроками”, так що навіть таким талановитим, як головний персонаж п’ятикласник Івась Бондарук, приходить “викручуватись”. Вмовити йому на “щось” батьків – “фантастика”, тому завжди “найкращі мрії розбиваються об дрібну банальщину” [1, 26]. Для учнівського колективу наш герой просто “заучка”, “Бурундук”, який, за власним прогностично-песимістичним баченням, так і ніколи не стане Іваном Івановичем. Все-таки цей трагізм (Івась не жив, а “скнів”) компенсується у творі іронією, радісною для юного читача реальністю, яка великою мірою забезпечує успіх творові. Іронія набуває у ньому самостійного модусу художності.

Справжньою інтригою у контексті “скніння” головного персонажа над підручниками стає розповідь бабусі про “зніще” (останнє дуже маленьке яйце, “зносок”, який наприкінці літнього сезону знесла курка). Момент віднайдення Івасем курячого зноса у бабусиному курнику – це, за означенням М. Бахтіна, “час випадку” – “специфічний час втручання ірраціональних сил у людське життя” [2, 242–243]. Зацікавлення хлопчика зносом – вже початок “міфологічного часу” (А. Лосєв), його переплетення з часом реально-побутовим у житті героя. В уяві Івася зніще стає порятунком у безвихідному становищі – зі зніща можна для себе вивести антипка чи щезника, який допомагатиме йому у стосунках з батьками, вчителями і особливо однокласниками. Але це зніще, за розповіддю бабусі, треба сім днів під лівою пахвою вигрівати, і – що найважливіше – ні з ким не розмовляти. Отже, йдеться про чітко окреслений час – сім днів.

У повісті “Вісім днів із життя Бурундука” поєднуються, переплітаються, накладаються один на одного хронотопи авторський, персонажні, індивідуальні хронотопи уявних майбутніх реципієнтів твору. Формується своєрідна “гра” хронотопів, підпорядкована розкриттю ідейного змісту повісті. Очевидним є те, що авторський часопростір – часопростір реального письменника Івана Андрусяка – вкраплюється у тканину повісті легкими автобіографічними реаліями. Автор подає певні деталі зовнішнього і внутрішнього портрета свого героя, у яких його власні портретно-біографічні рисочки. Так, Івась “таки трохи товстенький”, “шокастий”. Він зізнається: “...алгебру-геометрію не дуже люблю, мені більше мова-література подобається” [1, 8]; “дванадцятка з літератури й одинадцятка з історії – мої стабільні оцінки” [1, 13]. Письменник вкладає в уста свого героя майже зрілі (чи не власні Андрусякові?) роздуми над присутністю прекрасного у всьому: “А краса – вона скрізь краса, навіть в алгебрі щось від неї є” [1, 10]. До авторського хронотопу дослідники відносять час і обставини написання твору, авторську концепцію часу, яка реалізується у прямих висловах, сюжетних епізодах, настрої, іронії, окресленні часової перспективи. Стосовно “Восьми днів із життя Бурундука” особливо промовистим є час написання твору: “28.12.2009 – 04.01.2010”, тобто **вісім днів** (виділення наше – Л. К.).

Адресат повісті, до якого звертається з перших рядків Я-оповідач (Івась) – це кожен, хто читатиме твір. Він – такий же школяр, розв'язує одні й ті ж лінійні рівняння, має у школі прізвисько, хоче звернути на себе увагу. Важливим пунктом порозуміння персонажа повісті із уявним співрозмовником стає ймовірна присутність в останнього “капосної молодшої сестрички чи капосного молодшого братика”, які приносять йому “купу проблем”. Так відбувається проникнення Я-оповідача у хронотопи майбутніх юних реципієнтів твору та встановлення духовної єдності з їхнім життям і внутрішнім світом. Якщо узагальнювати хронотопи персонажів повісті, то це калейдоскоп часопросторів людей різного віку – аж до далеких предків нашого головного героя.

У призмі обраного хронотопного підходу простежуємо дві нерозривні і взаємозалежні категорії – час і простір. Зрозуміло, що час повісті відображується у просторі, а простір – у часі. Простір “Вісім днів із життя Бурундука” цілком адекватний життєпису сучасного школяра Івася: дім, школа, село, у якому живе бабуся головного персонажа. У хронотопному вимірі твору домінує часова складова. Час виступає порівняно ускладненішою категорією, навіть коли трактувати “Вісім днів із життя Бурундука” у контексті традиційного жанру шкільної повісті. З плином часу поглиблюється психологізм повісті, увиразнюється індивідуалізація персонажа, посилюється напруга у зображенні його стосунків із оточенням. Врешті-решт реалістичний, побутовий час твору ускладнюється виходами у часи міфологічні та сакральні (за О. Червінською, “сакропростори”).

Зрозуміло, що усі перелічені часопростори повісті поєднуються в образі головного персонажа Івася, адже в його особі – зв'язок усіх поколінь, про які йдеться у творі (батьки, бабуся, бабуся бабусі). Більше того, через нього відбувається “вихід” дії твору у вищі духовні сфери (“той світ”, “янгол-охоронець”). Місце проживання родини Бондаруків, тобто простір повісті, невизначений, оскільки реальні топоніми тут відсутні. Але автобіографічність твору наводить на думку, що зображене відбувається, очевидно, на Івано-Франківщині, тобто батьківщині самого Івана Андрусяка.

Подієвий час твору – кінець жовтня. Але найдавніший час – у розповідях бабусі (“тоді”, “колись”, “давно”), які формують ретроспективні мініхронотопи. Доцільно навести тут наукове спостереження про те, що “ретроспективна чи напівретроспективна побудова посилює психологізм. Уже саме введення або не введення ретроспекції як роздумів, спогадів, осмислення свого буття і суспільства характеризує персонажа, його еволюцію. Характеризує це і автора...” [4, 207]. Варто говорити і про концепт пам'яті як фрагментарний хронотоп. Власне він відіграє у творі вирішальну роль. Розповідь бабусі пронизують дві інтриги, які значно розширюють хронотоп, актуалізуючи уяву Івася – вона побуває тепер у так званому множинному хронотопі. Перша інтрига пов'язана з Яковихою Михайлюковою, у якій із зніща “вилупилося щось таке – ні чоловік, ні пес... Від людей воно бокувало...” [1, 19]. “Воно” стерегло курчат так, що жодне з них не пропало. Івася цей епізод дуже заінтригував, оскільки він вирішив використати чудодійну силу отого “воно” у своїй шкільній безвиході. Бабуся уточнює: “Він за курчатами дивився, бо його

квочка вивела. А коли людина виводить, то він нібито людині на цьому світі у всьому допомагає...” [1, 19]. Далі вона міркує: “...А що буде на тому світі, то хіба Бог святий зна...”. Але уточнення Івась уже не чув, бо ні для батьків, ні тим більше для вчителів ця проблема – “що буде на тому світі” – ніколи не поставала. Друга інтрига значно поглибила його зацікавлення зніщем: йшлося про бідного чоловіка, який за допомогою чортика несподівано, за рік-два, вибився у такі багачі, що велику хату звів, землі накупив тощо. Вся увага нашого героя звернена на бабусю, яка повинна відповісти на питання: як вивів цей чоловік “того щезника”? Відповідь чітко окреслена у часовому плані: “Казали старі люди, що треба отаке зніще сім днів під лівою пахвою носити – вигрівати. А головне: ні до кого за ці сім днів і словом не обмовитись. Якщо ж заговорив, то все – пиши пропало...” [1, 21].

На час, який відбувався “тоді”, “колись”, накладається час “рятівної ідеї”, який повинен змити ганьбу Івася Бурундука (“мимо м’яча пальнув”), щоб він почав ставати Іваном Івановичем Бондаруком (“забити команді Іванюка п’ять голів”, “залізти... по тому клятому канату аж під стелю”, “перестрибнути через дурного козла” тощо). Івась розуміє усі складнощі своєї ситуації. У нього виникає сумнів: чи зможе антипко, який допомагав людям “давно”, допомогти йому “тепер”, адже “тепер інші часи настали” [1, 24].

У снування таких думок влітається оніпростір, який настільки майстерно вростає у простір реальний, що читач не одразу може збагнути, що йдеться про сон Івася. Фактично цей сон можна інтерпретувати як спонтанну систему мотивів повісті. Час ущільнюється, включаючи дещо викривлені зображення образів, які становлять естетичну сутність художнього тексту. Час цього оніпростору – наче калейдоскоп подій із життя Івася протягом семи днів. Пережиті за цей період події ніби уже позаду. Шкаралуща зніща ось-ось має тріснути і з неї вилупиться чортеня, точнісінько таке, яке Івась бачив у бабусі в підшивці журналу “Перець”, що виходив ще в часи маминого дитинства. Ось “воно” уже вмістилось на долоні, далі стрибнуло на підвіконня. У цьому обжитому просторі вирізняються дві яскраві художні деталі. Це очі “як далекі зірки” (з пригодницької літератури) і роздвоєний язик “як у зміючки” (з народних казок). Ще мить – і антипко з яблуні у бабусиному садку повідомляє голосом сестрички Люби: “Колготки не такі!”. Подряпавшись до гнізда, він ткнув Івасеві пташине яєчко, яке хрясьнуло, пролетівши повз його руку.

Настає кульмінаційний момент оніпростору, у якому мінімізуються переживання Івася: “Дивлюсь, як воно розтікається, й мало не плачу, – антипко ж мені голосом Іванюка реве з груші: “Нікудишній із тебе воротар, Бурундуку! Геть з поля!” [1, 25]. Але ці сонні переживання не найболючіші. Наш персонаж переходить тут, як пишуть про подібні стани представники онікритики, “у кризологічний статус умовно втаємниченого випробування, посвяченість у сенс якого не усвідомлює часом навіть сам герой” [3, 15]. Не поява Іванюка розбудила Івася, хоч той реготав над ним “противно”. Розбудив його сміх “задержівістки – кісочки-бантики-сюсі-пусі”, адже це вона реготала так само “противно” тоді, коли Івась не влучив м’яча.

Онiричний образ задержiвiстки є головним у тексті твору, хоча оповитий повною таємничiстю у порiвняннi, наприклад, з Беккi у “Пригодах Тома Сойєра” чи Гребенючкою у “Тореадорах з Васюкiвки”. Задержiвiстку двiчі згадано у першому роздiлi. Уточнимо, що на початку твору Iвась-оповiдач категорично попереджує читача, що про неї розповiдати не буде: “Це моя справа. Нi-нi, навiть не мрiй! Та нiчого такого, просто капосна дуже, та й усе...” [1, 10]. Трохи далi у тексті, забувши про обiцяне, вiн обмовився, що м’яча вирiшив “пальнути з льоту, ефектно”, тому що за сiткою стояла задержiвiстка.

У другому роздiлi повiстi Iвась цiлком забув про обiцяне читачевi, не тiльки значно розширивши її штрихований портрет, а розкрив головну таємницю свого життя протягом восьми днiв: “...Нi, як себе не вiдволiкай, скiльки не думай про приємне, а думки все на поле повертаються. I треба ж було якомусь лисому й бородатому чортовi принести задержiвiстку до тих клятих ворiт! Ну, що вона там забула?! Та їй до футболу, як свинi до... нашої морської свинки! Аж нi – приперлася, баньки повитрiщала, кiсочки в рiзні боки стирчать, i бантики на них жовтенькi, мов прапорцi... Як тут по м’ячу вцiлити, коли вона **вперлася в тебе очима й посмiхається!**” (видiлення наше – Л. К.) [1, 13–14]. Реальний погляд очей задержiвiстки i її посмiшка трансформуються ввi снi у регiт, коли Iвась не влучив по м’ячу. Це найболючiший момент у життi головного персонажа протягом окреслених восьми днiв: отже, його розбудив не антипо, не розбите пташине яєчко, не рев Iванюка, а саме задержiвiстка. Iвась щасливий, що це був сон. У тексті це засвiдчує короткий обiрваний зойк: “Ой!”.

Художня дiйснiсть шкiльної повiстi актуальна настiльки, наскiльки переконливим є образ головного персонажа, який – у нашому випадку – психологiзовано увиразнений у двох хронотопах. Побутування у повiстi хронотопiв дому i школи (навiть вужче – класу) висвiтлює неповторне за своїм характером життєвiтлення Iвася Бондарука. Сюжет про восьмиденне життя п’ятикласника не поступається багатством змiсту великiй шкiльнiй повiстi чи роману. Саме прiзвисько Бурундук набуває в художньому контекстi твору особливi семастики. Бурундук, як вiдомо, дуже весела i життєрадiсна кiмнатна тваринка, гризун iз роду бiлкових. Допитливий Iвась своєю любов’ю наче творить великий простiр, у якому єднаються цi два хронотопи – дiм i школа – i вiдзначається тим, що “гризе науку”. Дiм, родина як найвища дитяча цiннiсть превалює у свiдомостi хлопчика. Школа творить реальнiсть, яка робить його внутрiшнє життя динамiчнiшим, експресивнiшим, напруженим. Важливо, що топоси дому i школи позбавленi у творi просторової дистанцiї i єднаються у єдиний хронотоп. Цiннiсть цього хронотопу виростає не iз просторової i часової зумовленостi, а iз шляху головного персонажа: вiд себе – до себе. У просторi восьмиденного дитячого буття консолiдуються два часовi пласти, якi дуже подiбнi за багатьма характеристиками, але хронотоп дому рiзко вирiзняється мiнiсюжетом, тобто розповiддю бабусi, яка вражає Iвася своєю незвичайнiстю – такого Iвась не почув нi на уроках лiтератури, англiйської мови чи охорони здоров’я.

Виношування зніще виявилось досить-таки складною справою, адже потрібне, як уже вказувалось, насамперед абсолютне мовчання; зніще не можна заховати у коробочку від кіндер-сюрпризу, ні обкласти ваткою, бо його треба вигрівати тільки теплом власного тіла. Зрозуміло, що Івась знову стикається із повним нерозумінням, найперше з боку батьків. Батько – “справжній ас у комп’ютері” – не мав часу і навіть наміру вникати у цю “штукенцію”, “дурнуваті забави”, хоча і сам у дитинстві був неабияким “йолопом” і також “дуркував”. З мамою, як завжди, було ще “складніше”, бо для неї будь-які хлоп’ячі “фокуси” – “темний ліс” [1, 4]. Великою перешкодою у процесі акту мовчання стояла насамперед невгамовна сестричка Люба, яка настійливо вимагала розмов (Івасеві прийшлося сказати їй кілька “теплх” слів). Розлютований однокласник Іванюк “заїхав” йому в плече, погрожуючи ще й вибити зуба за те, що не підказав на уроці.

Сама побудова висловлювань у повісті, загалом її архітектоніка постає цілісною діалогічною структурою. Вісім розділів становлять послідовне зчеплення подій і точок зору Івася Бондарука та його батьків, бабусі, вчителів, сестрички, друзів. Тонкою авторською посмішкою пронизаний, наприклад, діалог між Івасем і батьком в епізоді четвертого розділу, коли батько – справжній комп’ютерний ас – почав ремонтувати дах сараю, взявши сина за підручного. Для Івася є очевидним факт, що ремонтник з батька, м’яко кажучи, “посередній”: він “хекав, бурчав і, певно, вживав би зовсім деяких не комп’ютерних термінів” [1, 32], якби сина не було поруч. Івась звертає увагу на неухважність батька і хаотичність його мовлення:

- Тату... Чуєш, та, мені треба кілька днів помовчати. Як ти гадаєш, вийде?
- Кілька днів... Кілька днів... Чорт! Ну як ця штукенція має лежати!? От зараза!.. Що?
- Помовчати, кажу, мені треба кілька днів. Як тобі здається, вийде це в мене чи ні?
- Якщо дуже захочеш, то вийде... Чекай! Як помовчати?” [1, 32].

Оцінивши забави сина як “дуркуваті” і не бажаючи у них вникати, батько поринає у своє “колись” (ще один хронотоп у повісті):

– ... Хоча... Пам’ятаю, коли я був такий як ти, ми з Мишком і з Миросем посперечалися, хто більше води з джерела вип’є. ... Мирось аж десь на чотирнадцятій склянці “загнувся”, а я для певності – ото йолоп! – цілих шістнадцять склянок вицмулив...” [1, 32–33]. І забувши про синове запитання стосовно семиденної мовчанки, батько поринув у приємні спогади про те, як йому тоді вухами вода пішла.

Діалог багатьох персонажів, що відбувається протягом восьми днів, прямує до внутрішнього діалогу “Івась Бурундук – Івась Бондарук”. Івась вирішує долати усі непорозуміння з оточенням. Незворотність такої настанови визначила ще раніше порада батька: іти до мети, незважаючи ні на що. Наш герой вирішує, що тиждень “діставань”, коли вдома і в школі мовчатиме, вигрівуючи під пахвою чортика, можна витерпіти. Він готовий до подвигу.

“Доколупуватимуться” – хай “доколупуються”!
“Діставатимуть” – хай “дістають”!
Будуть знуцатися – хай знуцаються!” [1, 27].

У суботу ввечері, після розмови з батьком і мамою, настав “час ікс” – Івась примостив зніще під пахвою, тобто зважився на семиденне мовчання, на що “не зважувався ніхто протягом сотні років” [1, 36]. Мовчання повинно було тривати до вечора наступної суботи. Для підтримки духу він взявся за читання “Айвенго” Вальтера Скотта – про відважних рицарів. Перші три дні мовчання завдали нашому героєві таких страждань, що він навіть забув про бажання, яке мав виконати чортик, вилупившись через декілька днів. Час дії протягом цих трьох днів то розтягується, то пришвидшується, залежно від міри перешкод, які доводиться долати персонажеві. Загалом розвиток подій у часі йде з наближенням до реального побутового часу. Важливо, що зважившись на таке непосильне рішення після розповіді бабусі, Івась не передбачив, що існує навколо нього так багато людей, з якими прийдеться хоча би привітатись. Тільки вранці по дорозі з дому до школи він зустрів тітку Люду з четвертого поверху, дядька Василя із третього, Оксану із квартири навпроти, Мишка, Руслану, три Марини, Лесю, Петра Захаровича, Юлію Гнатівну, тітку Юлію і ще дві Юлі, дядька Гурама і зо три десятки учнів із його школи. Івась був вражений, що не врахував цієї “дрібниці”: “Таке враження, що всі ці люди зібралися на якихось трьох сотнях метрів мого шляху лише задля одного – щоб я з ними привітався. ... Але ж саме цього я зробити не міг! Що завгодно – тільки не це!!! І я мусив ухилитися, перечекувати, уникати цих зустрічей, робити вигляд, що мене раптом щось дуже зацікавило з протилежного боку дороги чи за рогом найближчого будинку...” [1, 44].

На четвертий день вигрівання зніще Івась відчув, що “витягнути” до суботи не вистачить сил. Давалися взнаки неспокійні ночі, коли боявся міцно заснути, щоб не розчавити яйце. Він знаходить вихід – з’їсти у несезонний період кільканадцять пачок морозива і захворіти такою ангіною, якій би позаздрив кожен із однокласників. Справжнього мучеництва Івась зазнав у четвер у школі. У класі на нього “витріщалися, мов на прокаженого”; у роздягальні спортзалу хлопці вимагали показати, що у нього під лівою пахвою. Під час боротьби з ними (купою навалилися на нього) хруснув останній молочний зуб, що його і порятувало – хлопці відступили, не виявивши яйця. Тяглість часу особливо вимучила Івася після уроку фізкультури, коли його застала сплячого за партою Коза (класна керівницка), а однокласники уже повернулись із спортзалу: “...Стояли і дивились. А вона говорила до мене, говорила – спершу лагідно, тоді сердито, відтак кричала... Я мовчав. ... Не знаю, як довго це тривало – п’ять хвилин, десять, двадцять, годину...” [1, 56].

Саме у той четвер настає “найстрашніший” у житті вечір. З’ясувалося, чому у класі на нього так витріщалися: Люба, як і завжди, “здала” його братикові однокласниці Оленки Зайко, інформація від якої струмувала до однокласників, вчителів і, зрозуміло, батьків. Останні тепер радикально змінили своє сприйняття історії із зніщем. Якщо вони, від’їжджаючи від бабусі, “реготалися”, дізнавшись від Люби про затію Івася, то тепер мама сердилася, відтак кричала, а коли повернувся з роботи батько – все повторилося. Всі шукали заховане зніще. Цей епізод його життя став найгіршим. Івась мовчав, чекав, коли цьому всьому

настане інший “час ікс” – кінець. На перший план зображення у творі виходить нетиповий простір – простір дитячої душі. У ньому не було ні сорому, ні страху, ні кривди. Було щось небезпечніше, ніж просто порожнеча, – у душі “було ніяк”. Омиваючись слізьми, Івась намагається знайти відповідь, у чому чи у кому справа. Прозріння приходить несподівано: “У чортові! ... Якщо на цьому світі з ним так, коли він іще навіть не вилупився, – то що буде далі?! І яким тоді буде той світ, про котрий я досі ніколи й не думав?... Адже всі ці дні я не молився... Я не думав про свого янгола-охоронця, не говорив із ним подумки, не питався у нього поради...” [1, 60]. У таких прикінцевих роздумах персонажа зупиняється як міфологічний, так і реально-побутовий час. Повернення Івася до свого ангела – це вже вихід дії у час сакральний, на хвилях якого герой розцінює усі попередні дні із зніщем під пахвою як втрачений час.

У тексті повісті “Вісім днів з життя Бурундука” ніби задано тематико-проблематичний комплекс твору дитячої літератури, зокрема дитячого читання: не зловживати добре відомими дітям текстами, не повторювати одних і тих самих казок, а подавати свіжі сюжети, артикулювати розповіді про дитинство людей із родинного оточення. Такі теми навіть конкретизуються: “Про те, що було, коли бабуся чи тато, чи мама були маленькими...” [1, 18]. Це, наприклад, розповіді про “старі часи, коли бабусина бабуся дівкою була” [1, 26]. Мимовільно виходить на поверхню і виховна функція дитячої літератури, від якої так відмовляється Іван Андрусак, і яка у сучасному літературознавстві піддається сумніву, але у творах справжніх майстрів надійно прикривається естетичною барвою. Так, Я-оповідач намагається одразу відокремити такі концепти, як “сміятися” (це справжній атрибут дитячої літератури: “смійся собі на здоров’я, скільки завгодно”) і “насміхатися” (“...не насміхайся! Ну, бо кому приємно, коли з нього насміхаються?”). Не позбавлене виховної тенденції (знову додамо: ненависна для автора!) іронічне обігрування організації шкільного життя, зокрема складання розкладу. Так, Івась Бондарук тяжко переживає уроки фізкультури, адже цей “клятий канат” треба долати на останньому уроці у п’ятницю і, що найстрашніше, після алгебри. Переживання талановитого “заучки” увиразнені набором відповідної лексики стосовно каната – “козел”, “цап”, “лопух” тощо. Так само критично поінтерпретовані два спарені уроки англійської мови (один раз в тиждень), які веде студент останнього курсу. Для п’ятикласників уже не таємниця, що він через мізерну зарплату піде на фірму працювати, а до них невдовзі пришлють іншого студента. У результаті в деяких учнів в кінці чверті буде балів нуль цілих нуль десятих. Цікавий до всього Івась куняв на “яких-небудь дурнувятих “Основах здоров’я” [1, 50]. Стосовно ж самих естетичних вартостей, то вони подаються крізь призму дитячого сприйняття засобами свіжих, незатертих зіставлень: “...футбол – хіба можна його не любити?! Це ж як у літературі: лише там кайфуєш від того, як красиво сказано, а тут – як красиво полетів м’яч” [1, 16].

У творі артикулюється важлива у літературі парадигма – парадигма духовного. Далеко не в кожного дитячого письменника знайдемо такий органічний, як у творі І. Андрусяка, підхід до художнього потрактування найчистішого і найважливішого

в дитині. Ні батьки, ні вчителі навіть не здогадувалися, що Івася так глибоко зацікавлює питання, “що буде на тому світі, яким буде той світ”. Він самостійно з’ясовує для себе страшну істину: “Я всі ці дні жив із чортом під пахвою...” [1, 60]. І висновок уже цілком не дитячий: “Янголе-охоронцю, не сердься на мене! Я багато хотів – лиш не знав, якою ціною” [1, 60].

Після вистражданого часу Івась прокидається вранці у новому хронотопі, в якому зникає силует вчорашнього Бурундука. Новий життєвий часопростір персонажа, оновлений янголом-охоронцем, наскрізь пронизаний оптимістичним пафосом. Його започатковує записка батьків із завершальною фразою: “Ми тебе любимо”. У школі Івась Бондарук першою зустрів “задержівістку”, яка з повагою назвала його Іваном. Іванюк, запропонувавши йому грати в команді, уже називає Івася не Бурундуком, а Бондаруком. Він утверджується в надії, що стане таким, як батько, – стане Іваном Івановичем.

Література

1. Андрусак І. Вісім днів із життя Бурундука / І. Андрусак. – К. : Грані-Т, 2012. – 72 с., іл. (Книготерапія).
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 242–243.
3. Бовсунівська Т. Достовірність онірокритуки та її постмодерні стратегії / Т. Бовсунівська // Сучасні літературознавчі студії. Онірична парадигма світової літератури : [зб. наук. пр.] – К. : ВЦ КНЛУ, 2004. – Вип. 1. – С. 14–22.
4. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : [монографія] / Н. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.
5. Лосев А. Ф. Античная философия истории / А. Ф. Лосев. – М. : Наука, 1977. – 207 с. – (Из истории мировой культуры).
6. Тураева З. Я. Категория времени: время грамматическое и время художественное / З. Я. Тураева. – М. : Высшая школа, 1979. – 219 с.

Анотація

У статті проаналізовано структуру повісті І. Андрусяка “Вісім днів із життя Бурундука” крізь призму хронотопної теорії. Виокремлено домінантні часопросторові зв’язки у тексті повісті. Увиразнено багатогранність хронотопу у процесі аналізу твору дитячої літератури. Артикульовано найважливіший аспект виховної парадигми – аспект духовного.

Ключові слова: Іван Андрусак, повість, автобіографізм, хронотоп, міфологічний і сакральний час.

Аннотация

В статье проанализировано структуру повести И. Андрусяка “Восемь дней из жизни Бурундука” сквозь призму теории хронотопа. Выделено доминантные пространственно-временные связи в тексте повести. Подчеркнуто многогранность хронотопа в процессе анализа произведения детской литературы. Артикулировано наиболее важный аспект воспитательной парадигмы – аспект духовного.

Ключевые слова: Иван Андрусак, повесть, автобиографизм, хронотоп, мифологическое и сакральное время.

Summary

The article deals with the analysis of the artistic structure of the story “Eight days from the life of Burunduk” by Ivan Andrusiak through the time and space theory. The dominant time and space connection in the text of the story have been distinguished. The versatility of time and space

while analyzing children's literature texts has been emphasized. The most important aspect of educational paradigm has been articulated – the aspect of the spiritual.

Keywords: Ivan Andrusiak, story, autobiographical, time and space, mythological and sacral times.

УДК 821.133.1-3.09:115

Лавринович Л. Б.,
кандидат філологічних наук,
Східноєвропейський національний університет
імені Лесі Українки
(Луцьк)

ТЕМПОРАЛЬНІ АСПЕКТИ ЗАХІДНОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ КРИЗЬ ПРИЗМУ КОНЦЕПЦІЇ Ф. ЖУЛЬЄНА

Темпоральні аспекти поетики художнього твору – один із найактуальніших напрямів літературознавчих досліджень, який, з одного боку, відображає універсалії різних типів культурної свідомості в синхронічному та діяхронічному зрізах, а з іншого – демонструє найглибинніші ознаки індивідуальної авторської манери письменника. Не випадково в новітній філологічній науці ця тема – одна з найчастіше артикульованих. В українському літературознавстві питання, дотичні до феномену художнього часу та поетики темпоральності, піднімали у своїх дослідженнях Н. Копистянська (монографія “Час і простір у мистецтві слова”, 2012), Р. Козлов (“Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація”, 2012), Л. Приходько (дисертаційне дослідження “Художній час і художній простір у поезії”, 2004), О. Шупта-В'язовська (ряд статей про хронотопічність художнього мислення класиків української літератури), В. Коркішко, Ю. Кузнецов, Л. Козубенко, Л. Колесникова, Л. Назаревич, Л. Король та ін.

Основоположні моменти, з яких випливає аналіз поетики часу художнього твору, базуються на системі світогляду, сформованій передусім західним типом мислення. Порівняльно-типологічний аналіз західного та східного типу мислення в рецепції феномену часу (так само й поетики художнього часу) може розширити контекст розуміння його природи.

Наша мета – крізь призму концепції сучасного французького синолога, дослідника в галузі порівняльних досліджень китайської та європейської мислительних традицій Франсуа Жульєна охарактеризувати західний літературний дискурс в аспекті проблеми часу.

Процес формування та відображення узагальнених уявлень про час, які характерні для окремого твору, авторського світогляду, літературної епохи, культурного регіону чи типів цивілізацій, можна назвати літературно-художньою категоризацією часу. Це явище залежить від багатьох факторів, проте найбільш універсальними чинниками формування системи уявлень про час (яка на різних рівнях відбивається в художній практиці) є цивілізаційна традиція на макрокультурному рівні та структура свідомості конкретного автора (особливості його відчуття, сприйняття та уявлення). Перший із названих факторів тісно

пов'язаний із культурно-історичним типом цивілізації, до якої належить той чи інший автор.

Усталений у гуманітарній думці десь від XVI–XVII ст. поділ на цивілізації східного та західного типу внаслідок різних траєкторій їх розвитку засвідчує й істотні відмінності між регіонами у світоглядних та ціннісних орієнтаціях, зокрема у способі сприйняття часу.

Виміри, в яких людство сприймає час, встановлені передусім Заходом. Один із найвідоміших сучасних фахівців у галузі культурної антропології, кембриджський професор Дж. Гуді (1919–2015), проектуючи цю тезу на процес формування особливостей концептуалізації минулого й типів історичного мислення, називає цей факт “викраденням історії” [7]. Дослідник вказує на європоцентристські упередження західної історіографії та завдяки порівняльному крос-культурному аналізу демонструє суттєві відмінності між Сходом та Заходом, які ґрунтуються насамперед на особливостях сприйняття часу та простору. При цьому Дж. Гуді слушно пов'язує уявлення про час насамперед із розвитком / поширенням різних видів і засобів культурного обміну. Форми поширення писемності, геоцентричне / деспотичне структурування суспільства, відмінне ставлення до раціонального та індивідуального – ці та інші фактори неоднаково впливали і змінювали ментальність західної та східної людини.

Європоцентристська парадигма історії, яка панувала у світі принаймні три останні століття, перебуває у кризовій біфуркаційній точці – стані, що виявляє себе в цілому ряді онтологічних та гносеологічних аспектів. Постмодерністські тези про “кінець історії”, про епістемологічну кризу як, зокрема, кризу метанаративів – результат усвідомлення необхідності нових критеріїв істини та шляхів її пошуку. Без основоположної проблеми осмислення феномену часу в західному типі мислення це неможливо.

Ф. Жульєн у праці “Про “час”. Елементи філософії “жити”” (2001) ставить питання про те, чому проблема часу в західній епістемології зазнає поразки і в чому це проявляється. Його мета полягає у спробі через китайський тип мислення поглянути на західну (власне західноєвропейську) традицію філософствування про час. Для цього Ф. Жульєн використовує принцип постмодерністської деконструкції мови (“якщо... історія філософії, яка сприймала час як даність, продовжувала задавати собі питання про його таємниці, то робила вона це, на жоден крок не виходячи за поняттєві рамки, від початку нав'язані їй мовою” [4, 15]), тримаючи в полі зору феномен китайського сприйняття часу як погляду “зовні”.

Філософ акцентує увагу на тому, що час у західній традиції від Аристотеля і до новітньої філософії завжди мислиться як “величина протяжна і подільна” [4, 31]; звідси – уявлення про час у стосунку до простору: його можна уявити візуально через просторові параметри, “по траєкторії рухомого тіла, яке переміщається від точки до точки” [4, 31], він сприймається як інтервал між двома моментами (тобто як лінія, як “стріла часу”).

Натомість, за Ф. Жульєном, китайська традиція осмислення феномену “абстрактного” часу практично відсутня (“Китай не мислить тіло в русі” [4, 31]), і

це проявляється як мінімум у найочевиднішому: у відсутності в китайській мові відмінності між граматичними часами – минулим, теперішнім та майбутнім, а власне розуміння часу як визначальної характеристики буття виявляється позбавленим значимості (звідси й перша частина назви книги: в ній ідеться не про час, а саме про “час” – взяте в лапки поняття, яке насправді не відповідає суті явища в китайській світоглядній систематиці).

Основні аспекти традиційного, базованого на давніх вченнях, китайського розуміння того, що західна людина вкладає в поняття часу, визначається такими категоріями, як “постійне” (на протизагу західному “вічне”), “сезон” (на протизагу “часу”), конкретний “сприятливий випадок” (на протизагу абстрактному “моменту”), рух як видозміна (на протизагу рухові як переміщенню) тощо.

Так, Китай мислить не “час”, а процес, базований на постійному взаємоперетіканні Ян та Інь [4, 33]. Тож уявлення про безконечне тривання, сформовані на основі західноєвропейської та китайської світоглядної традиції, суттєво різняться як відповідно вічне та постійне: “Постійне – це те, що залишається незмінним під час зміни, інваріантом у процесі варіацій, а вічне – те, що, будучи буттям, не піддане становленню” [4, 39]. Постійне в китайській картині світу – це процес; і мудрість, за Лао-Цзи, полягає у практикуванні постійного, а не у спогляданні вічного. Звідси – “конкретне”, а не абстраговано-універсальне ставлення до часу, що виявляється, зокрема, в особливій увазі до поняття “сезон”: це “принцип, який впорядковує світ, чи, швидше, він кожного разу створює свій світ відповідно до певної екології, світ у процесі еволюції...” [4, 62]. У такий спосіб використовується потенціал ситуації як сприятливого моменту: якщо діяти вчасно, то ситуація сприятиме позитивному результату (“почати – означає бути у злагоді з моментом” [4, 65]). У китайській формулі, продовжує Ф. Жульєн, не три модуси часу (минуле, теперішнє, майбутнє), а два: “минуле, яке відходить, – теперішнє, яке приходить” [4, 70]. Актуальність миті між ними екстраполюється на особливі відношення між часом та простором: вони перестають, на відміну від західного типу мислення, бути симетричними (час у просторі – простір у часі). Китайське “тепер” – це “буття всередині”, а не буття між минулим і майбутнім. Це не рамка / форма, а суть. Отже, “світ помирає день у день, світ народжується день у день, ... немає ні початку, ні кінця як крайніх меж, які завершують у собі розвиток, є лише постійна, щомиттєва видозміна” [4, 75].

У світлі “іншої”, китайської, викристалізуються деякі комплекси західної літературної традиції. Для цього говоримо про західний канон, послуговуючись термінологією Г. Блума [2] радше як метафорою та долучаючи ідею дослідника про те, що добірний літературний твір стає канонічним, авторитетним у художній літературі західного світу завдяки ефекту “дивності”, оригінальності, незвичності (що є ознакою унікальної творчої індивідуальності, інакшості), з якою він приходить у культурний простір і яка стає канонічною [2, 9] – в той час, як східний тип мислення виходив із уявлення про канонічне як усталене, неоригінальне, неіндивідуалізоване. Прослідкуємо, як у найзагальніших рисах, концептуально розвивалася західна літературна традиція в аспекті зображення і осмислення феномену часу.

Образ часу у літературно-мистецькій практиці західної людини (як і в філософських її концепціях) від появи античної культури рухався в напрямку дроблення, поділу стріли часу. В античній міфології існувало уявлення про замкнений, нерухомий час вічності. Міфологічний час ні з чим не пов'язаний ні в минулому, ні в майбутньому, ні з чого не витікає й ні у що не вливається; це час поза потоком часу [6, 171]. Міфологічна свідомість, яка не знає просторово-часової локалізації подій, звернена до першооснови всіх речей, “праначал”, які не уособлюють минуле, бо не “старіють”, завжди “сучасні” та “справжні”, на них можна спиратися у спробі зрозуміти поточне. Появу уявлення про лінійний час пов'язують із виникненням християнства, проте, звичайно, в античності воно існувало, і не лише на побутовому рівні. Як слушно зазначає К.-Ф. Гаєр, сприйняття часу як самостійної дійсності прив'язане до появи раціонального світогляду, звідси ж – і джерела його протиставлення вічності [3, 685]. Філософська традиція осмислення часу в античності це засвідчує: час у Платона – рухома подоба вічності (він не лише розмежовує ці поняття, але й вказує на рух як атрибут часу). Інший аспект, який має стосунок до появи дробленого, подільного часу, – антропоморфна природа античних богів, яка свідчила: є інші, схожі на людей, але ті, хто у вічності. Індивідуалізм, раціональне відмежування себе від іншого (в найширшому розумінні) – психологічна передумова появи розуміння лінійного часу. Крім того, зміни виявилися в суспільно-культурному плані: римська експансія на грецьку територію – період першої цивілізаційної дифузії, внаслідок якої з'являється уявлення про час як рух і динамічну зміну, як перехід від одного стану до якісно іншого. Римляни дали культурі уявлення про минуле (Греція для них була вже осмисленим, поглинутим минулим, але самі вони продовжували жити в теперішньому), християнство запропонувало візію майбутнього. Відтоді уявлення про час стає уявленням про потік із традиційними модусами “минуле – теперішнє – майбутнє”. Найбільш показово й компактно в античній літературній спадщині образ нецілісного, поділеного на окремі модуси часу проявляється в одах Горация, де часто звучить мотив їх зіставлення / протиставлення. Так, в оді “До римлян” спостерігаємо мотив плину часу та поколінь (“*Чого не сточить згубного часу плин? / Батьки минулись, гірші, ніж предки їх, / На світ привівши нас, марніших, / Ми ж – іще гірше дамо поріддя*”) [5]; у знаменитій оді “До Мельпомени” виникає образ пам'ятника – погляд на власне майбутнє в довгому часі культури (“*Звів я пам'ятник свій. <...>. / Часу біг коловий – в прах не зітре його*” [5]); а в оді “До Левконої” вперше звучить відоме “*carpe diem*”, тобто “лови день”, або “лови мить” (“*...зздрісний час, поки говорим тут, / Вже у безвість летить. День цей лови! У майбуття – не вір!*” [5]), яке асоціюють із суттю філософії епікуреїзму – цінувати кожен окремий день життя, ловити неповторні його моменти. Мотив миті, що виникає в європейській традиції від Горация, містить світську складову і у своїй суті не схожий на згадуваний китайський “момент”, із яким треба бути “у злагоді”.

В епоху середньовіччя у клерикальній літературі остаточно закріпилася ідея векторного часу від народження Христа до Апокаліпсису із символікою

очищення, позбавлення від гріха. Теологічний час – час священної історії; його хід зображався вертикально – зверху вниз, а індивідуальний час окремої особи був цінний настільки, наскільки вона долучалася до священної історії. Дантова “Божественна комедія” як яскравий зразок західного літературного канону демонструє саме такий підхід. З іншого боку, через часове впорядкування подій, їхнє датування та поділ на епохи вибудовується нове бачення власне суспільної історії. Виникнення численних середньовічних хронік засвідчує процес раціонального поділу часу історії на окремі фрагменти.

Кінець XVI – XVII ст. (фінал літературно-мистецької епохи Ренесансу та епоха бароко) – період кризи пізнання (що є зворотнім процесом швидкого розвитку природничих наук). Як наслідок – актуалізація проблеми часу в мистецьких практиках: одна із загальних тем в європейській літературі цього періоду – “вивихнутий час”, порваний зв’язок часів. У найвідомішому творі М. Сервантеса зображений герой, що “випадає” зі свого часу (бо живе в системі цінностей іншого). В. Шекспір у “Ромео і Джульєтті”, “Гамлеті” та ін. трагедіях означив остаточне руйнування середньовічної особистості як такої, що пов’язана з антично-середньовічним родовим часом. Відтоді (цей процес засвідчує художня практика) літературний герой сам на сам (як окрема особистість, а не як представник роду, малого колективу) має вибудовувати свої стосунки із часом та історією. Суперечливість цих стосунків – наскрізний мотив західноєвропейської барокової лірики, де звучать мотиви часу та швидкоплинності життя людини (Л. Гонґора, Ф. Кеведо, П. Флемінґ, Ж. Овре, Дж. Донн, Б. Джонсон та багато ін.), а один із часто згадуваних предметних образів – образ годинника (клепсидри, сонячного, пісочного, механічного – баштового чи кишенькового). У цей час у поезії знову нерідко звучить античне “*carpe diem*”, але воно знову-таки по-епікурейськи означає спробу зловити мить швидкоплинного життя – щоб встигнути насолодитися нею перед тим, як перетворитися “на прах, на персть, на дим” (Гонґора). Так відбувається остаточне руйнування антично-середньовічної епістемі замкненого часу: він не тільки набуває лінійної стрункості та послідовності, яка досі не завжди була йому притаманна, а й починає ще інтенсивніше “дробитися”.

Уявлення про світ як годинниковий механізм, у якому кожен відрізок часу відміряний, проінспектований, особливо характерне для наступної епохи. Просвітництво вповні запускає раціоналістичний проект “історія”, де образ часу починає сприйматися як зміна, рух, процес і прогрес. Тоді ж у художній літературі з’являється “король жанрів” – роман. Звичайно, роман існував і раніше, але в допросвітницьку добу він позбавлений цілісного динамічного сюжету: лицарський чи пікарескний роман вибудовувалися за принципом нанизування епізодів на канву життя героя (ці епізоди часто могли бути взаємозамінні, тобто причинно-наслідкова і часова логіка не була настільки актуальною, як у наступні літературні епохи). Натомість у цю добу рух як зміна стає основним атрибутом зображення часу. Класичні зразки просвітницького роману, в яких з’являється зображення соціально-історичного часу, вповні це демонструють: Д. Дефо в “Робінзоні Крузо”, реалізуючи просвітницьку утопію в межах безлюдного острова, демонструє

поетапну її реалізацію; С. Річардсон у “Памелі” повчально акцентує на причинно-наслідкових аспектах життя своєї героїні (результат її благополуччя у фіналі роману – “винагороджена доброчесність”); Г. Філдінг у “Томі Джонсі” чи Д. Дідро в “Черниці” демонструють лінійно-логічний ланцюжок подій, який веде до щасливої розв’язки, що є результатом становлення героїв і т.ін.

Найбільш знакова фігура пізнього Просвітництва Й. Ґете у трагедії “Фауст” демонструє вільне поводження з часом, експериментальне втручання в його структуру, нехтування хронологічною сумісністю. Він раціонально випробовує час, не дбаючи про життєподібність (на відміну від ахронії в “Іліаді” Гомера, де така хронологічна непослідовність виникає внаслідок нераціональних чинників). А Фаустове “Спинися, мить! Прекрасна ти!” – це вже не “*Care diem!*”: у ньому інтегровані минуле, теперішнє та майбутнє, які концентруються у вічності як найвищій цінності, причому йдеться про індивідуально-суб’єктивну рецепцію вічності.

Романтична, а потім і реалістична література ХІХ ст. продовжили процес “дроблення” цілісного часу: спочатку через увагу до окремої особистості, її психологізму в національному чи загальнолюдському контексті (як це відбувалося в романтиків), потім – через детальне розкриття особистості в суспільних причинно-наслідкових стосунках. У поле зору автора-реаліста потрапляє необмежена кількість явищ (згадаймо “Захопити все!” Л. Толстого при написанні “Війни і миру”). Реалістичний хронотоп прив’язаний до історичного часу. Це завжди і тільки конкретний його відрізок – епоха, яку часто в художньому творі визначено хронологічно точно.

Народження імпресіонізму та натуралізму довело процес дроблення часу в художній літературі до логічного завершення: тут творення образу засноване на миттєвому схвачуванні реальності: у першому випадку – суб’єктивному (враження), у другому – базованому на позитивізмі, об’єктивізованому (не випадково виникає спроба творити “клінічно точні документи” дійсності й образ фотографічної точності). Так чи інакше – саме мить стає об’єктом прискіпливої уваги. А в символізмі опозиція “мить – вічність” стає однією з ключових.

Отже, рухаючись у напрямку дроблення лінії часу, західна цивілізація (на всіх рівнях і, зокрема, в літературному тексті) дійшла до миті – найменшого часового проміжку, який людина здатна досягнути як емоційно, так і раціонально. Виникає патова ситуація: досвід (у тому числі досвід пізнання людини і світу засобами слова) накопичується, а час сплюснутий – виходу немає. Саме в цей час А. Ейнштейн вперше оприлюднює теорію відносності, де говорить про викривлення часу та простору. Проблизно тоді ж А. Берґсон говорить про суб’єктивний час (“Досвід про безпосередні дані свідомості”, “Тривалість і одночасність”).

Ці явища прямо чи опосередковано відбиваються в модерністських літературних практиках. Хрестоматійний приклад – романи М. Пруста, який повільно, неспішним кроком, фотографічно фіксує мить, миті. А спроби теоретичного осмислення проблеми часу, що “не вміщується” в мить, все частіше супроводжуються і літературними іграми з часом. Усе ХХ століття у цьому сенсі – яскраве свідчення. Найрепрезентативніші автори – Б. Шульц, Х. Л. Борхес, Х. Кортасар, Дж. Барт, І. Кальвіно, Ж. Перек та ін. Література постмодернізму вповні

застосовує такий підхід до реалізації темпоральних аспектів дійсності (серед сучасних українських письменників чи не найбільше полюбляє такі ігри Ю. Іздрик, див., напр., “Флешка-2GB”). У творчості названих та інших авторів єдиним виходом із пастки часу виявляється – спеціалізація (вихід в “опросторення”, спроба зобразити час засобами зображення простору). Це – знову західна традиція: спроба опросторити мить, зробити її об’ємною, багатовимірною. Звідси, вочевидь, важливі джерела кризи постмодерністської свідомості та пізнавальної спроможності – трагедія дезорієнтованості від відносності, зокрема, й такої “абсолютної” в західній традиції величини, як час. Він – причина західної гарячковості та спонтанності (див. показову назву розвідки про американську культуру другої половини ХХ ст. [1]).

Таким чином, розвиток західного типу світоглядної систематики базувався на умоглядному, раціональному підході до осягнення феномену часу, що відбилося не лише на філософській та природничонауковій сферах, а й на західноєвропейській художній літературі. Процес раціонального накопичення знань про дійсність, в тому числі й засобами художнього слова, закономірно вів західну культуру від міфологічного часового безміру через розмикання в лінійний, векторний час та його поступову фрагментацію (у площині літературного розвитку вона є наслідком ключової західної творчої “чесноти” – оригінальності, унікальної творчої індивідуальності, інакшості митця) – до акцентуації на найдрібніших аспектах буття, що базуються на переживанні миті, моменту. Тож західна і східна (китайська) традиції акцентують на різних типах найменших відрізків часу: мить як фрагмент абстрактного, умоглядного часу vs мить як можливість, як слухний момент. Раціональний західний пошук сенсу часу (зокрема через літературно-художні спроби його категоризувати) веде до логічної помилки, що має назву “підміна поняття”: про час мислять категоріями простору, час спеціалізується. Натомість традиційна східна, інтуїтивна, рецепція часу базується на ідеї тотального сприйняття “тут і зараз”, на здатності до глибокого практичного та екзистенційного проживання кожного моменту, в якому оригінальність не є найціннішим атрибутом.

Проблема східної та західної рецепції феномену часу в аспекті компаративного літературознавчого аналізу може дати вихід до нових горизонтів осмислення літературного твору на рівнях поетики часу та простору, концепції персонажа, загалом художніх підходів у створенні цілісної художньої картини дійсності.

Література

1. Белград Д. Культура спонтанності: імпровізація і мистецтво в повоєнній Америці / Д. Белград. – К. : Факт, 2008. – 528 с.
2. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Г. Блум ; [пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа]. – К. : Факт, 2007. – 720 с.
3. Гаєр К.-Ф. Час. Історія. Античність / К.-Ф. Гаєр // Історія європейської ментальності / [за ред. П. Дінцельбахера ; пер. з нім. В. Кам’янець]. – Львів : Літопис, 2004. – С. 685–692.
4. Жюльєн Ф. О “времени”. Элементы философии “жить” / Ф. Жюльєн. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 280 с.
5. Квінт Горацій Флакк. Оди [Електронний ресурс] / Квінт Горацій Флакк ; [пер. А. Содомори]. – Режим доступу : http://www.ae-lib.org.ua/texts-c/horatius__odes__ua.htm.
6. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 407 с.
7. Goody J. The Theft of History / J. Goody. – Cambridge : Cambridge University Press, 2006. – 356 p.

Анотація

У статті досліджено проблему співвідношення в літературній творчості західної та східної моделей часу. В основі огляду – концепція французького філософа Ф. Жульєна, викладена у праці "Про "час". Елементи філософії "жити"". Тримаючи в полі зору феномен китайського сприйняття часу як погляду "зовні", Ф. Жульєн акцентує увагу на тому, що час у західній традиції мислиться як протяжна і подільна величина; звідси – уявлення про час у стосунку до простору. У творчості сучасних авторів єдиним виходом із пастки часу, що "не вміщується" в мить, виявляється спеціалізація – спроба опросторити мить, зробити її об'ємною, багатовимірною.

Ключові слова: художня література, Ф. Жульєн, час, сезон, опозиція "мить – вічність", спеціалізація, літературні ігри з часом.

Аннотация

В статье исследована проблема соотношения в литературном творчестве западной и восточной моделей времени. В основе обзора – концепция французского философа Ф. Жюльена, изложенная в работе "О "времени". Элементы философии "жить"". Держа в поле зрения феномен китайского восприятия времени как точки зрения "снаружи", Ф. Жюльєн акцентирует внимание на том, что время в западной традиции мыслится как протяженная и делимая величина; отсюда – представление о времени в отношении к пространству. В творчестве современных авторов единственным выходом из ловушки времени, "не уместяющегося" в мгновение, является специализация – попытка сделать мгновение пространственным, объемным, многомерным.

Ключевые слова: художественная литература, Ф. Жюльєн, время, сезон, оппозиция "миг – вечность", специализация, литературные игры со временем.

Summary

The problem of interrelation between western and oriental time models in literary works has been investigated in the article. The conception of French philosopher F. Jullien in his work "Du "temps". Eléments d'une philosophie du vivre" has been made the basis of the survey. Viewing the phenomenon of the Chinese time perception as the look "from the outside", F. Jullien emphasizes that time in the western tradition is seen as the drawing and divisible quantity; hence – the idea of time in its relation to space. The only possible way out of the time which cannot be "housed" into the moment, in the works contemporary writers is the spatialisation: an attempt to make the moment spatial, to make it voluminous and multidimensional.

Keywords: belles-lettres, F. Jullien, time, season, opposition "moment – eternity", spatialisation, literary playing with time.

УДК 82.091

Лахманюк А. М.,

аспірантка,

Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

ХРОНОТОП НОВЕЛИ М. КОЦЮБИНСЬКОГО "ХВАЛА ЖИТТЮ"

Постановка проблеми. Цінність художнього тексту закладена в кількості читацьких інтерпретацій. "Як відомо, художні твори впливають не лише на розум, але й на почуття. Почуття, які викликають твори мистецтва, називаються естетичними. Те, наскільки цікаво зображено в художньому творі естетичне, залежить від таланту митця" [4]. Здатність своїми текстами викликати в читача естетичні емоції доводить мистецьку вартість цих текстів, а також літературний талант Михайла Коцюбинського. Його мала проза цікава вже тим, що має

жанрову оригінальність: етюд, ескіз, образок, нарис, шкіц. Кожен текст відкриває свою індивідуальну історію та викликає ряд емоцій. Читач не може залишитись байдужим. Адже художньо змодельовані явища стають предметом його роздумів.

Ми пропонуємо простежити читацькі реакції на одному з таких неоднозначних творів – на новелі “Хвала життю” Михайла Коцюбинського. **Мета** – дослідження естетичних ефектів читача на основі опису просторово-часових характеристик. Оскільки твір маркований темпоральними ознаками, то постає важливість виділення літературного хронотопу. Хронотопом називають “взаємозв’язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ” [3, 714], особливості якого зазвичай залежать від жанрової структури твору. Глибоке дослідження взаємозв’язку часу і простору зробив Михайло Бахтін [1] на матеріалі жанрових різновидів європейського роману. Він наголошував: “Хронотоп у літературі має суттєве жанрове значення. Можна прямо сказати, що жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, при цьому у літературі провідним началом у хронотопі є час. Хронотоп як формально-змістова категорія визначає (суттєво) і образ людини у літературі; цей образ завжди суттєво хронотопічний” [1, 235].

Основний виклад. Фабульний каркас – персональний виклад оповідача-персонажа, який приїздить в Мессіну (містечко на півдні Італії) через рік після сильного землетрусу, про залишки життя на цій території. Рух героя по місту формує своєрідний хронотоп дороги: шлях, впродовж якого моделюються як уявні, так і реальні картини. Це можна чітко простежити, проаналізувавши всі фрагментарні епізоди, логічно виділені автором. Для більш глибокого осмислення будемо номінувати кожен з них.

Труп міста. Абсолютний початок тексту (“*Минуло трохи більше року...*” [2, 228]) – одразу включає часовий вектор, наповнений контрастами: “*пишна Мессіна – груда каміння*”, “*спокійне море, небо, помаранчеві сади – труп міста*”. Вони задають тривожний вступ. Історичні факти свідчать про те, що 28 грудня 1908 року в Мессіні стався найбільший із документально зареєстрованих в Європі землетрусів. Зважаючи на термін написання твору (1912) та перебування Коцюбинського в Італії, можна вказувати на очевидність розказаних подій.

Цибуля. Розповідач очікує побачити лише руїни, проте реальність дещо відрізняється від сподівань: “*Ступивши на землю, я сподівався стрінути тишу і холод великого кладовища і був здивований дуже, коли побачив осла з повними кошиками на спині... За ним біг хлопець і з сіцилійським жаром кричав: “Цибуля! Цибуля!”* [2, 228]. Проста побутова річ – цибуля – стає першим елементом життя, а ситуація купівлі-продажу навіює думки про те, що життя все-таки відновлюється. Така вказівка в тексті активує читацьку увагу.

Чорні очі. Наратор зосереджується на важливій деталі – очах перехожих. В сприйманні читача повна **контрастність**: мертві очі в живих людях. Зазначена деталь вказує на картину мертвотності міста. Іншими словами, це символічна фотографія смерті. Епізод наповнений холодними тонами: “*дами в чорних вуалях з мертвим, застиглим обличчям*”, “*похмурі робітники*”, “*чорні мужчини й тихі*

жінки, наче черниці, немов гості похоронні...” [2, 228]. Епітет “чорний”, вжитий у цьому фрагменті шість разів, лише підсилює руїну.

Інтимність чужої хати. Час, представлений плавним рухом оповідача, демонструє наступні реалії. З’являється **хронотоп дому**, обмежений стінами помешкання: “Веселенькі шпалери, залізне ліжко, через поренчата якого звисає рушник, фотографія на стіні, образ мадонни в головах ліжка” [2, 229]. Залишки речей стають свідченням минулих подій. Уявлення на основі побаченого створюють наратору частково позитивну, але і водночас напружену, імпресію: “І ся інтимність чужої хати, де ще заховалося наче тепло людської руки, робила сильніше враження на мене, ніж зовсім мертві сірі руїни” [2, 229].

Кладовище. Зміна топосу – контраст до попередньої картини. Від речей розповідач переходить до людей, фіксуючи приблизну кількість трупів. Вказівка на вік та професію доводить лише різнопланованість руйнації. Фрагмент показує знання і уяву в реальності. Щоб викликати в читача естетичний ефект, автор починає грати топосами та контрастами.

Анатомія. Конкретизація попереднього епізоду: “Робітники витягли з-під балок жіночу сорочку, потім вийняли ноги і поклали в мідницю. За ногами йшли тулуб, живіт і груди...” [2, 229]. Смерть продовжує фігурувати. Не тільки фізичний світ зруйнований, а й символічний: “Мозаїчні боги без голів або з половинками лиць валялись тут-таки, в поросі під ногами” [2, 230]. Світова стихія перетворила в руїну цивілізацію та культуру.

Панок. “Чорний панок з блідим обличчям” – новий очевидець на шляху героя, котрий за описами уособлює чорта. Цей персонаж слов’янської міфології констатує свою частину історії: “Хто не чув – уявити собі не може тої пекельної ночі. Така пальба була, така канонада... Я й досі маю шум в вухах... Я був багатий і щасливий, *signore*, мав жінку, четверо дітей і банкірську контору. Тепер родина й ціле багатство лежать під грузом, а я ось чим годуватися мушу!” [2, 230]. Піднявши пучок цибулі вгору, панок підтверджував свої слова. Вбудована альтернативна реальність (спогади) доповнює руйнацію.

Паросток життя. Серед перемішаної мертвотної маси (“справа і зліва безконечно тяглися спресовані маси дерева, цегли, паперу, одежі, ламп, меблів і людських тіл” [2, 230]) з’являється перший паросток життя – дитина на колінах змученої жінки.

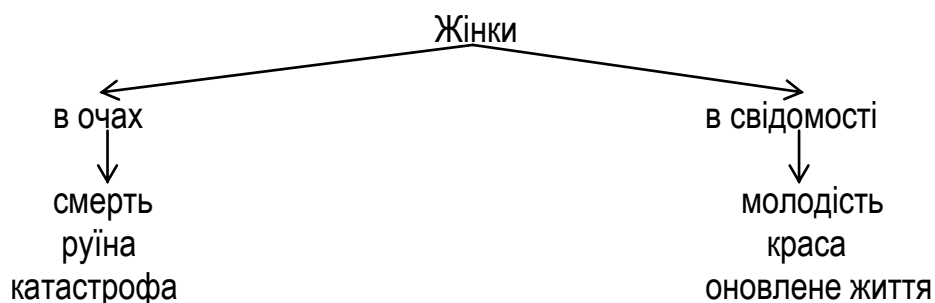
Пустка. Продовжує фігурувати руїна домівки: “Крізь вибиті вікна дивилась на мене пустка, забуті гардини у павутинні, всяка лампа на тріснулій стелі” [2, 231].

Дідок. Моделювання внутрішньої мертвотності передається через нового персонажа – “постать дідка, що самотньо чорніла високо на звалищах хат” [2, 231]. В даній ситуації наратор на якусь мить стає очевидцем продовження катастрофи: “...під ногами у мене раптом глухо загарчала земля і захиталась, наче спина корови, що хоче звестись. Землетрус!” [2, 231]. Розповідач розуміє, що дідок душевно помер разом з руйнацією світу: “За хвилину земля затихла, стіни знову стверділи, скинувши з себе лиш камінці, а зігнутий дід не підняв

голови навіть...” [2, 231]. Йому все одно, що буде далі, адже життя змінило свою плинність ще рік тому. В особі діда криється контраст віджилого та живого.

Крамниця. Номінуючи вулицю (*“Не тямлю, як опинивсь я на вулиці S. Martino”* [2, 231]), розповідач сам виставляє рубіж відносно попередніх епізодів. Адже там не було жодних географічних іменувань. Це певний маркер для того, щоб привернути увагу читача. Торгівля, як обмін певними цінностями, стає ще одним елементом еволюції на цій мертвій території. Навіть ідея мародерства – прояви життя на фоні смерті: *“...торгували картками для форестьєрів (іноземці), хлібом і фруктами. Часом неприємно вражала вітрина, де новий чорний оксамит покривали годинники, брошки, шпильки і персні”* [2, 231]. Старі витерті речі, власниками яких були померлі, створювали тривожний настрій оповідачу.

Косметика. Фрагментарна побудова тексту підводить реципієнта до кульмінаційного моменту. В свідомості наратора контрастує уявне та реальне. Наблизившись до “ставного добродія”, оточеного жінками, розповідач вирішив, *“що то проповідник, що він говорить про марність всього живого перед жорстоким лицем природи, перед невблаганністю смерті”* [2, 231–232]. Проте інтерпретація реальності виявилась кардинально протилежною: торговий агент продає молодість. Рекламна акція косметики (*“Синьйори і синьйорини!.. Ви бачите одно з дійсних чудес... Тільки чотири сольдо за молодість і красу...”* [2, 232] – це спроба штучним замаскувати справжнє. Кульмінація абсурду приводить читачку свідомість до висновку: жителі цього міста не здатні зрозуміти справжніх цінностей, людська невинність функціонує постійно: *“А чорні жінки тіснилися круг візка, стежили пильно за кожним рухом рудоволосого шарлатана й ловили вухом його натхненну промову”* [2, 232]. Автор іронізує над нікчемністю людей, над їх штучними цінностями. Наратор спостерігає ситуацію таким чином:



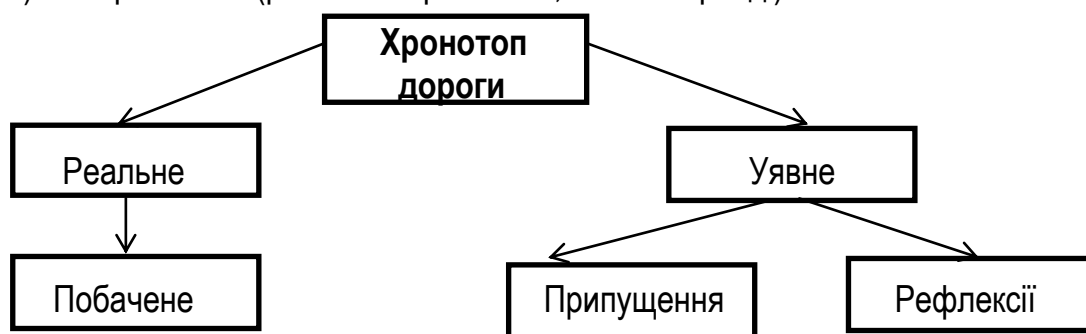
Хвала життю. Останній епізод тексту демонструє все ж таки перемогу життя над смертю. Розповідача більше не вражають руїни. Звернувши погляд в долину, він *“раптом побачив далекі зелені гори, залиті радісним сонцем, помаранчеві сади, безконечний шовковий простір моря, і душа моя проспівала над сим кладовищем хвалу життю...”* [2, 232]. Опис природи перегукується з першим фрагментом твору (в першому – контраст з мертвими тонами, в завершальному – контраст в світлих тонах), створюючи обрамлення. М. Коцюбинський оживлює природу, робить її персонажем. Душа співає завдяки оновленню та тривалості життя.

Фрагментарність епізодів тексту формує своєрідний наративний монтаж. В кожній картині побутує живе та мертво. Перебивка реалій смерті доповнюється історіями, які наратор почує чи уявить собі. Нагнітання побачених негативних

епізодів, альтернативних реальностей створює напругу і змінює сприймання. Рух героя містом вибудовує хронотоп дороги: “Ступив на землю... подякував, рушаючи далі... посувався далі”). Він виступає важливим елементом в хронотопній організації тексту.

Час і простір новели – конструкція, змодельована особистим викладом розповідача на основі побаченого. Таким чином, щоб зрозуміти незнищенність життя, письменник пропонує два часопростори, які розвиваються паралельно, констатуючи факти:

- 1) уявний (очікувана картина: що могло би бути?);
- 2) сприйнятий (реальна картина: те, як є насправді).



Ось ряд прикладів послідовно за текстом:

Хронотоп	Уявний	Сприйнятий (реальний)
Приклади	<p>“Ступивши на землю, я сподівався стріннути тишу і холод великого кладовища...” [2, 228]</p>	<p>“...і був здивований дуже, коли побачив осла з повними кошиками на спині...” [2, 228]</p>
	<p>“До кого гукав він? Кому хотів продавати? Чи не камінням отим, що були спаяні перше в суцільну стіну, а тепер знову почали жити окремим життям?” [2, 228]</p>	<p>“Однак надходили люди. Несподівано з вулиць, з безладної груді каміння впливали чорні постаті і нечутно ступали по гарячій землі” [2, 228]</p>
	<p>“Мені здавалось, що коли б сфотографувать їх, на пластинці вийшли б не людські очі, а картина руїни” [2, 229]</p> <p>“Я знав, що город – се кладовище...” [2, 229]</p>	<p>“Чим далі я посувався, тим частіше стрічав сей люд в жалобі, тим виразніше я почував, що щось мене мулить” [2, 228]</p> <p>“Ішли розкопки. Гурток робочих то нахилився, то розгинався над купою грузу...” [2, 229]</p>

	<p>“Мені захотілось глянуть на небо” [2, 229]</p> <p>“Долі, в тіні руїни, сиділа жінка в жалобі, з чорним непокритим волоссям, а на колінах в неї гралась дитина. Її сумне обличчя й погаслі очі змусили мою руку полізти в калитку...” [2, 230]</p> <p>“В одному місці зібралась юрба, переважно жінки... Якийсь ставний добродій висунувсь над ними, стоячи на візку... Він щось говорив...здіймав руки до неба, простягав до людей, і його голос гудів з переконанням і натхненням. Я рішив, що то проповідник, що він говорить про марність всього живого перед жорстоким лицем природи, перед неблаганністю смерті” [2, 231–232]</p>	<p>“Але тут я раптом побачив скрізь по руїнах, вище і нижче, подібні групи робітників” [2, 229–230]</p> <p>“... але на мій рух жінка не одповіла одвітним рухом. Вона лиш похитала заперечливо головою. Тоді я зрозумів, що се одна з тих, які звикли давати, але не навчилися ще брати” [2, 230–231]</p> <p>“Але як же я здивувався, коли побачив, що весь перед візка заставлений був гарними скляночками в золотих етикетках...</p> <p>– Синьйори і синьйорини! Ви бачите тут одно з дійсних чудес сучасної косметики. Ося помада є найпевніше средство заховати молодість і красу. Легким шаром ви втираєте на ніч її в лице і рано встаєте свіжі, як од роси троянда... Кожна склянка – чотири сольдо...” [2, 232]</p>
--	---	--

Уявлення розповідача зумовлені переважно його психічними станами: “сподівався”, “здавалось”, “захотілось”, “рішив”, “знав” (в значенні “переконливо думав”). А реальність маркується вже раціональними характеристиками на основі сприйнятого: “був здивований, коли побачив”, “зрозумів”, “почував” (в значенні “розумів”).

Зіставлення цих векторів допомагає побачити читацькі реакції. Контраст – головний копозиційний прийом у створеній організації тексту. Він градаційно підсилює напругу, залучає пам’ять, увагу та мислення. Читач не може прийняти якихось однозначних переконань, він змушений балансувати.

Висновки. Отже, хронотопна дійсність твору ґрунтується на відношенні “життя-смерть”. Постійні контрасти, градаційні моменти та вплітання альтернативних реальностей будують своєрідний фрагментарний нарратив, який чітко простежується на виділених автором епізодах. Кожна умовно відокремлена частина тексту фіксує певну подію уявного і реального часопростору. Побудова такого хронотопу підсилює читацьку напругу, викликаючи когнітивні ефекти в читача: насамперед – іронію, а потім вже інші інтерпретації – оновлення та відродження життя, можливість побудови нових стосунків тощо. Адже чим більше виникає читацьких думок та інтерпретацій, тим естетичніший текст, тим більш вартісна його художня цінність.

Література

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
2. Коцюбинський М. М. Твори : [в 3 т.] / М. М. Коцюбинський. – К. : Дніпро, 1979. – Т. 3. – 375 с.
3. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Гором'яка Р. Т., Коваліва Ю. І., Теремка В. І.]. – К. : Академія, 2007. – 752 с.
4. Ференц Н. С. Естетична функція художньої літератури [Електронний ресурс] / Н. С. Ференц // Основи літературознавства. – Режим доступу : http://pidruchniki.com/1584072017004/literatura/osnovi_literaturoznavstva.
5. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: образ людини в творчості письменника / О. Черненко. – Мюнхен, 1977. – 143 с.

Анотація

Стаття присвячена дослідженню просторово-часових характеристик новели “Хвала життю” Михайла Коцюбинського. Виділено авторські фрагментарні епізоди, кожен з яких несе темпоральну характеристику. Проаналізовано два хронотопи наратора – уявний (очікувана картина) і сприйнятий (реальна картина). Звернуто увагу також на хронотоп дороги, котрий вибудовує рух головного героя містом. Контраст, як один з композиційних прийомів в організації тексту, допомагає побачити реакції читача. На основі фрагментарного наративу виокремлено когнітивний естетичний ефект – іронію.

Ключові слова: хронотоп, уявний та реальний часопростір, фрагментарність, епізод, естетичний ефект, сприймання, читач.

Аннотация

Статья посвящена исследованию пространственно-временных характеристик новеллы “Хвала жизни” Михаила Коцюбинского. Выделено авторские фрагментарные эпизоды, каждый из которых несет темпоральную характеристику. Проанализированы два хронотопа рассказчика – воображаемый (ожидаемая картина) и воспринятый (реальная картина). Обращено внимание также на хронотоп дороги, который выстраивает движение главного героя по городу. Контраст, как один из композиционных приемов в организации текста, помогает увидеть реакции читателя. На основе фрагментарного нарратива выделено когнитивный эстетический эффект – иронию.

Ключевые слова: хронотоп, воображаемый и реальный хронотоп, фрагментарность, эпизод, эстетический эффект, восприятие, читатель.

Summary

The article deals with the spatial and temporal characteristics of the text “Praise of life” by Mykhailo Kotsiubynsky. In the article it is pointed out fragmentary episodes, each of them has temporal characteristics. It gives analysis of two types of time and space of narrator such as: imaginary (expected picture) and perceived (real picture). Attention is focused on time and space of the road which appear in process of movement of main character in the city. Contrast as one of the compositional techniques of the text helps to reveal reaction of reader (recipient). On the basis of fragmentary narrative there has been singled out the cognitive aesthetic effect – irony in the text.

Keywords: time-space, imaginary and real time space, fragmentation, episode, aesthetic effect, perception, reader.

УДК 821.161.2/711.4

Левченко Г. Д.,
доктор філологічних наук,
Житомирський державний університет
імені Івана Франка

**УТОПІЧНИЙ ХРОНОТОП “ЩАСЛИВОЇ АВСТРІЇ”
В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ Ю. ВИННИЧУКА, С. АНДРУХОВИЧ, Н. ГУРНИЦЬКОЇ)**

Утопія в літературі може набувати різних образних форм та семантичних акцентів, проте щоразу це “місце, якого нема” – фантазія, вимисел, казка про особливо вдале впорядкування громадсько-політичного чи соціально-економічного життя певної людської спільноти. Утопії притаманний синкретизм, поєднання художнього осягнення світу із філософським. Автори утопічних романів XVI–XVII ст. Т. Мор, Т. Кампанелла, Ф. Бекон, С. де Бержерак, Д. Верас – це, насамперед, філософи, соціологи і політичні діячі. Розмаїті форми літературної утопії розглянула Леся Українка у статті “Утопія в белетристиці”: теологічна утопія архаїчних райських міфів, пророка й апокаліптична утопія Старого Заповіту, давньогрецькі легендарна й історична утопії, філософська утопія Платона, релігійно-догматична утопія Святого Августина, соціалістична утопія Т. Мора, перелицьована утопія Дж. Свіфта, белетристична утопія авторів XIX ст. XX століття відзначилося інтересом до антиутопії, різні версії якої зустрічаємо у творах О. Гакслі, Є. Замятіна, Дж. Орвела, Р. Бредбері.

Мрії про щастя й ідеальний соціальний устрій хвилювали людей здавна, і не втрачають актуальності у наш час, набуваючи вираження і в мистецтві, і в засобах масової інформації, і в рекламі. Сучасний французький учений, один із творців “нової історії релігії” Жана Делюмо у вступній частині книги “У пошуках раю” зауважує: “Слово “рай” та його похідні дуже поширені в щоденній мові, зокрема в мові медіа. Нам пропонують “райські місцини” в чотирьох кінцях світу, вони часто від нас далеко, а реклама тільки те й робить, що вигадує замітники раю: тут ігровий майданчик для дітей, там розкішний готель з такою назвою неподалік від лижні чи чародійного острова. Якщо вірити туристичним агенціям, раїв на землі багато; щоб туди поїхати й там жити, потрібні лише гроші. До цього долучаються “фіскальні раї”, справжні краї обітовані, де можна відмити несправедливо набуті доходи й багатіти, не платячи податків” [6, 5]. Леся Українка у згаданій вище статті також наголошувала на частому вжитку мовних зворотів, котрі означають утопічні щасливі місця: “Видно, людськості найтяжче забути свої мрії, либонь, тяжче, ніж свою реальну історію... Справді, хіба ж не вживаємо ми таких виразів, як, напр., “соціалістичний рай”? І не чудно нам, що слова й розуміння такі далекі межі собою на просторах віків, єднаються раптом в одно речення без жадних переходів, так, наче між прадавньою легендою про рай і новітньою теорією соціалізму єсть якийсь кривий зв'язок. І всі головні атрибути стародавньої утопії живуть до цієї пори в нашій мові: “дерево життя”, “дерево пізнання добра і зла”, “цілюща й живуча вода” і т.ін. – все це не тільки силоміць вривається в нашу фразеологію, як тільки ми заговоримо на “утопічні” теми, але й стає ще досі

свідомо вибраним "мотивом" для новітніх ("модерністичних") творів наших поетів, артистів, белетристів. І психологічна залежність наших новітніх авторів від цих стародавніх "алегорій, метафор і символів" далеко більша, ніж це на перший погляд здатись може" [9, 156].

Романи Юрія Винничука "Танго смерті" (2013), Софії Андрухович "Фелікс Австрія" (2014) і Наталії Гурницької "Мелодія кави в тональності кардамону" (2015), вочевидь, не були задумані авторами як романи-утопії і різняться між собою як жанровими особливостями, так і стилем письма. Якщо "Танго смерті" і "Фелікс Австрія" – синтетичні постмодерні жанрові форми із тяжінням до пародії і гротеску, то "Мелодія кави в тональності кардамону" – соціально-побутовий сімейний роман про заборонене кохання поміж людьми, що належать до різних соціальних станів. Об'єднувальним чинником для усіх трьох творів постає утопічно-ідилічний, хоч подекуди й відтінений іронією, а то й трагізмом хронотоп Галичини (описані події відбуваються у Львові, Станіславові, Жовкві) періоду її перебування у складі Австрії, дуалістичної Австро-Угорщини, протягом двох міжвоєнних десятиліть у складі Польщі та 90-х рр. ХХ ст. як частини пострадянської України. Ностальгічно-утопічне структурування історичного часу в усіх трьох творах нагадує давньогрецькі міфи про "золотий вік" чи "епоху богів", уявлення про які розгорнуті у поемі "Роботи і дні" Гесіода та Овідієвих "Метаморфозах". Найбільш віддалені в часі обставини життя ідеалізуються, натомість у подальшому світ деградує.

Образ "золотого віку" асоціюється у романах із перебуванням Галичини під владою австрійських монархів, коли Івано-Франківськ і Львів (з 1772 по 1918 рік) разом із Великим князівством Краківським та князівствами Освенціма і Затору належали до складу Королівства Галичини та Володимирії (Лодомерії), являючи собою коронний край – окрему адміністративну одиницю монархії Габсбургів, Австрійської імперії і згодом Австро-Угорщини. У період занепаду Речі Посполитої землі Галичини зазнали великого занедбання – не було шкіл, доріг, великих міст, промислу й торгівлі. Українська інтелектуальна еліта, представлена на ту пору винятково священством – не переймалася проблемами національного звільнення. Бідне населення було закріпачене польською шляхтою і тому радо вітало австрійську окупацію, сподіваючись реформ і змін, що, зрештою, й справдилося. Протягом перших же десятиліть австрійського правління було скасоване кріпацтво, міщани і селяни отримали право на вільне одруження, скарги й апеляції до суду. Було відділено панські та державні (домінікальні) землі від селянських ("рустикальних"), і селяни здобули право спадкового користування своїми наділами. Було запроваджено нове судочинство, створено ряд навчальних закладів для українського населення, зокрема, 1784 року відновив діяльність Львівський університет. Українська католицька церква візантійського обряду була перейменована у Греко-католицьку церкву й урівняна в правах з Римо-католицькою, отримавши семінарії та митрополита: 1774 року було відкрито першу греко-католицьку семінацію Барбареум у Відні, у 1808 році – поновлено діяльність Галицької греко-католицької митрополії. 13 травня 1783 року Йозеф II видав декрет про піднесення міст Галичини та Лодомерії, згідно якого Львів було віднесено до І-го класу як столицю і резиденцію

губернської влади, а Станіславів – до II-го класу як королівське місто, що мало спеціальний імператорський привілей (до III-го класу відносились муніципальні міста, що мали магістрат) [3]. Підавстрійський період в історії Галичини – це часи відносно мирного й благополучного співжиття багатоетнічного регіону, коли кожен міг вільно сповідувати свою віру, спілкуватися своєю мовою, обирати спосіб заробітку на життя. Відносна незалежність міст сприяла розвитку ремесел, фахових спеціалізацій і торгівлі.

Гуманістичний іронічно-ідилічний утопізм в описі галицьких міст, що іде поруч із мотивами сирітства та ностальгії за втраченими часами родинної належності, домінує у всіх трьох романах. Події у романі “Мелодія кави в тональності кардамону” Н. Гурницької датуються 1843–1851 рр. і змальовані в ностальгічно-ідилічному або реалістичному ключі. Як зауважила Олена Печорна у передмові до книги, “авторка майстерно описує життя Львова середини XIX століття, коли нічого зайвого, а таки відчуваєш часткою тієї доби з усіма її звичаями та законами” [5, 6]. Ідеалізований образ Львова помітний у спогадах головної героїні про дитинство, яке проходило в будиночку з садочком по вулиці Святої Анни: “Може, влітку якась інша дівчинка бавиться поміж дерев у садку, а чиясь мама так само, як колись її, варить конфітюри та сушить на печі яблука та грушки. Ще й зараз іноді відчувається той солодкий запах і мимоволі згадується та особлива атмосфера родинної ласки і спокою, яка оточувала її в дитинстві” [5, 35].

Про старий Львів як “неіснуюче місто”, як назавжди втрачений хронотоп мовиться в 11 розділі роману “Танго смерті” Ю. Винничука, із якого довідуємося про пекучу ностальгію скрипаля Йосифа Мількера за давніми часами молодості й життя в колі рідних і близьких людей: “Іноколи вечорами Мількер виходив до центру міста й прогулювався, але доходив лише до Ринку і, проспацирувавши довкола ратуші, ніколи не йшов далі, туди, де колись шуміла нестримна ріка корзо, здавалося йому, що, опинившись там, неодмінно зустріне безліч привидів того старого, неіснуючого вже Львова, почує їхні голоси” [4, 143]. Романна оповідь перебуває в пошуку каналів зв'язку із минулим і знаходить їх у людях, письмових пам'ятках і музиці, моделюючи утопічний простір людської пам'яті і спогадів. Йосиф Мількер і тітка професора Яроша Люція – це своєрідні люди-мости між 20–30-ми і 90-ми роками XX століття, яким випало перетривати війни, окупації, репресії і дожити до часів державної незалежності України. Іншим каналом зв'язку між епохами є образ “танго смерті” – музичного твору, наділеного магичною властивістю дарувати людині, яка чула його перед смертю, здатність до пригадування подій свого попереднього життя та притягувати до неї тих, що були їй особливо дорогими в тому житті. Містична музика, котра дозволяє людській душі мандрувати крізь простір і час, формує хронотоп, у якому осягається таємниця реінкарнації, душа покидає свою матеріальну оболонку і рухається до возз'єднання, злиття із душами найдорожчих людей, із якими розлучили її час і смерть. Це містична версія утопії, котра реалізує романтичну мрію про зустрічі у засвітах із рідними й коханими. “У християнських країнах тенденція, породжена в глибинах чуттєвості, прагнула, зокрема, починаючи з XVIII століття, надати вагомості зустрічам у

потойбіччі з тими, кого ми любили на землі. Це бажання живе в нас і досі. Навіть якщо нам і бракує тепер образів, щоб описати рай, ми знаходимо втіху в тому, щоб розмістити людей, особливо тих, яких ми любимо, в сяючій і заспокійливій близькості до Бога любові. ... Тутешнім непорозумінням і конфліктам християнство завжди протиставляло сподівання на майбутнє в любові і прозорості, що будуть взаємні” [6, 242]. Утопія возз’єднання люблячих людей у романі Ю. Винничука відтінена східними алюзіями на суфійську концепцію любові, пов’язує танго смерті із танком дервішів і образом маків – квіткою жалоби, марень і курців опію.

У романі Софії Андрухович “Фелікс Австрія” іронічно обігрується гасло: “Bella gerant alii, tu felix Austria, nube” (“Нехай воюють інші, а ти, щаслива Австріє, укладай шлюби”) [1, 189]. Ця іронія, проймаючи наскрізь твір, створює у ньому внутрішню напругу поміж прихованим екзистенційно-філософським, психологічним та історичним змістом і грайливою синтетичною формою викладу, котра поєднує жанрові риси жіночого щоденника, кулінарної книги, романтичної новели, детективу і пригодницького роману. Вже у першій половині ХІХ століття в Галичині у складі Австрії розпочалося українське національне відродження, очолене представниками свідомого греко-католицького духовенства. Вагомими явищами у цьому процесі стали утворення у Перемишлі Іваном Могильницьким “Клерикального товариства”, діяльність митрополита Михайла Левицького і створення “Руської трійці” (1837 р.) та видання альманаху “Русалка Дністрова”. Революційні події 1848–1849 рр. (так звана “Весна народів”) сприяли пробудженню національної самосвідомості в українського населення Галичини. Після утворення Австро-Угорщини в 1867 р. Галичина увійшла до складу австрійської її частини Ціслейтанії. Урядовою мовою тут стає польська, але українці – послы сейму – мали право виступати і подавати письмові внесення українською мовою). Галичина стає регіоном активного розвитку українських національно-культурних установ: товариство “Просвіта” (1868 р.), “Літературне товариство імені Тараса Шевченка” (1873 р.), кооперативні організації, спортивні товариства “Січ”, “Сокіл” тощо. Тому першими фразами роману “Фелікс Австрія” заявлена атмосфера світських розваг і благополуччя: “Нема спокою в цьому домі. Особливо на зимові свята. Карнавал на карнавалі: бал техніків у театральній залі, перший “вовняний” вечір у товаристві ім. Монюшка, у казино – академічна вечірка, костюмований раут, який організував місцевий “Сокіл”, і так на два місяці наперед” [1, 7]. Насправді ж цей благополучний світ стоїть на порозі розпаду монархії – і тому він постійно піддається стихійним випробуванням – повеннями, що нагадують світовий потоп, пожежами, загадковими грабунками святинь. Це все – знаки оновлення й переструктурування світу, і такою настроєвістю “напередодні апокаліпсису”, як і синтезом поезики магічного реалізму і постмодерну твір Софії Андрухович нагадує роман “Сто років самотності” Габріеля Гарсії Маркеса. Якщо у Маркеса в центрі зображення постає маргіналізоване поселення Макондо, то об’єктом художньої уваги Софії Андрухович постають маргінальні креси Австро-Угорської імперії – швабська колонія Нойдорф, Станіславів. Як у романі колумбійського письменника, так і тут твір пройнятий апокаліптичним передчуттям і врешті читач стає свідком остаточної руйнації старого світу:

Макондо знищується буревієм, а будинок, у якому мешкають герої Софії Андрухович, зазнає пожежі.

Перехід від умовно “золотого” до “срібного” віку в житті Галичини чи “віку героїв” – це час життя батьків головних героїв роману Ю. Винничука “Танго смерті” – Олександра Барбарики, Леопольда Мількера, Броніслава Білевича та Ернеста Єгера, які були бійцями армії УНР і героїчно загинули в 1921 році під Базаром, виборюючи державну незалежність України. “Базар – для кожного з нас залишився чимось мітичним, вояки, що пішли в той трагічний похід, вирости в нашій уяві до величі аргонавтів, які рушили за золотим руном, бо вони теж пішли за золотим руном свободи, але загинули всі до одного за Україну” [4, 15] – мовиться у нотатках сина одного з героїв, Ореста Барбарики. Після розпаду Австро-Угорщини з 1918 по 1939 рік Галичина перебувала під польською окупацією – це період авторитаризму і національної асиміляції. Це своєрідний “срібний вік” – період дитинства і юності чотирьох хлопців, дітей цих героїв, які представляють найчисельніші національні групи Галичини – німця Вольфа, поляка Яська, єврея Йосифа й українця Ореста. Міжвоєнні десятиліття захмарені сирітством і соціально-політичними обмеженнями, проте зберігається підавстрійська інерція миру, загального життєвого устрою, освітанських і підприємницьких традицій, взаємопідтримки і співпраці різноетнічних мешканців регіону. Цей період у житті Львова змодельовано як гуманістичну іронічно-ідилічну утопію минулого благополучного життя.

Важкі часи приходять у Львів разом із радянською і німецькою окупацією, котрі сприймаються як рівнозначні лиха, асоціюючись з грабунком, руйнацією й масовими вбивствами людей. Радянський період дотепер асоціюється у мешканців регіону із найбільшим занепадом. Прихід “радянських визволителів” у романі Ю. Винничука подано з гіркою іронією: “Незабаром визволителі почали визволяти львів’ян з їхніх помешкань і майна, вони приїжджають з цілими родинами, маючи лише одного чи два картонних чумайдани, і здобувають собі помешкання, зазвичай брутальною силою за допомогою міліції. Почалася епоха уплотнення” [4, 318]. А незабаром ідеологічна машина почала працювати на затирання факту існування в минулому багатоетнічного краю, зміщуючи акценти на соціальне протистояння та класову боротьбу. Назва “Галичина” вживалася тільки в негативних контекстах – коли йшлося про українську колаборацію з нацистами та про дивізію СС “Галичина”. Натомість у пострадянській періодиці й громадській думці стало ширитися уявлення про “цивілізований європейський світ”, що існував у краї перед приходом до влади “советів”. Тому й закономірно, що хронотоп “щасливої Австрії” і благополучних упривілейованих міст Станіслава і Львова набув для сучасних західно-українських письменників значення ідеалізованого й утопічного “золотого віку”.

Невід’ємним компонентом ідилічного життя Галичини є кулінарний ряд образів. Головна героїня роману Софії Андрухович “Фелікс Австрія” має надзвичайний кулінарний таланти, про який мешканці Станіслава складають легенди. У Стефи Чорненко начебто замовляв собі обід сам архикнязь Отто, аромат від її ванільних птисів упродовж кількох днів стояв над містом, а торговець Велвеле пропонує їй пливти пароплавом до Нового світу, аби там вона могла мати зі

свого таланту ще й комерційну вигоду. Романна оповідь рясніє описами страв, процесів їх приготування та ароматів. Кухня – місце найактивнішої діяльності героїні, а її кулінарні здібності у багаторічній праці вигартувалися у фах і мистецтво. Викликана приготуванням мармуляди пожежа у Станіславові зумовила сирітство обох центральних героїнь роману, бо у тій пожежі загинули їхні матері й батько Стефи. Навіть міські споруди витворюють у романі образну паралель до сервірування столу: театр – чаша, будинок – цукорничка, вулиці, начинені хатами-грибами.

У романі Юрія Винничука “Танго смерті” в опис повсякденного життя мешканців Львова, викладений устами Ореста Барбарики у розділі D [4, 41–49], включено перелік страв, ароматами яких наповнювався Львів у ту чи іншу пору року: “Восени гостро пахли квашені огірки, присмачені запашним кропом, часником і хроном, з передмість долинав мінорний запах паленого картоплиння, перехід з осені на зиму ознаменований запахом квашеної капусти, а взимку напередодні Різдвяних свят уже панували в повітрі запахи диму, на якому ледь не весь Львів вудив ковбаси, шинки, полядвіці і шпондерки... [...] на самі ж Різдвяні свята уже пахло пампухами, рибою, медом, на жидівській дільниці додавався запах гусячого смальцю, смаженої цибулі, перцю і “грифу” – вареного в молоці вимені, а навесні перед Великоднем знову влітав у вікна бадьорий запах димів і вудженини... [...] а ще на Великдень стукав у вікна і двері запах різного печива, пасок, свіжих фіялок, а влітку – сушених на сонці грибів і суниць, якими торгували просто на вулицях, коли ж літо добігало кінця, то все місто потопало в п’янкуму ароматі смажених конфітур з ягід і рожі” [4, 41–42]. Ця каталогізація ароматів і страв асоціюється із античними і ренесансними традиціями зображення життя людської спільноти у гармонії й близькості з природою, в багатстві й благополуччі. Такий підхід до змалювання міст простежується, зокрема, у поемі “Роксоланія” Севастьяна Кленовича, котрий кликав собі на допомогу муз, щоб допомогли йому співати “про русів, про випаси їх благодатні /І села, що щастя знайшли в цій життєдайній землі. /Ниви, багаті дарами Церери” і “землю, що наших іще не обманула надій” [7, 238]. Колишня ОУНівка тітка Люція в залишеному професорові Ярошеві у спадок будинку прибибрала такі запаси круп, цукру, солі, борошна, мила, сірників, і розмаїтих закуток, із якими можна було б перебути не один рік. “У спіжарні на полицях красувалося безліч слоїків: конфітури, серед яких обов’язковим було варення з пелюсток рожі, вишикувалися в міру досягання ягід і фруктів...; цукати – виварені в цукровому сиропі помаранчеві, цитринові та мандаринові шкуринки, а ще – райські яблучка й айва; сушені гриби, яблука, сливи і груші; слоїки з маринадами – грибами, сливками, корнішонами, пікулями. На кожному слоїку дбайливо вказані дата і назва продукції. А в темних пляшках червоніли і жовтіли ягідні соки, закорковані і покриті воском. ...Ярош навіть не здивувався, коли під самою стелею пивниці знайшов кілька вуджених шинок, що спочивали в панчохах... Стіни пивниці були обвішані в’язанками часнику, цибулі, червоного пекучого перцю, засушеного кропу і ммину, мішечками з горіхами, на полицях у соломі вилежували яблука і груші, посередині пивниці стояла велика диктяна пака з піском, а в ньому – морква, петрушка, селера і буряки” [4, 12]. Навіть опис

знаменитого Оссолінеуму – національної бібліотеки Польщі, заснованої графом Оссолінським 1817 року у Львові в приміщенні колишнього монастиря сестер ордену кармеліток взятих і подарованої громаді міста – поєднується у романі “Танго смерті” із описом страв. “Вина тут зберігаються ще з австрійських часів. Їх пан директор перевіз сюди з винних погребів пана Сапєги і розташував по різних полицях, а мапа цих вин зберігається лише в нього. І не тільки вин. Попід самою стелею де-не-де висять шинки, ковбаси, шпондерки і дозрівають...” [4, 165].

Образ Львова подано у романі Ю. Винничука як утопію доіндустріального міста ремісників, крамарів і природного виробництва, це образ міста у благодатній “землі, що тече молоком і медом”. Інший художній ряд, що вказує на міське благополуччя, яке вже не повернути – формують образи ремісників і торговців, представлених різними національними типами, сотнями голосів яких дзвенів старий Львів: прецлярі, ганделеси, дротярі, бондарі, гончарі, щіткарі, солом’янкарі, ситарі, пташники, вуглярі, піскарі та ін. Вітрина цукерні Залевського означена як казковий топос – там “можна було побачити мініатюрну цукерню – малесенькі лялечки в білому вбранні виконували свою поважну роботу: одна місила тісто, друга валкувала, третя щось наливала до казана, четверта терла щось у макітрі, п’ята всаджала тісто на лопаті у піч, а всі вони рухалися від електричних моторчиків, перед Різдом і Великоднем вітрина мінялася, перетворившись на святковий стіл з чоколядових і марципанових виробів, які імітували свячені страви... Ці вітрини мінялися так часто, що кожне дитяче серденько тягнулося до них, тільки-но опинившись на корзо” [4, 47]. У романі зацентроване притаманне старому Львову відчуття єдиної родини, вочевидь, втрачене в ході прожиття соціальних і політичних катаклізмів ХХ ст.: “А як наставала неділя і була тепла пора року, то відчинялися усі вікна на всіх вулицях міста, геть усі вікна, і з тих вікон вихилялися люди, переважно цікавські жінки, старі й молоді, спершись ліктями на подушки, одні перегукувались, другі мовчки розглядали перехожих, і всі почувалися, як одна велика родина, незнайомі могли собі заговорити до незнайомих без жодних церегелів так, мовби зналися роками, бо не тільки самі люди, а й ціле місто було усміхнене і радісне” [4, 46]. У творі є чимало масових сцен, котрі демонструють плідну співпрацю його мешканців, у якій кожен відігравав свою важливу роль і заповнював необхідну соціальну нішу. Зокрема, ринок Кракідали означено в романі як “дивовижний світ” та прирівняно до екзотично-легендарного топосу близькосхідного базару: “Мабуть, саме так виглядають і легендарні базари Близького Сходу, довкола площі розташувалися крамниці, а перед ними і всюди, куди лиш оком не кинь, ятки з розмаїтим товаром, передусім з одягом і взуттям. Кракідали – це справжнє царство жидівське, тут можна побачити і вбраних на європейський манір поважних пань та панів, і бородатих хуситів з довгими пейсами в чорних атлясових халатах і капелюхах, і засмальцьованих жидівок, які, понатягавши на себе незліченне манаття, скидалися на головки капусти. Посеред тісноти тієї безлічі яток перекупники й шахраї голосно вихваляють свій товар, а поміж тим димлять п’єцики на коліщатках, на яких парують нехитрі перекуси. А головне – треба пам’ятати, що так само, як на базарах Стамбула,

Танжера, Маракеша чи Каїра, можна і навіть треба торгуватися й збивати ціну, починаючи від її половини” [4, 48]. Навіть у відгородженому від міста єврейському гетто триває торг, і наратор зауважує “одну з характерних рис справжнього львів’янина – не важить: українця, поляка чи жида” – це “вишукана скнарність, яку навіть зажерливістю назвати не випадає, бо та скнарність була доведена до якогось високохудожнього абсурду, коли будь-який непотріб, будь-яка зужита річ викликала в голові практичного господаря надію на те, що він її ще колись полагодить, що вона ще колись придасться” [4, 346].

Із традиціями античності й ренесансу асоціюється у романі Ю. Винничука не лише підвищена увага до матеріально закцентованих образів – їжі, одягу та інших речей повсякденного вжитку, але й карнавалізація, пародійний тон у трактуванні теми смерті та мотив крутіства, схильністю до якого наділені більшість виведених у творі мешканців Львова. Професійна діяльність і родинний бізнес представників родини Барбарик пов’язана із заробітками на смертях і описана з елементами чорного гумору: талановита й винахідлива праця Ореста у ритуальній службі пана Кнофлика, яка полягала у гримуванні покійників та вигадуванні для них незвичних поз у труні; служіння його мами “високому мистецтву” складання епітафій; бабуся – знаменита похоронна плакальниця, клієнти якої інколи готові були передчасно піти з життя, аби послухати її плачів. Голда Мількер, мати Йосифа, підпрацьовувала медіумом із організації діалогів з покійниками. Дядько ж Йосифа Зельман Мількер, “який хоч і був комуністом та членом КПЗУ, але при своєму розумі” [4, 269] у благому намірі догодити радянській владі мимоволі призводиться до смерті восьми п’яних бійців, які помирають, надихавшись “фантазійних пахоців осінніх квітів”. Пародійні гротески у романі Ю. Винничука нагадують ряди образів, простежені М. Бахтіним у романі Франсуа Рабле “Гаргантюа і Пантагрюель”, де якісні ступені цінностей відповідають їхнім просторово-часовим величинам [2]. Життєлюбність львів’ян, їх почуття гумору і винахідливість домінують над соціальними катаклізмами, трагедіями і смертю. Ф. Рабле свого часу спрямував сміхову силу свого роману проти антиприродних тенденцій ідеології Середньовіччя, протиставляючи їм людську тілесність і світ природи, що перебуває у контакті з ним. Схоже і Ю. Винничук у постколоніальному прагненні позбутися ідеологічних кліше і цінностей радянської пори зумисне акцентує вартості, які лицемірно знецінювалися у Радянському Союзі. У романі “Танго смерті” не бракує еротичних сцен – любовні пригоди професора Яроша, пародія на флірт-змагання Ореста з Мілею у його довгій подорожі бібліотекою, ніч, проведена із Люцією напередодні атентату, взаємини з Лією. Гіпертрофована увага до всього тілесного підкреслює вагомість родини у житті індивіда, але не в сенсі “ячейки общества”, а в сенсі ідентифікації, взаємовиручки і почуття власної гідності, навіть якщо це крутіство задля самозбереження. Раціональний матеріалізм львів’ян підноситься до символічного образу-антипода радянському партійному і військовому аскетизму, який поданий у романі у гротесково-пародійних та анекдотичних формах.

Тривала адміністративна й культурна інтегрованість Галичини у європейський простір, на відміну від східної і центральної України, зумовили певну культурну та соціально-побутову відособленість регіону, своєрідний галицький екзотизм – зі специфічним мовним діалектом, звичаєвістю та й особливою ментальністю, сформованою релігійністю, побутом та адміністративним підпорядкуванням угорській, австрійській чи польській владі. Саме ця галичанська “інакшість” і виступає підставою для моделювання у творчості сучасних письменників утопічного образу “щасливої Австрії” – як спроби реанімувати шляхом ностальгійної ідеалізації чи пародії ті часи. У романах Ю. Винничука, С. Андрухович і Н. Гурницької підавстрійський період в історії Галичини набув значення своєрідного “золотого віку” в житті краю, часу матеріального достатку, миру, процвітання торгівлі і ремесел, правового визнання мешканців різних національностей – основи якого були зруйновані ХХ століттям, перетворивши його в утопічний, неіснуючий світ, котрий може набувати видимих форм лише у людській індивідуальній та культурно-історичній пам’яті.

Література

1. Андрухович С. Фелікс Австрія : [роман] / С. Андрухович. – Львів : Вид-во Старого Лева, 2014. – 288 с.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
3. Верига В. Нариси з історії України (кінець XVIII – початок ХХ ст.) / В. Верига. – Львів : Світ, 1996. – 447 с.
4. Винничук Ю. П. Танго смерті : [роман] / Ю. П. Винничук ; [худож.-оформл. О. М. Іванова]. – Харків : Фоліо, 2013. – 379 с.
5. Гурницька Н. Мелодія кави в тональності кардамону : [роман] / Н. Гурницька ; [передм. О. Печорної]. – Харків : Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2015. – 400 с.
6. Делюмо Ж. У пошуках раю / Ж. Делюмо ; [пер. з фран. З. П. Борисюк]. – К. : Юніверс, 2013. – 264 с.
7. Кленович С. Ф. Роксоланія : [поема] / С. Ф. Кленович ; [пер. з лат. В. Маслюк] // Слово многоцінне. Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу (друга половина XV–XVI століття) та в епоху Бароко (кінець XVI–XVIII століття). – К. : Аконті, 2006. – Кн. 1. – С. 97–143.
8. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль / Ф. Рабле ; [пер. с фран. И. Любимова ; вст. ст. С. Артамонова]. – М. : Художественная литература, 1966. – 804 с.
9. Українка Леся. Зібрання творів : [у 12 т.] / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1977. – Т. 8. – Літературно-критичні та публіцистичні статті. – 320 с.
10. Утопический роман XVI–XVII веков / [вступ. ст. Л. С. Воробьева]. – М. : Художественная литература, 1971. – 494 с. (Библиотека всемирной литературы; Том 34. Серия 1)

Анотація

У статті розглянуто систему часопросторових образів, художньо змодельованих у романах сучасних письменників “Танго смерті” Юрія Винничука, “Фелікс Австрія” Софії Андрухович і “Мелодія кави в тональності кардамону” Наталі Гурницької. Проводяться паралелі між образом мирного й благополучного життя галицьких міст Львова і Станіславова (Івано-Франківська) у складі Австро-Угорщини та образним антуражем райських міфів, казкової, легендарної та ренесансної утопій.

Ключові слова: хронотоп, утопія, райський міф, ідеалізація, постмодерн, іронія.

Аннотация

В статье рассматривается система временных и пространственных образов, художественно смоделированных в романах современных писателей “Танго смерти” Юрия Винничука, “Феликс Австрия” Софии Андрухович и “Мелодия кофе в тональности кардамона” Наталии Гурницкой. Проводятся параллели между образом мирной и благополучной жизни галицких городов Львова и Станиславова (Ивано-Франковска) в составе Австро-Венгрии и образным антуражем райских мифов, сказочной, легендарной и ренессансной утопий.

Ключевые слова: хронотоп, утопия, райский миф, идеализация, постмодерн, ирония.

Summary

The system of time and space images, artistically simulated in the novels by contemporary writers such as “Tango of Death” by Yuri Vynnychk, “Felix Austria” by Sophiia Andruhovych and “Melody of coffee in the tonality of cardamom” by Nataliia Hurnytska, has been studied. The image rows are aimed to demonstrate satisfied and happy life of Stanislav and Lviv during one year, you can notice emphasized detailing in the descriptions of cooking skills of city dwellers, variety of items of daily use and services is associated with image entourage of heavenly myths, fairy-tale, legendary and Renaissance utopias.

Keywords: Chronotope, Utopia, heavenly myth, idealization, postmodern, irony.

УДК 82-1 Ю. Гудзь

Левченко О. Г.,
аспірант,
Житомирський державний університет
імені Івана Франка

ЧАСОПРОСТОРОВІ ОБРАЗИ В ПОЕТИЧНІЙ ЗБІРЦІ ЮРКА ГУДЗЯ “МАЛЕНЬКИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ САМОТНЬОГО ХРОНОПА”

Перша поетична збірка Юрка Гудзя “Маленький концерт для самотнього хронопа” вийшла в Україні в 1991 р. у видавництві “Молодь”, в одній касеті разом з Віталієм Бориспольцем, Вікторією Стах, Юрієм Винничуком, Іваном Ребриком, Олесем Ільченком. У рецензії на книгу Василь Врублевський (під псевдонімом В. Галинич) написав: “На жаль, “Маленький концерт...” дещо розчарував. Утім, схильний думати, що сталося це не без “допомоги” видавництва: надто вже тоненькою, якихось тридцять сторіночок, вийшла збілочка. Ясна річ, скласти уявлення про творчість поета за такої ситуації що читачеві, що критикові вельми нелегко” [1, 52]. Про причини такого дебюту пише Роман Кухарук: “Перші книжки поетів і прозаїків заганяють у касети і колективні збірники. [...] Один формат, один обсяг, одне оформлення” [8, 54]. Підстави так судити дає той факт, що чимало віршів Юрка Гудзя, які не потрапили до збірника, друкувалися в періодичних виданнях. На відміну від інших касет видавництва “Молодь”, саме ця, за словами того ж Романа Кухарука, “виявилася дещо незвичною. Навіть дуже незвичною. Під уніформною ховалися гарячі серця, високі душі і справжні людські обличчя” [5, 54].

На час виходу збірки “Маленький концерт для самотнього хронопа” автор не знав, що роком раніше – 1990 р. у м. Торонто (Канада) уже побачили світ майже всі відомі й маловідомі поезії автора того часу в збірці “Postscriptum до мовчання”. Історія появи видання на іншому континенті заслуговує окремого

історіографічного дослідження. Як за життя письменника, так і нині, інтригує те, що автор дізнався про вихід збірки "Postscriptum до мовчання" наприкінці 90-х рр. Цей факт необхідно враховувати, аналізуючи критичні статті про письменника, написані до 1998 року. Творчість Юрка Гудзя мала більш вдячну читацьку публіку в діаспорі, аніж в Україні. У Канаді та США, на хвилі підтримки національно-визвольного руху зі здобуттям Україною незалежності, зростав інтерес до нових голосів у літературі на далекій батьківщині. Можливо, щира любов автора до рідної землі й вразила "фундатора С. Д., який з огляду на свою скромність просив не подавати свого імени" [5, 4] у збірнику й профінансував видання зі словами "Нехай щось залишиться для наших поколінь" [5, 4]. Відповідь на питання, чому це видання та ім'я автора стали відомими за кордоном, також знаходимо у "Слові видавця": "Цю збірку поезій пересилається в Україну, а частинно появляється вона в продажі на Заході, щоб таким чином відкрити фонд на дальше видання українських авторів, які не спроможні фінансувати своїх видань" [5, 4]. В Україні про письменника могли судити лише за доступними періодичними виданнями та єдиною збіркою "Маленький концерт для самотнього хронопа", завдяки чому Юрко Гудзь набув членства у Спілці письменників України (1991), а згодом і в Асоціації українських письменників (1997). Ця поетична збірка сформована із віршів, вибір яких був обмежений наперед заданим форматом видання, що додає їй певної лаконічності у вираженні найголовнішого з написаного на той час письменником.

Досліджуючи поезії Юрка Гудзя зі згаданої збірки, послуговувались працями та статтями Н. Зборовської, В. Врублевського, В. Грабовського, Р. Кухарука, Л. Герасимчука, М. Янкової. У вивченні проблеми часу і простору, послуговувались працями Н. Копистянської, С. Скварчинської, дослідниці творчості аргентинського письменника Хуліо Кортасара І. Тертерян та перекладача його творів Ю. Покальчука. Незважаючи на те, що поезії Юрка Гудзя оглядалися у критичних статтях та певною мірою вивчалися літературознавцями, особливості моделювання образів хронотопу в збірці "Маленький концерт для самотнього хронопа" не поставали предметом наукових студій. Саме опис часопросторових образів у цій збірці складає мету цієї статті.

Порівняно зі значним багажем поезій збірки "Postscriptum до мовчання", "Маленький концерт...", презентує лише 38 віршів, у чому прочитується буквально "мале" (незначне) за обсягом (часом) прочитання. Текстологічне порівняння між двома першими виданнями автора показує, що 26 поезій збірки "Маленький концерт для самотнього хронопа" збігаються зі збіркою "Postscriptum до мовчання", а 12 віршів складають між ними відмінність. Це засвідчує, що автор дійсно не знав про існування закордонного видання. Решта поезій збірки "Postscriptum до мовчання" складала основний текст третьої збірки "Знаки білої крові", яка так і не вийшла друком у 1992 році. Подібні текстологічні збіги та відмінності не обмежують літературознавчі дослідження обраної теми, навіть за вивченням заявленої збірки.

Поетична збірка "Маленький концерт для самотнього хронопа" хоч і невелика за обсягом, але розмаїта за пошуками автора власного голосу в літературі. На тематику творів вплинув не лише фаховий досвід письменника – історика та

мистецтвознавця, але й проблеми доби, у яку він жив, а саме перехід суспільства від тоталітарно-комуністичної ідеології до творення української державності. Цей історичний злам свідомості і прагнення “почати жити по-новому” не могли пройти осторонь митця, духовним покликанням якого було слово.

Хоча поезії письменника почали оформлюватися в готові збірки від початку 90-х років, переважна частина поетичної творчості Юрка Гудзя належить до 80-х років ХХ ст. За словами Ніли Зборовської, “Юрко належав до першого покоління епохи українського постколониалізму, яке умовно дістало назву “вісімдесятники” [6, 5]. Так склалось, що українська літературознавча критика більше уваги приділяла “шістдесятникам” та “дев’яностикам” – поколінням, творчість яких тісно переплітається з періодом набуття певної свободи слова в літературі, й чомусь мало уваги звертає на покоління 70–80-х років, творчість яких так чи інакше заслуговує уваги. Покоління, творчість яких збігається з 80-ми роками ХХ ст., стали передвісниками української незалежності та зрілим голосом 90-х. Покоління письменників, яке не “змогло наступити на горло власній пісні на угоду рідній партії і цензурі” [8, 53], мусило піти у “внутрішню еміграцію”, що певною мірою позначилося й на подальшій творчості, коли твори почали виходити в світ. Так зовні вимушене затворництво стало даром внутрішньої свободи. Біографічне свідчення художника Володимира Череміна про письменника та епоху тому підтвердження: “Коли приїздив Юрко і привозив ксерокопії заборонених у той час письменників і поетів, ми так само сиділи серед зеленого острова, читали, говорили, інколи дискутували про минуле й прийдешнє. То був час, коли замайоріла надія руйнації імперії й відродження людяності. Але то була лише надія серед холодної крижаної дійсності” [9, 197]. У віршах Юрка Гудзя, датованих періодом 80-х років, ліричного героя хвилюють питання часу з погляду історичних втрат, головне – людських доль: “Далеко за селом, впритул до лісу – хата. / Забиті вікна дошками навскіс, / немов страшне узріла в глушині, / серед чащоб, наповнених імлою, / і деревом закрила очі. / Вже стежку від воріт / сховав спориш. / Куди вона вела? Згубилась серед лісу. / І хто ходив по ній? / Немає в кого розпитать...” (Літо 1986) [4, 26], можливо, у зв’язку з цим він бачить і себе в “осінній глибині” або розіп’ятим купальським колесом: “Крізь мене літо / Колесом вогненным / З купальських круч / До темної ріки / Скотилось, / І досі там / В осінній глибині / Моє життя і літо / Спить” (Стайки, 14/VIII-8)” [4, 25]. Як правило, автор адресує вірші до свого покоління, якщо це не дитячий письменник, або мемуарист: “Ти запитуєш мене, / коли я закінчу картину, / яка збереже / хоч кілька прикмет / нашого покоління, / розтоптаного підковами / безкінечних парадів. / Більше про це не питай. / Ти сам добре знаєш, / як ми живем / і чим доводиться платити / за хліб і молоко, / яка ціна / врятованим словам, / збереженим картинам, / і скільки черепів / уважних / нам дивиться / у збайдужілі спini. / Бо ми – / лиш відгомін / майбутніх партитур, / німих оркестрів / початкові ноти. / Та треба йти – / дорога мусить жити / і після нас...” [4, 5]. Автор розумів перешкоди, які ставить тоталітарна система, і мав свої інструменти втечі в художнє слово, яке могло бути й не надрукованим, отже, якому наперед судилося мовчати. Таким чином автор розумів, що “Коли тобі

скажуть: все, що діялось / в нашій імперії, / все, що в ній відбувається зараз, / все в ній – для твого блага, / знай: до тебе звертається / СТІНА” [4, 22], бачив сумну перспективу пробудження від ідеологічного сну, де “за останнім наказом Командора / заборонили відкривати вікна, / прокинутись в безжалісній кімнаті, / де стіни – обеліски самоти” [4, 9], спробував розірвати й наповнити час практикою “мовчальництва” в художньому слові. За словами Ніли Зборовської “Усвідомлення сімдесятилітнього радянського атеїзму породжувало активний релігійний пошук у середовищі українських вісімдесятників. У час світоглядного становлення нового покоління Юрка Гудзя захопила духовна практика афонських монахів, які витворили пошукову християнську метафізику ісихазму, тобто таку індивідуальну духовну практику, яка передбачала внутрішньо глибинне промовляння сакрального слова з метою приведення розуму у стан ісихії – таємної безмовності, духовної тиші” [6, 7]. У контексті тієї доби збірку “Маленький концерт...” можна розглядати, як відбиток пошуків нових духовних орієнтирів, яких зазнавала, як наукова, політична, так і суспільна думка українців, зокрема й “самотнього” його представника – “хронопа”, образу, вподобаного Юрком Гудзем у творах Хуліо Кортасара. Означник “хроноп” фонетично співзвучний із терміном “хронотоп”, вказуючи на інтертекстуальний зв’язок із книгою “Життя хронопів та фамів” (1962) Хуліо Кортасара” [12].

За визначенням Інни Тертерян, хронопи представлені “художньо узагальненими у фантастичних ситуаціях, в оточенні умовних “фамів”, “надійок”, за якими вгадувались цілком реальні і конкретні типи західних мешканців та інтелектуалів. Хроноп – сплав поета, дитини, гумориста, романтика, візіонера. Не раз Кортасар співставляв його навіть зі своїм улюбленим літературним героєм – князем Мишкіним із “Ідіота” Достоєвського. В усіх центральних персонажах Кортасара є більше або менше від хронопа і разом з тим більше або менше від самого автора – частини біографії, життєвого досвіду, спогадів, вражень, пристрастей. По мірі того, як мінявся Кортасар, мінявся і його герой-хроноп” [11, 459–460]. Образ такого героя цілком міг уподобати Юрко Гудзь як прототип власного споглядання за “маленьким концертом” – “виходом у люди” своєї першої поетичної збірки. Ця часопросторова підтекстова семантика образу хронопа, що виявляється в побіжній подібності до автора, провокує більший інтерес читача до текстів, який знає, що хронопи Кортасара – це лише “зелені, вологі і щетинисті Фітюльки”, “танцюють як стояк, так і коров’як”, постійно засмучуються, бояться спізнитися, “дозволяють спогадами з веселими криками носитися по всьому будинку”, у них “все догори дриґом і постійно ляскають двері”, коли співають, “приходять в таке збудження, що частенько потрапляють під вантажівки і велосипеди”, неодмінно “малюють на черепаховому панцирі ластівку”, ухиляються від дітонародження тощо. Особливість хронопів не в фізичному вигляді, а в душевній організації. Це людські істоти, самотні в натовпі самотніх, наділені почуттям солідарності і співчуття по відношенню до себе подібних. Хронопи поважають ближнього, люблять його таким, яким він є в його самотності. Риси хронопа прочитуються у характеристиках героїв книги Х. Кортасара “Хтось Лукас” (1973) і Марраста з роману “62. Модель для збірки” (1982).

Упорядник і перекладач збірки новел Хуліо Кортасара “Таємна зброя” Юрій Покальчук дає характеристику героям творів аргентинського письменника, як таким, що “часто намагаються “розірвати час”, – це один із провідних мотивів його прози – перемогти час, підкорити його і простір своїй свідомості” [10, 6]. Як і в творчості Кортасара, у віршах Юрка Гудзя час стоїть майже завжди на першому місці. Це торкається зокрема й назви видання “Маленький концерт...”, де концерт – не що інше, як вияв режисури (реалізація сценарію) в організації дії в просторі і часі (хронотоп) “для самотнього хронопа”: “Якщо у вас вистачить часу, / ви зупинитесь і побачите, / як під вітром в порожні долоні / падає листя, червоне і жовте, / а кожен листок до останньої жилки / вечірнім просвітлений сонцем” [4, 21]. Увесь життєвий шлях письменника можна виразити прагненням створити сценарій зі старанно виписаними дійовими особами, їхніми ролями, мізансценами, актами, перервами на тишу, музичною какофонією оркестру перед виступом, світловими ефектами. Подібні персонажі, образи вже прочитуються в збірці “Маленький концерт для самотнього хронопа”.

Назва збірки символічно виражає парадоксальний стосунок часу до “концертного” простору, що стереотипно передбачає дотримання умов драматургії свята. Образ “хронопа” як здрібнений варіант Хроносу, що потрапив у часопростір “концерту” спочатку як глядач, раптом для самого себе виявляє, що стає безпосереднім його учасником. Психологічний стан “хронопа” – його “самотність” суперечить настрою веселої театралізації, як віддзеркалення подій кінця 80-х – початку 90-х років ХХ ст. Ця парадоксальна непоєднуваність означуваного й означальника наслідуює ідеї Хуліо Кортасара, за словами Інни Тертерян як “найновітнішого парадоксалиста” [11, 7]. Актуально зауважує й Марія Янкова: “Ю. Гудзь, спираючись на традиції як вітчизняних, так і західних письменників, філософів, музикантів [...], посилює естетичні функції умовності, деформує часові та просторові параметри, зосереджує увагу на асоціативних зв'язках” [12].

Враховуючи обґрунтування Нонною Копистянською терміну “хронотоп”, що “не замінює автоматично термін “часопростір”, його доцільно вживати там, де досліджується взаємозв'язок між часом і простором, а не просто час і простір” [7, 53], ми проаналізували підбірку віршів збірки на предмет цієї теми.

Деякі вірші відображають час реальної дійсності – датування, яким відкривається або закривається певний період. Нонна Копистянська називає це “соціально-історичним часом” [7, 49], якому належать всі види літературної творчості, зокрема й лірика: “Оскільки мистецтво – це людинознавство, а людина – соціальна істота, то соціально-історичний хронотоп наявний в усіх творах. Його зображення чи авторське самовираження так чи інакше вказує на певні явища, процеси, стани, зміни навіть у найбільш інтимних людських почуттях” (7, 161). Яскравими прикладами цього є поезії “Ти запитуєш мене...” [5, 4], “Після інтерв'ю” [6, 4], “Літо Дон Гуана” [9, 4], “Літо” [20, 4], “Урок історії...” [22, 4], “На східцях, біля входу в зиму...” [21, 4], “Початок забутої казки” [27, 4]. Звернувшись до соціально-історичного часу, отримуємо множинну інформацію: про час, зображений у творі, про автора, його ставлення до певних суспільних відносин і розуміння їх, а також про

літературний напрям, до якого автор належить, і яким зумовлений спосіб подачі матеріалу. Художній час вірша “Після інтерв’ю” [4, 6] – часи перебудови, коли з одного боку, будні містян поглинали робота на фабриках і заводах, з іншого – відчувалися віяння модного тогочасного терміну “плюралізм”, що вже починав відбиватися на стилі життя та поглядах громадян. Художнім об’єктом для автора є ситий головний герой – “вгодований розкішний бородань” – такий собі філософ-балакун, що “розводить каламутні теревені / про хронотоп і хеві-метал, де врешті-решт “І перейшовши до заключної частини, / а подумки вернувшись у столицю [...] ліниво так говорить, що свобода – / то тільки наша необхідність...”. У об’єкт цього монологу потрапляє дівчина “з таким-то бюстом і очима”, яка, зі слів героя, “губить” свою красу “на фабриці “Хімволокно”, а може стати кінозіркою. Ліричний герой у ролі спостерігача є третім учасником, який бачить дисонанс настроїв між цими двома персонажами та розуміє вимушене взаємне віддалення та відчуження всіх учасників зустрічі, коли дискомфорт в одному є комфортом в іншому: “А ти мовчиш, і намагаєшся прикрити / програмкою рок-фестивалю / понівечений на катушках манікюр, / і думаєш, що завтра в першу зміну, / там цілий день в холодному цеху / машин важке, набридливе гудіння – / за ним не чути зовсім слів...” Як висновок – мовчання дівчини та її небажання чути “теревені” – втеча від соціально-історичних проблем. Якщо розглядати хронотоп кав’ярні, він комфортний – “затишний”, лише дискомфортний співрозмовник, хронотоп фабрики – протилежно відмінний. У цьому вірші також піднімається роль і місце жінки в тогочасному соціокультурному просторі, для якої соромно за “понівечений на катушках манікюр” і для якої тема її краси – це порожні слова. Та і співрозмовник дівчини, почавши з компліментів і спокусливих пропозицій: “У мене друг відомий режисер, / ми вас влаштуємо в найкращу фільму [...] а подумки вернувшись у столицю, / де ждуть його кохані кобилиці...” – врешті віддає перевагу мовчанням та й від неї “не чути зовсім слів...”.

За термінологією Стефанії Скварчинської, окрім “часу реальної дійсності” існує час “фабули”, зокрема “пустоти”, що має вона в собі, де “не всі часові фази повинні бути наповнені подіями” [7, 49]. Це поняття виразніше характеризує пізніші твори, яким Юрко Гудзь дав термін “сіленціографія” – “тексти-тихотворіння” – “де поряд зі словом не меншу роль відіграють паузи між словами, зони мовчання в самому слові, його ритмопоруки, організовані в певний хронотоп (часопростір), в якому засобом вислову стають знаки мовчання, мовні маргіналії: крапки, коми, апострофи, титли, дво- і трикрапки etc” [3, 77]. Хоча ці терміни не мають синонімічного значення з “пустотами”, але з погляду “ісихазму” – “мовчальництва” – “мовчання в молитві” і є таким часом. До таких творів можна віднести поезії “Хо” [14, 4], “Мантра першого зимового тижня” [16, 4], “Модель для сновидіння” [17, 4], “Жіночий портрет (1)” [18, 4], “На межах” [18, 4], “Жіночий портрет (2)” [28, 4], “Маленький концерт для самотнього хронопа” [29, 4]. Цим віршам характерні або молитовні повтори, або реконструйовані на склади і літери слова, або міжбуквенна розрядка: “Якби не знав про відтінки / твого кольорового тіла, / якби не знав про відтінки / твого кольорового тіла, / якби не знав про відтінки / твого кольорового

тіла, / можливо, дотягнув би до весни...” [16, 4], “весна / на-ес-на / на-а-на / ой-йо-ной / шуга-шуга / вирк / ха-ча” [29, 4], “жив пережив прожив недожив / він / там / десь / хтось / тільки мене тільки його / назовсім” [14, 4]. Так у житті головного героя виникає невисловленість мовчальництва, яка стає більш конструктивною (позбавленою часопросторової ясності), ніж “божевільні дзигарі”, що “очікують в кімнаті...” [18, 4] та “розжарені хвилини”, що “кліщами впиваються в скроні” [9, 4].

Якщо розглядати усі поезії збірки як єдине ціле, то за Стефанією Скварчинською, їх можна віднести до “часу представлених подій” – твори пов’язані між собою часом написання, їм притаманна реалістичність, конструктивізм. Переважно простір у віршах є більшою мірою “визначеним” аніж “невизначеним” [7, 47]: “кімната”, “клен”, “стіна”, “дорога”, “вікно”, “хата” тощо, і рівнозначною мірою як “закритим”, так і “відкритим” [7, 47].

За поданою класифікацією часу і простору ми проаналізували й інші твори.

Хронотоп вірша “Коли не буде влади...” має “представлений час”, у першому реченні присутня “пустота”, простір “невизначений”, “відкритий”: “Коли не буде влади, / насильства і покори, – / не доживем... / То нині хоч / не будьте холуями / у сильних світу – / хоч день один, / одну годину... / З отих врятованих / хвилин / сплетіть колиску для дитини” [4, 23]. Усі прагнення до утопічного життя “розмиті” в часі, автор конкретизує теперішнім часом – “нині”, що завжди пролягатиме між минулим і майбутнім. Зв’язок між часовими проміжками та простором дій реалізується в образі “колиски для дитини”.

У часовому проміжку вірш “Жіночий портрет (1)” [18, 4] являє “пустоту”, візуалізований простір “відкритий”: “На кого схоже // обличчя річки, // Закуте льодом, // прикрите снігом? // – На сон, що сниться // мені самому // про сон, що снівся // мені малому...”). Сон у сні відсилає читача у невизначений простір дитинства, між яким автор вказує на далекий в часі, але асоціативно близький зв’язок з реальністю.

Хронотоп вірша “Урок історії...” [22, 4] має “час представлений” періоду радянської “імперії”, яку автор називає “стіною”, перед якою, для суспільства, немає простору руху вперед – “закритий простір”, “відкритим” залишається символічний простір “вгору”: “Коли ж тебе підведуть до СТІНИ, / обличчям до холодного каменю, / і навіть якщо замість куль / тобі в потилицю вженуть транквілізатор, / знай: ще можна встигнути / на дно свідомості сховати / окраєць вільної небесної блакиті...”. Дія рухається з минулого в теперішнє. Рух у просторі відбувається через візуалізацію – “до СТІНИ” і понад.

У вірші “Версія” [9, 4] час умовно “невизначений”, порушується біблійний сюжет створення людини за певною статевою ознакою: “Спочатку Бог зліпив жінку, / а потім чоловіка. / Вони глянули одне на одного, / і засміялись. Згодом / їх відіслали в світ. / Тисячоліття відгули, / всі розійшлись, / лише слова zostались: / ...а ще будете разом / у тихій пам’яті Бога”. З огляду на заміну подій, можна назвати таку “невизначеність” часу, його парадоксальністю. Простір “відкритий” – “їх відіслали”, “всі розійшлись”. “Час реальної дійсності” окреслений періодом

“тисячоліть”, з “пустотою”, що набуде в подальших творах автора образів “тихотворіння” – “слів”, які “зостались” для “тихої пам’яті”.

Отже, здійснивши типологію часопросторових образів за збіркою “Маленький концерт для самотнього хронопа” Юрка Гудзя, виявлено, що творчість письменника тяжіє до соціально-історичного часу, образ простору у віршах є більшою мірою “визначеним” аніж “невизначеним”, рівнозначною мірою як “закритим”, так і “відкритим”, образ хронотопу має зв’язок із образом “хронопа” аргентинського письменника Хуліо Кортасара. Часопросторові образи поезій, виявлені нами в ряду творів, допоможуть краще зрозуміти творчу еволюцію письменника у подальших наукових дослідженнях.

Література

1. Галинич В. Метаморфози “Маленького Концерту...” / В. Галинич // Авжеж! – 1991. – № 6. – С. 52–55.
2. Грабовський В. Торкаючись вустами всіх початків. (Перша книжка поета-земляка) / В. Грабовський // Не хлібом єдиним. – 1991. – № 15. – Серпень. – С. 2.
3. Гудзь Ю. Боротьба з хворим янголом : [поезії] / Ю. Гудзь. – К. : Голос громадянина, 2007. – 80 с. – (Бібліотечка сучасної Української поезії).
4. Гудзь Ю. Маленький концерт для самотнього хронопа : [поезії] / Ю. Гудзь. – К. : Молодь, 1991. – 32 с. – (Перша кн. поета).
5. Гудзь Ю. Postscriptum до мовчання : [поезії] / Ю. Гудзь. – Торонто, Канада : Бескид. – 1990. – № 1. – 88 с.
6. Зборовська Н. Юрко Гудзь (психометафізичний портрет) / Н. Зборовська // Гудзь Ю. Барикади на Хресті. Поема. Не-Ми. Книга видінь і щезень. Ісихія. Книга щастя. – Тернопіль : Джура, 2009. – 248 с. – (Українська реконкіста).
7. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова : [монографія] / Н. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.
8. Кухарук Р. Нова касета: що нового? / Р. Кухарук // Авжеж! – 1992. – № 2. – С. 53–62.
9. Невимовне. Життя і творчість Юрка Гудзя : [рецензії, статті, спогади, поезії, листи] / [упоряд. О. Левченко]. – Житомир : Міжнародне поетичне братство Юрка Гудзя, 2012. – 208 с.
10. Покальчук Ю. Магічний світ Хуліо Кортасара: Про творчість аргентинського письменника / Ю. Покальчук // Всесвіт. – 1981. – № 6. – С. 94–95.
11. Тертерян І. Хуліо Кортасар: гра справді / І. Тертерян // Кортасар Х. 62. Модель для збірки. – М., 1985.
12. Янкова М. А. Інтертекстуальне поле драматично-апокрифічної поеми Хоми Брута (Ю. Гудзя) “Мандри Мандрагори” / М. А. Янкова // Науковий вісник Миколаївського держ. ун-ту ім. В. О. Сухомлинського : [зб. наук. пр.] / [за ред. В. Д. Будака, М. І. Майстренко]. – Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2013. – Вип. 4.11 (90). – С. 314–320.

Анотація

У статті здійснено аналіз художніх та видавничих відмінностей збірки “Маленький концерт для самотнього хронопа” від ранньої збірки “Postscriptum до мовчання”, виявлено проблематику поезій доби написання, визначено зв’язок між соціально-історичними процесами та художнім становленням письменника. На прикладі деяких творів здійснено типологію образів часу та простору, встановлено зв’язок між внутрішньою еміграцією письменника та герметичною поетикою, що склало основу художнього стилю літературної творчості Юрка Гудзя.

Ключові слова: Час, простір, хронотоп, типологія, ісихазм.

Аннотация

В статье произведен анализ художественных и издательских отличий сборника “Маленький концерт для одинокого хронопа” от раннего сборника “Postscriptum к молчанию”, выявлена

проблематика поезій в період написання, определена связь между соціально-історическими процесами и художественним становлением писателя. На примере некоторых произведений произведена типология образів времени и пространства, установлена связь между внутрешней емиграцией писателя и герметической поэтикой, что положило основу художественного стиля літературного творчества Юрка Гудзя.

Ключевые слова: Время, пространство, хронотоп, типология, исихазм.

Summary

In this article the analysis of artistic and publishing differences of the collection "Little Concert for Lonely Chronop" from the early collection "Postscriptum to silence" has been done, the problematics of poems of time of writing have been revealed, the connection between socio-historical processes and artistic formation of a writer has been defined. The typology of time and space images has been carried out through the examples of some literary works, the connection between writer's inner emigration and hermetic poetics has been stated, that was the basis for further writing of Yurko Gudz.

Keywords: time, space, chronotop, typology, hesychasm.

УДК 821.161.2:7.071.1:82-94

Мочернюк Н. Д.,
кандидат філологічних наук,
ДВНЗ "Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника"

"ЧАС – ВЕЛИКИЙ МИТЕЦЬ": ХРОНОТОПНЕ МИСЛЕННЯ ОЛЕКСИ ГРИЩЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ МЕМУАРІВ "МОЇ РОКИ В ЦАРГОРОДІ")

Відомий український маляр Олекса Грищенко залишив багату творчу спадщину і як талановитий письменник-мемуарист. Так, він автор цікавих мемуарів різного роду, які писав упродовж усього життя ("Мої роки в Царгороді" (1930), "Україна моїх блакитних днів" (1958), "Мої зустрічі з французькими мистцями" (1962), "Роки бурі і натиску" (1967)). "Не зважаючи на своє довге перебування поза Україною, та ще й віддалік від українських скупчень, Грищенко прегарно зберіг чисту літературну українську мову, і його писання визначаються чималою літературною вартістю. Беручи це до уваги, Об'єднання Українських письменників "Слово" обрало його своїм почесним членом", – відзначив Святослав Гординський про Олексу Грищенко [1, 277]. Окремі його мемуари мали схвальну критику за кордоном, також неодноразово писав про Грищенко-письменника і С. Гординський. Між тим, варто привернути більшу увагу до цієї багатогранної особистості, враховуючи обидві ділянки його творчого обдарування – і малярство, і літературу. Через аналіз хронотопного мислення митця-універсаліста розкриваються його творчі засади, увиразнюється й естетико-філософський настрій епохи.

Для детального текстуального аналізу обрано перші спогади митця "Мої роки в Царгороді", які вперше були видані французькою мовою 1930 року, а українське видання з'явилося в 1961 році в Мюнхені. Саме з тексту цих щоденникових записів і запозичено цитату, винесену у заголовок студії. "Час – великий митець. Він мирить і покриває все павутинням історичного мріання", –

нотує Олекса Грищенко, розмірковуючи про велич мистецтва [2, 234]. Час для автора існує саме як мірило вартості артефактів, їхньої значущості.

За теоретичний фундамент хронотопного аналізу правлять напрацювання Нонни Копистянської, зокрема її “Схеми художнього часу і простору”. Таким чином, в центрі уваги – часопросторова структура твору в аспектах соціально-історичного часу, авторського часу, сюжетного часу та ретроспекцій, жанрової природи твору [3, 312–316].

“Мої роки в Царгороді” найповніше розкривають особливості авторського часу, тісно пов’язаного із соціально-історичним часом. Щоденник, як відомо, вирізняється відсутністю темпоральної дистанції між часом писання та подією, про яку оповідає автор. Пунктирно окреслюється й сюжетний час, хоча для щоденників він не властивий. Олекса Грищенко документує своє життя від 10 листопада 1919 року, початку його перипетій, пов’язаних з від’їздом і дорогою, до 1921 року. 3 грудня 1919 він вже в Галаті, історичному районі Стамбула. 30 березня 1921 року датований останній запис у цьому мемуарному творі. Вряди-годи згадано події після Першої світової війни, зокрема в Росії, акцентовано на ролі Туреччини в тогочасній геополітиці. Грищенко не раз зустрічається в Стамбулі з утікачами з Росії (“масове переселення старої “буржуазної” Росії”) і стверджує, що не хоче повертатися туди. Цікаво, що турецький побит митця частково збігається з часом правління відомого реформатора країни Мустафи Кемалю Ататюрка (1920–1921). Та у щоденнику про це згадується кілька разів принагідно й вкрай побіжно. З розмов Грищенка зі своїми знайомими дізнаємося, що вся молодь за Кемалю [2, 151], імами, які перешкоджають малювати йому в кафе, проти Кемалю [2, 202], а ще в розкутому божественному товаристві митець фіксує *“тости за майбутнє Туреччини, нової Туреччини, кемалівської”* [2, 204].

Однак автора хвилює не так сучасність, як минуле, велике історичне минуле Константинополя. Справді, головним “героєм” праці Грищенка є не так він сам, як Царгород. Йому імпонує те, що *“тут можна дихати живою атмосферою віддалених епох”* [2, 128]. Темпоральний модус “минуле” потрібен письменникові, щоб передати велич мистецьких пам’яток Царгорода, занурити в епохи постання цих об’єктів та найскладніших випробувань історією. *“Vita brevis, ars longa”* – такий лейтмотив його мемуарної праці. Історія пробивається крізь пам’ятки давнини, як первісні тексти у палімпсесті. Юстиніан і Теодора, Костянтин Великий, династії Комненів і Палеологів, Мурад II Реформатор, Мохаммед Завойовник, Селім I Грізний, Сулейман Пишний, Роксолана та інші історичні епохи й особи зафіксовані в цьому своєрідному царгородському літописі Грищенка. “Мої роки в Царгороді” надзвичайно багаті на розмаїті темпоральні алузії. *“На жаль, характер цієї книги не дозволяє мені навести деякі історичні факти, які розкрили б взаємні зв’язки між Царгородом та нашими центрами культури...Усе те склалося б у цілі розділи історичної праці про основні елементи багатовікового виховання, сила якого змінюється і змінюється, не втрачаючи, проте, ніколи свого значення”* [2, 9–10], – бідкається у вступі до книги автор. Отож Грищенко – добрий знавець історії, який вловлює

у Царгороді віддзеркалення різних епох, однак не має змоги детально висвітлити їхню історію.

Разом з тим, Грищенко дає історії “сольну партію” в розділі “Облога”, де повертає читача до теми падіння Візантійської імперії в 1453 році. Це розширена історична ретроспекція. Його наратив тут не дисонує з автентичними історичними розвідками. До прикладу, можна порівняти розділ “Облога” з викладом Агатангела Кримського, що висвітлює ці ж події [5, 78–83]. Характерно, що ця трагічна подія обросла численними легендами в пам’яті народів. І Кримський, і Грищенко не утрималися від переказу окремих з них (однак історична розвідка спростовує правдивість наведеної легенди). Історія знадобилася для глибшого розкриття долі міста, а також ключового образу – церкви Святої Софії, в якій відбувся останній епізод облоги. Ще одна розлога ретроспекція, що вибивається з “сюжетного” плину подій, пережитих упродовж 1919–1921 років, – це спогади про Різдво в рідній стороні. Залюблений у Царгород і Схід загалом, Олекса Грищенко сумує за Україною.

Властиво, митець оперує частіше словом “культура”, ніж “історія”: *“Нашарування людської культури подібне до нашарування землі. Скільки подій, імен, щастя, стихійних лих і загибелів! І які парадокси судьби, що зустріла Константина Великого – основоположника блискучого міста – однаково, як і Мохаммеда Завойовника, який завдав йому смертельного удару”* [2, 74–75]. По суті, йдеться про історію, яку у Грищенка заступає культура. Історичне минуле існує для нього передусім у двох вимірах: Візантійська доба й епоха давніх султанів. Автор фіксує, як різні мистецькі пам’ятки зберігають сліди цих історичних зрізів. *“Артерії візантійського міста (як його топографія мало змінилася!) залишилися головними артеріями оттоманської столиці”* [2, 78], – підсумовує, до прикладу, він. У книзі Грищенка переплітається культура Сходу й Заходу, мусульманство й християнство. Зрештою, митець вловлює подібність між турками й українцями: *“Так, ви подібні до нас, українців, як і ми, ви перебуваєте між Сходом і Заходом. Ви одідичили на свій спосіб візантійську культуру. Араби і перси для вас це те, що Азія для нас”* [2, 151]. Отож царгородський звіт експлікує різні творчі процеси і явища в українському мистецтві у світлі візантійського “вогнища”, що *“має кальорійну силу для нашої культури”* [2, 10]. Крім того, варто нагадати, що ще в 1913 році вийшла книжка Олекси Грищенка “О связях русской живописи с Византией и Западом”, що засвідчує давній і стійкий інтерес митця до теми візантійської спадщини.

“Мої роки в Царгороді” як щоденник викликають асоціації з “Журналом” Тараса Шевченка. Зрештою, непоодинокі й інші приклади, коли художники бралися за писання щоденника. Так, добре знані “Щоденники” Ежена Делакура, “Щоденник одного генія” Сальвадора Далі та ін. Сам Олекса Грищенко згадує в тексті про читання щоденника Марії Башкирцевої, “наївні описи” свят якої збуджують у ньому спогади про Україну. Проекції на Делакура неодноразово здійснює як сам автор, так і його рецензенти. Наприклад, Святослав Гординський, який заховався за псевдонімом Парижанин, пише про “Мої роки в Царгороді”: “Цікава літературно-мистецька спроба, і то зовсім вдатна. Серед численних нинішніх автобіографій це безумовно один із цікавіших творів, де зручно переплітані пригоди самого

автора у сучасному Константинополі із мистецькими студіями. Чутке око автора схоплює чітко і сучасне мальовниче життя сходу, і ту багату візантійську традицію, якої пам'ятники ще такі численні в Константинополі. Фанатик безпосереднього, живого малярства, він якось особливо, чуттєво-емоційно сприймає все сучасне й минуле і здається власне через те його щоденник 1919–1921 вийшов такий свіжий і безпосередній, як славний journal Делякруа” [2, 251–252]. Якщо порівнювати щоденники Делякруа й Грищенка, то передусім слід відзначити, що французький діаріуш більше пройнятий самозамилуванням автора. Авторське “я” в “Моїх роках...” виказує людину помірковану й скромну. Та споріднює їх пристрасть до мистецтва. Сам Грищенко, оглядаючи книжки й журнали разом з Намик-беєм, занотував: *“Ось вам Делякруа. Побачив його знову з радістю. На Сході він ще більше близький, рідний. Його композиції з Марокко (з арабами) особливо вдалі. Яка тонкість у помічванні життя в картинах, мальованих цим “львом, що розриває м'ясо”, як висловився про нього влучно Ван Гог!”* [2, 146]. Це одне з авторських свідчень, яке варто взяти до уваги, характеризуючи творчість видатного українського колориста на предмет ґенези його мистецького світогляду. “Романтики захоплювалися кольорами Рубенса і Веронезе. Делякруа зазначав, що сірий колір є найбільшим ворогом митця, а найвища оцінка картини – радість, яку полотню приносить око. Пізніше Бодлер назве колористів-романтиків епічними поетами в живописі”, – констатує Валентина Фесенко [6, 84]. Тож Грищенко переймає такий колористичний підхід від романтиків, а інтертекст його щоденника засвідчує, крім багатьох інших, усі згадані малярські імена. Прикметні й окремі відгуки про мистецтво Грищенка, в яких його малярство рецензенти порівнюють з іншими видами мистецтва. Так, в рецензії Раймонда Есколіє, який відзначає Грищенкову тугу за Сходом як “чарівний хорал”, читаємо, що “зовсім так, як Делякруа в *Подорожі до Марокко*, яким він захоплювався, Олекса Грищенко вміє чудово домішувати до кольорів музику” [2, 251]. А Рене Жан, (думка якого “Завдяки Константинополеві ми маємо Грищенка...” винесена як епіграф до “Моїх років в Царгороді”), аналізуючи царгородські акварелі, пише: “Ці настінні оздоби являють цілі поезії пишноти, де має вартість кожна риса. Чари Сходу він висловлює у барвах, що бринять глибинною луною. Мистець, щирої вдачі маляр, є разом з тим і поет, спроможний захопити нас і зворушити” [2, 251]. Зазначимо, що й літературна колористика надзвичайно яскрава і виразна в просторовій поетиці “Моїх років в Царгороді”. Колір – в основі різних тропів, багатство яких додає художнього шарму мемуарам Грищенка: вітражі Скутарі, “ніби ціловані полум'ям пожежі”, “зелена вода, немов малахіт” [2, 54], “білі тюрбани, ніби ряд голубів” [2, 212], “місто покривається випаром, ніби синьою чарчафою” [2, 218], “зелений Босфор...міняв барви, ніби хамелеон” [2, 221], “один голос звучить, ніби охра між оксамитними кольорами” [2, 225]; “японізовані” верхи азійських гір заливають цілий обрій кобальтом ночі” [2, 74], “чорне намисто кораблів” [2, 76], “профілі вуличок у розтушованих барвах зливаються з синню садків” [2, 99], “море їжитья свіжою синню” [2, 116]; “блакитне глибоке і вічне небо” [2, 109], “вогниста м'якоть розчавлених кавунів” [2, 111] та надзвичайно багато інших.

Цей щоденник можна віднести й до жанру подорожніх записок, у яких автор уважно фіксує побачене в чужому краї, щедро супроводжуючи нотатки своїми враженнями від нової місцевості. Специфіка хронотопу зумовлює таку жанрову природу твору. “Візуалізація – це одвічна мета подорожніх нотаток, природний відповідник авторської наочності, опосередкований доказ здійснення подорожі, свідчення реалізованої позитивної селекції (адже зображені речі є гідними того, щоб їх побачити), а отже, одночасно й формою утримання контакту з потенційним читачем і нав’язуванням йому визначеного способу розуміння нового” [4, 161], – слушно зауважує Дорота Корвін-Пйотровська. Тому провідним аспектом стає саме художній простір, у майстерному змалюванні якого Грищенко оприявнює свій основний фах художника. Константинополь приваблює автора власне як екзотичний простір, у якому все для нього особливе й захопливе. Моделювання простору в літературному творі передбачає творення не лише освітлення й колористики. Власне текстотворення дає можливість охопити такі параметри, як акустика, запахи, відчуття тепла й холоду тощо. Видається, що Грищенко взявся за перо з тим, щоб зафіксувати усі ці нюанси, які не піддаються безпосередньому нотуванню в живописі, але вкрай важливі для автора у його тревелозі.

Отож цей своєрідний еґо-документ Грищенко увібрав у себе елементи різних жанрів non-fiction і засвідчив онтологічну потребу писання митця пензля. Разом з тим, автор веде щоденник не для себе, а для читача, причому для читача ерудованого, зацікавленого мистецтвом і культурою. “Я думав над тим, коли писав ці рядки: чи є в нас що-небудь написане про турецьке мистецтво? Таж наші дипломати, місіонери, драґомани й подорожники могли легко зібрати колекцію!” [2, 141] – зазначає Олекса Грищенко, а отже, має на меті дати мистецький огляд. Еґо-документ перетворюється в арт-документ.

Домінантою наративу є опис. Автор словесно репродукує все: місцевість, де бував (пейзажі), помешкання (інтер’єри), людей (портрети), а головне – найрізноманітніші артефакти (архітектуру, живопис, каліграфічне мистецтво тощо). Навести приклад пейзажу з Грищенкового твору – непросте завдання для дослідника, оскільки у нього є безліч неймовірної краси описів природи, що повною мірою ілюструють його колористичне мислення. Звернемо увагу на такий пейзажний топоекфразис: “Сонце заходить і заливає долину смерти скісними букетами світла. Долина живо тріпоче кольорами, на яких розтягаються порпурні тіні. Мертве місто прикривається випаром, ніби синьою чарчафою. Мінарети видаються привидами. Зруйновані будівлі. Тут і там рожеві бані купалень, мавзолеїв, фонтанів. Численні бійниці Великих Мурів зарисовуються виразно на обрії, на рожевому тлі заходячого сонця. З висот небес опускається простою лінією чорна хмара. Вона, здається, вкриває цілу дільницю. Картина глибокої покірності. Це також Схід. Це також образ сповитої в смуток Туреччини...” [2, 218]. Цікаво, що окремі щоденникові записи становлять винятково таку колористичну фіксацію побаченого міста, без нотування будь-яких подій, наприклад запис від 27 травня.

Грищенко – видатний майстер екфразису. В екфрастичних описах маємо переведення образів просторових мистецтв у мистецтво часове – літературу. За зведеною класифікацією Олени Яценко, виокремлюються екфразиси за об'єктом опису (прямі і непрямі), за об'ємом (повні, згорнуті, нульові), за “носієм” зображення, матеріалом, тобто описуваним референтом, за наявністю чи відсутністю в історії художньої культури реального референта (міметичні і неміметичні), за авторською належністю (монологічні і діалогічні), за способом подачі (цілісні і дискретні), за широтою трансльованої інформації (прості, зведені), в змістовому плані, за домінантою, яку автор виділяє у візуальному творі (дескриптивні і тлумачні) тощо [7]. Тож “Мої роки в Царгороді” – це своєрідний зведений топоефразис, адже назагал предметом дескрипції є місто, яке називали другим Римом. Зауважимо, що в застосуванні окремих класифікаційних позицій слід враховувати, що йдеться не про художній твір, а про літературу факту.

Під пером Олекси Грищенка “оживають” культові споруди, картини і вітражі, книжкові мініатюри й мистецькі ужиткові речі. Окремі мистецькі об'єкти стають повноправними персонажами його оповіді. Центральний “персонаж” – це Свята Софія, Велика Церква, “чудо мистецтва”, “найбільший твір, створений людською рукою і звисочений мудрістю” [2, 247]. Впродовж усього свого перебування в Царгороді Грищенко багато разів повертається до цього собору. “Є правило: прирівнювати архітектуру до музики. Якщо воно так, тоді архітектура Святої Софії все перевищила. Які чудові ораторії!” [2, 49], – піднесено записує автор, відвідавши церкву черговий раз. У творі Грищенка кореспонденція мистецтв неодноразово проявляється у різних аспектах. Зрештою, його літературна творчість великою мірою зумовлена потребою теоретизувати малярство. Варто нагадати, що перше видання “Моїх років у Царгороді”, яке вийшло у 1930 році французькою мовою, містило сорок кольорових акварелей митця. Тож прикметно, що художник не обмежився фіксацією своїх вражень лише у малярський спосіб, а потребував дати розгорнутий автобіографічний опис цього царгородського періоду життя. Текст включає також діалоги автора з різними людьми, роздуми, записи снів.

Екфразиси класифікують на художній, квазі-художній (есеїстичний) та нехудожній (мистецтвознавчий) тексти. Якщо в мистецтвознавстві йдеться власне про аналіз простору, дескрипцію, що чітко фіксує просторові “розмітки” об'єкта, то в квазі-художньому і художньому текстах опис мистецького твору поєднується з оповіддю про власні переживання, відчуття й почуття, інспіровані ним. Таким чином, Грищенко балансує між квазі-художнім і мистецтвознавчим текстом, адже дає, з одного боку, точний опис багатьох об'єктів як мистецтвознавець, а з другого, передає цілу гаму вражень від побаченого. Тож спостереження Святослава Гординського, висловлені в передмові “Про Грищенків Царгород”, цілком слушні: “Його книжка – це передусім реакція митця (або, краще сказати, маляра-кольориста) на його оточення. Гармонії архітектурних луків, переливи і контрасти барв – для нього факти такі самі важливі, як і історія. Він описує не на те, щоб розповісти (бо на це є довідники), а щоб передати настрої, що його викликає якийсь монумент, краєвид чи люди” [2, 6]. Доречним буде й актуалізація терміна “гіпотипозис”, адже

Грищенко, коли навіть не транспонує мистецькі об'єкти в словесну форму, а описує побутові плани, все ж працює за принципом *ut pictura poesis*. Наприклад, митець так описує побачену рибу: *“Що за гарних риб бачив я в порті: жовтожаро-золотисті, декоративно розкладені в круглих пласких кошах. Ніби мечі візантійських войовників, які можна бачити ще на наших іконах. Велетенські гомари грають пишними фарбами: сапфірової сині, обрамленої жовтою, червоно-кораловою або темносиньою, майже чорною барвами, що нагадують поєднання кольорів мозаїки Кахріє-Джамі”* [2, 101]. Без сумніву, таке бачення й оперування кольором властиве лише професійним малярам.

Таким чином, Олекса Грищенко передає образ часу, проведеного в Стамбулі впродовж 1919–1921 років, через простір. Структура оповіді співвідноситься з принципами малярського мислення автора. Час визначає значущість мистецьких пам'яток, їхню велич. Хронотопне мислення автора зумовлює і жанрову природу твору, в якій виразні ознаки щоденника та тревелогу.

Література

1. Гординський С. Олекса Грищенко: До 90-річчя майстра українського малярства / С. Гординський // В обороні культури. – К. : Вид-во “Гелікон”, 2005. – С. 269–277.
2. Грищенко О. Мої роки в Царгороді / О. Грищенко. – Мюнхен ; Париж : “Дніпрова хвиля”, 1961. – 260 с.
3. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : [монографія] / Н. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.
4. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Д. Корвін-Пйотровська. – Львів : Літопис, 2009. – 208 с.
5. Кримський А. Історія Туреччини / А. Кримський. – Київ – Львів : Олір, 1996. – 288 с.
6. Фесенко В. Література і живопис: інтермедіальний дискурс : [навч. посіб.] / В. Фесенко. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2014. – 398 с.
7. Яценко Е. “Любите живопись, поэты...”. Экфразис как художественно-мировоззренческая модель / Е. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.

Анотація

Стаття присвячена творчості видатного українського художника Олекси Грищенка. Об'єктом аналізу стала його перша книга “Мої роки в Царгороді”. Предмет аналізу – жанрові особливості твору у зв'язку зі специфікою художнього часу. Звернено увагу на соціально-історичний, авторський час, ретроспекції у творі. Простежено багато темпоральних алюзій. “Мої роки в Царгороді” – це своєрідний зведений тополефразис. Константинополь приваблює автора як екзотичний простір, у змалюванні якого він оприявнює свій малярський талант.

Ключові слова: час, простір, щоденник, екфразис, колористика, малярство, Олекса Грищенко.

Аннотация

Статья посвящена творчеству известного украинского художника Олексы Грищенко. Объектом анализа стала его первая книга “Мои годы в Константинополе”. Предмет анализа – жанровые особенности произведения в связи со спецификой художественного времени. Обращено внимание на социально-историческое, авторское время, ретроспекции в произведении. Прослежено много темпоральных аллюзий. “Мои годы в Константинополе” – это своеобразный сводный тополефразис. Константинополь привлекает автора как экзотическое пространство, в описании которого он раскрывает свой талант художника.

Ключевые слова: время, пространство, дневник, экфразис, колористика, живопись, Олекса Грищенко.

Summary

The article is dedicated to the study of the works of famous Ukrainian artist Oleksa Hryshchenko. The object of analysis has become his first book "My years in Constantinople". The subject of analysis was the genre peculiarities of the work in relation to the specific character of art time. The author pays attention to social and historical time, author time, retrospections in the work. The plenty of temporal allusions have been discerned. "My years in Constantinople" is a distinctive summary of topoekphrasis. The author is attracted to Constantinople as some exotic space. He exposes his artistic talent in depicting this space.

Keywords: time, space, diary, ekphrasis, coloring, painting, Oleksa Hryshchenko.

УДК 130.2:115:[82:7.037.3]"192"

Рибчинська З. Б.,
кандидат філологічних наук,
Львівський національний університет
імені Івана Франка

“МАЙБУТНЄ ТЕПЕРІШНЄ” ЯК ЧАСОВИЙ РЕЖИМ КУЛЬТУРИ (У МАНІФЕСТОГРАФІЇ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА)

В одному зі своїх новіших текстів Аляйда Ассман твердить, що “майбутнє раптом втратило свою привабливість. Ми вже не маємо можливості вільно використовувати його як певну наближену до нуля точку прикладання наших прагнень, цілей і планів” [1]. І продовжує далі: “Ресурси майбутнього вивітрились потоком нових драматичних проблем. ... майбутнє вже не може бути якимось Ельдорадо наших надій та бажань, а обіцянки безкінечного прогресу звучать все набридливіше” [1]. Драстичне відчуття порожнечі поділяє і Андреас Гюссен. Аналізуючи сучасні зміни системи західної темпоральності, він окреслює їх як повільне, але неunikненне зменшення майбутнього, що проявляється, зокрема, в загальному повороті до минулого, повороті, що виразно контрастує з початком ХХ століття, коли особливі права надавали майбутньому [16, 21]. Відтак необхідність усвідомити актуальний процес розуміння структури часу спонукає досліджувати попередню витіснену структуру, зосереджену на “майбутньому теперішнього” (Future Presents), що визначала основу і джерело способів мислення, сприйняття і поведінки європейців з кінця ХVІІІ століття до 80-х років ХХ століття. Відтак Ассман вважає дуже важливими для сучасного культурознавства питання про зародкові риси, цінності й афекти притаманні цій темпоральній системі, про конкретні можливості рішень і вчинків, які вона підтримує [1]. Намагаючись знайти відповідь на поставлені питання, дослідниця вказує на головні аспекти темпоральної системи модерності, що сформувала основи сучасної культури, формуючи її епістемологію та онтологію. До цих аспектів вона зараховує: розрив, новий початок, творче руйнування, історичність, пришвидшення. Деякі з цих рис, що проявились ще на ранніх етапах модерності, стануть аналітичними засобами у спробі представити досвід українського авангарду, зокрема, сформованої в межах його дискурсу однієї з найцікавіших концепцій культури в перспективі “майбутнього теперішнього”.

“Дерзання” – жест розриву

*Розрив із минулим досвідом характеризує
для суспільства настання Нового часу.
Райнгарт Козеллек [5, 16]*

В основі головних дискусій, що точилися в модерній українській культурі, попри їх позірну розмаїтість знаходилась футурологічна проблема, тобто конфронтація різних способів побачити й самих образів майбутнього. Іншими словами, відбувалось затяте суперництво не тільки між візіями майбутнього, а також між тим, яким чином ці візії творити (зокрема, в мистецтві). На межі ХІХ і ХХ століть в рамках модерного національного проекту з'являються різні версії майбутнього, значну частину яких визначає жаль за втраченою величиною минулого, що фіксує метафора “національного відродження”.

З одного боку, все ще не забута “велич” минулого, а відтак не відшкодована втрата колишньої “слави” була чи не найактивнішим чинником конструювання майбутнього, що передавала метафора “національного відродження”. Більшість культурних проєктів (і народницький, і модерністичний) пропонували візію майбутнього, що по суті, була відродженням минулого (ідеальний образ якого, сформований ще романтиками, активно функціонував в колективних уявленнях). Ця візія обростала різними, часто навіть суперечливими аргументами як найбільш радикальних консерваторів (народників чи москвофілів), так і перших модерністів, мистецькі і критичні практики яких були зорієнтовані на відновлення культурних кодів. Таке відновлення передбачало насамперед підбудову, заповнення “неповної культури” (за визначенням Дмитра Чижевського), а отже наздоганяння “зразкової” західної культури. З іншого боку, в рамках ранньомодерністичної культурної парадигми зароджувався авангардний дискурс, у теоретичних засновках і творчих практиках якого найвиразніше проявилась темпоральна система модерності у своєму кульмінаційному і водночас перехідному стані. Усвідомлення того, що бачення майбутнього або, якщо вдатись до поняття, запропонованого Райнгартом Козеллеком [5, 16], “горизонт очікувань” визначає сприйняття і переживання “простору досвіду” теперішнього, в якому важливим стає тільки те, що відповідає цьому горизонтові, мало вирішальне значення у формуванні авангардного проєкту.

Михайль Семенко, будучи центральною і найдієвішою фігурою українського футуризму, вже у перших маніфестах проголошує кардинальний розрив з дотеперішньою традицією, таким чином обираючи інший напрям руху. Зокрема, 1914 року з нагоди столітнього ювілею Тараса Шевченка він видає збірку “Дерзання” з наміром епатувати і роздражнити поважну київську публіку. Окрім цього, цей провокаційний жест мав на меті подолати “zaduwljvu kanonizaciju veleslavnoji “narodn’oji pisni”, qoroblyvo-nacionalistyxnoho kul’tu Tarasa Wexenka j usiq, qto v mystectvi vyslavl’aje “ridnyj kraj”” [9, 278]. Семенко обурих українську інтелігенцію, називаючи ювіляра примітивним поетом і представляючи Київ як цілковито провінційне місто, заросле смердючими акаціями. Своє іконоборче завзяття він скерував у саме серце священних символів національного руху: у вступі до збірки, який не випадково отримав назву “Сам”, поет виступив проти

бездумного культу Шевченка, що в народницькому каноні займав центральне місце пророка і батька народу:

Я хочу тобі сказати, що де є культ, там немає мистецтва... А ти вхопивсь за свого "Кобзаря", від якого тхне дьогтем і салом, і думаєш, що захистить його твоя пошана. Пошана твоя його вбила. Й не має йому воскресіння... Час титана перевертає в нікчемного ліліпута, і місце Шевченкові в записках наукових товариств... Такі твої ювілейні свята. Отсе все, що лишилось від Шевченка. Але не могу й я уникнути сього святкування. Я палю свій "Кобзар" [7, 3].

У передмові до наступної збірки "Кверо-футуризм" поет пише:

Національну добу в мистецтві (власне в тенденції до мистецтва) ми вже перебули... Хай наші батьки (що не дали нам нічого в спадщину) втішаються "рідним" мистецтвом, доживаючи з ним вкупі, ми, молодь, не подаймо їм руки. Доганяймо сьогоднішній день! [9, 267].

Оце відчуття кардинального розриву, що так виразно промовляє з маніфестів і поезії Семенка відповідає засадничій рисі поступу, який за концепцією Райнгарта Козеллека є процесом, що "розвивається в темпоральних розривах, які виникають у постійно відтворюваних хіатус-пережиттях" [5, 355]. У контексті цієї концепції футуризм можна розглядати як найвиразніший і категоричний прояв засадничих тенденцій модерності, що в своїх критичних та мистецьких практиках засвідчив підставові структури нового сприйняття часу. Якщо вдатись до термінології німецького історика, то час модерної епохи рухається завдяки енергії постійно продукованого розриву (або хіатуса) між "простором досвіду" (тобто минулим) і "горизонтом очікувань" (тобто майбутнім). Унаслідок цього постійно збільшується відмінність між минулим і майбутнім, а теперішнє проживається як розрив, як перехідна епоха, в якій постійно відкривається щось нове й неочікуване. Це пережиття фіксує і Семенко:

Що таке футуризм в мистецтві? Мистецтво футуристичне в тім розумінні, що воно є стремління... Кверо-футуризм в мистецтві проголошує красу шукання, динамічний лет. Ціль і здійснення в мистецтві в самім шуканні. ... Бажаємо штучним рухом наблизити наше мистецтво до тих границь, де у всесвітському мистецтві починається нова ера [9, 266].

Нова ера – новий початок

*Revolution is Revelation,
an eschatological moment in human experience that
announces the New Order,
the New World, the New Life¹ [17, 3].*

Революція стала потужним поштовхом до розгортання бурхливої діяльності українських футуристів: якщо ще 1918 року їхня поезія – це маргінальна творчість богеми, то вже рік пізніше вони стають рупором революційних перетворень в Україні. У черговому маніфесті, опублікованому 1922 року на сторінках щойно створеного часопису "Семафор у майбутнє", Семенко описує становище європейської

¹ Революція – це Одкровення, есхатологічний момент у долі людства, що об'явлює Новий лад, Новий світ, Нове життя.

культури останніх десятиліть як величезний деструктивний поворот, що найпотужніше представлений у футуризмі і завершується соціальною революцією:

Футуристична революція відбулась в обстанові крайнього напруження ситуації капіталістичних умов побуту, а саме – в той момент, що безпосередньо переходить у соціальну революцію. ... Футуризм приніс із собою революційно-деструктивну акцію, і процес виявився в силі численних “ізмів”... Всі вони були окремими проблемами мистецького організму і своїм перманентним розвитком затуляли основний фарватер мистецтва. Безперервна лінія мистецького процесу порвалася [12, 520].

Місію завершення деструктивного процесу Семенко пов’язує з панфутуризмом, який вважає не тільки теорією мистецтва чи мистецьким стилем, а насамперед широким історичним рухом, скерованим на новий початок:

Панфутуризм об’єднує деструктивну акцію, доводить деструкцію до кінця (поглиблення революції) і зводить другу дугу історії мистецтва, стаючи конструктивною системою. Панфутуризм є загублений фарватер мистецтва і складає всі струмки й течії в одно річище [12, 535].

Тексти Семенка, а також інших футуристів цього періоду демонструють розгортання утопійної візії нової культури, включеної як активний засіб в амбітний антропологічний проект створення нового світу, тобто в революцію. У їхніх теоретичних та художніх текстах “революція набуває трансцендентального звучання, вона стає регулятивним принципом і для пізнання (і для мистецтва – ЗР), і для дій та вчинків усіх людей, охоплених її виром” [5, 84]. Революція парадигматично запроваджує нову темпоральну систему, оскільки вона є засобом реалізації часових розривів і запровадження нового коштом старого. Як революційний проект, скерований у майбутнє, як новий початок панфутуризм проголошує гасло творчої руйнації, теоретично обґрунтоване в наступних текстах Семенка.

Творче руйнування і динаміка: теорія культурів

*Основа футуристичного мистецтва – динамічність,
і цей факт всі повинні взяти за мірило
і оцінку футуриста як художника.
Казимир Малевич [6, 59]*

У статті “Мистецтво як культ”, опублікованій 1924 року у часописі “Червоний шлях”, Семенко в контексті майбутньої комуністичної культури обґрунтовує концепцію динаміки мистецтва, основою якої є закон деструкції-конструкції, що “дає наукову тактику, організовану практику й загальнообов’язкову політику” [11, 119]. Головні засади культурної політики у сфері мистецтва, на думку Семенка, полягають на деструкції (“розкладі мистецтва з середини”) та конструкції (“висунення антиподу мистецтва” через пропаганду науки й техніки). У переходову епоху поміж двома цими процесами у культурну політику включають ще два принципи: заміна небезпечних міфів менш шкідливими (наприклад, релігійних свят комуністичними) – обструкцію; і тимчасове використання мистецтва як емоційного засобу впливу в агітації і пропаганді ідей політичної боротьби – екструкцію [11, 126]. Ідеалом для футуристів стає мистецтво як “виробництво, продукція:, а не як “чиста творчість”,

яку вони вважають перепоною поступу людства. Таким чином футуристична концепція творчого руйнування відповідає лінійній логіці оновлення, яка стимулює технічний розвиток і походить з просвітницького проекту.

Автор одного з кращих на сьогодні досліджень українського футуризму Олег Ільницький стверджує, що приблизно у той сам час концепція панфутуризму зазнає значної зміни (зокрема через критику опонентів в рамках літературної дискусії 1925–1928 років) і розвивається вже не тільки як теорія мистецтва, а й як теорія культури загалом. Використовуючи тогочасні дослідник реконструює цю теорію [4, 228–239], де чи не найбільше уваги приділено характеристиці динаміки культури, якій у переходову добу притаманне пришвидшення всіх процесів. один із послідовників і товаришів Семенка Олекса Слісаренко обґрунтовує впливовість панфутуризму для тодішньої культури насамперед його зв'язком з панівною ідеологією:

Панфутуризм – система, що підходить до розрішення найбільшої з проблем сучасності. Проблеми культури комуністичної громади. Панфутуризм – похідне марксизма. Панфутуризм – впровадження марксизму гострим ланцетом оператора в тіло культури [13, 189].

Семенко розширив панфутуризм “теорією культів”, уживаючи, на думку Олега Ільницького, слово “культ” у значенні “система”. Відтак культура у цій системі була потрактована як “система систем” або, по-іншому, як система різноманітних культів (мистецтво, релігія, політика, право, наука, техніка тощо). Всім цим системам в культурі притаманна динамічність, але процеси, що в них розгортаються, не тотожні. Кожна з них має свої унікальні формальні можливості, власні закони та причини для змін. Семенко вважав, що культура завжди має панівну систему, яка впливає на інші, як, наприклад, релігія впродовж трьох четвертих часу існування людства [11, 179]. Пропонуючи таку модель, він твердив, що культура не є перманентною чи фіксованою сукупністю систем, а радше постійно змінюваною системою систем, в якій немає жодної гарантії існування того самого порядку і тих самих зв'язків між підсистемами. Оскільки системи в культурі ніколи не зникають без сліду, вони зазнають радикальних трансформацій навіть до втрати колишньої ідентичності чи функції. Це положення Семенко називав законом “конструкції і деструкції”, що діє таким чином:

Кожна хвиля конструкції відсуває в минуле ті сили й речі, що на цей момент занепали, здеструктували, виконавши своє конструктивне завдання в попередній відрізок історії. Кожна хвиля конструкції спадає, деструктує відносно нової хвилі, яка піднімається, при чому концентрація конструктивних елементів відбувається в деструктивній обстановці [11, 120].

Конструкція і деструкція – це динамічні принципи, притаманні всім системам: у кожен момент історії одні системи культури переживають конструкцію, а інші – деструкцію. Загалом, система входить у деструктивну фазу свого існування, коли замість невдалих спроб синтезу починається нескінченна диференціація, тобто відокремлення підпорядкованих систем від цілості і початок їхнього розвитку як самостійних. Після остаточної деструкції Великого Мистецтва його елементи

будуть реструктуровані за новим “немистецьким” принципом – вони стануть основою нового конструктивного культу, тобто комуністичної культури. Цей раціональний принцип зорієнтований не на красу як таку, а на функціоналізм, на панування системи “наукотехніки”. Семенко твердить, що як релігія в минулому, “наукотехніка” в майбутньому буде проникати всі інші системи культури і сприяти перетворенню Великого Мистецтва в систему Великої Техніки [8, 184]. На початку 1930 року на сторінках часопису “Нова генерація”, узагальнюючи завдання футуризму, поет визнавав:

...панфутуризм агітував за конструкцію, запроваджуючи свою максималістську програму заперечення мистецтва, а насправді – переводячи її на рельси виробничих мистецтв, розуміючи це як введення інженерії в мистецькі засоби, що, властиво, і було запереченням мистецтва у старому розумінні, цебто як окремішньої від науки й техніки категорії [10, 57].

Нульова точка

*кожний твій неясний рух
натякає на майбутнє
Михайль Семенко [9, 108]*

Запропонований в рамках панфутуризму проект розвитку культури був зумовлений особливою позицією, визначеною модерною темпоральною системою, в якій минуле втрачає своє значення в актуальному просторі досвіду, а головним чинником ідентичності стає певна візія горизонту майбутнього. Модерністам на переломі ХІХ і ХХ століть було достатньо прагнути до сучасності, бути сучасним, натомість футуристи квапились у майбутнє, прагнули дивитись на теперішнє, використовуючи обернену оптику – з позиції майбутнього. Ця обернена перспектива обґрунтовувала їхню діяльність не тільки як мистецький жест, а й як політичний чин – майбутнє, спроектоване на сучасність, стається вже тепер, ба більше, воно таке, яке вони створили у своїх візіях. “Майбутнє теперішнє” стає головним принципом, рушійним двигуном культури, зорієнтованої насамперед на дерзання, стремління, прагнення, виникання, рух, зміну. Динамічна модель культури передбачає відсування горизонту майбутнього, яке трактують уже не як осягнення і досягнення, а як нескінченне ставання, сягання за горизонт.

“Дух авангарду” [15, 94], що скеровував погляд людини в майбутнє, виникає однак на основі складного досвіду модерної темпоральної системи. Одним із визначальних його складових було відчуття безрадності перед соціальними катаклізмами (чому прислужились революції, тоталітарні режими, що опановують Європу в перших десятиліттях ХХ століття), перед вражаючою руїною основ екзистенційної стабільності (окрім соціальних та політичних катаклізмів її спричиняють нові технології, що змінюють засадничі риси відчуття простору й часу в людини). Окрім цього, відчуття часової інтенсивності епохи радикальних змін спричиняє занепокоєння теперішнім, власне зумовлює появу болісного відчуття неprisутності теперішнього – і в соціально-історичному, і культурному аспекті.

Динамічна модель культури, сформована в дискурсі українського футуризму з його скасуванням поняття культури як спадщини, отриманої від попередніх поколінь, та його інструменталізацією (в політичному сенсі) і технізацією (в функціональному сенсі), – це своєрідне завершення просвітницького проекту з його утопічно-прогресистською настановою. Іншими словами, стріла часу, яку Просвітництво скерувало у прекрасне майбутнє, поцілила в ціль, яку сконструював авангард. Тільки от наслідки цього виявились багато в чому фатальними для культури: планове застосування деструкції у всіх сферах культури закінчилось її монологізацією – однією з основних передумов запровадження нормативності соцреалізму [3, 15], а амбіції використання такого мистецтва в конструюванні нового суспільства привели до тоталітаризму. Трагічною була й доля українських футуристів, більшість з яких у сталінських в'язницях і таборах вповні спокутували “ідеологічну провину авангарду” [14].

Майбутнє теперішнє, сконструйоване футуристами, якщо вірити Зиґмунту Бауману, остаточно завершилось, розтеклося в “плинні часи” [2]. Однак футуристична візія досі залишається для нас не тільки уроком історії із засторогою повторення. Видається, що основні риси сучасного мистецтва зумовлені досвідом історичного авангарду, втім футуризму. Авангард з його експериментальністю та реактивністю розірвав каузальну цілісність історичного мистецького процесу, звертаючи увагу на різоматичну поверхню дискурсу, як це пізніше окреслять Жіль Дельоз і Філіппо Ґваттарі у праці “Тисяча плато” (1980), суттєво підважуючи категорії норми, еталону, традиції, спадщини. Він увів у сферу культури новий темпоральний досвід, на деконструкції якого в значній мірі ґрунтуються сучасні пошуки орієнтації та ідентичності постмодерної культури.

Література

1. Ассман А. Трансформации нового режима времени [Електронний ресурс] / А. Ассман // Независимое литературное обозрение. – 2012. – № 116. – Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/a4.html>.
2. Бауман З. Плинні часи. Життя в добу непевности / З. Бауман ; [пер. з англ. А. Марчинського ; наук. ред. Ю. Ємець-Доброносова]. – К. : Критика, 2013. – 176 с.
3. Гройс Б. Утопия и Обмен (Стиль Сталин. О Новом. Статьи) / Б. Гройс. – М. : Знак, 1993. – 373 с.
4. Ільницький О. український футуризм (1914–1930) / О. Ільницький ; [пер. з англ. Р. Тхорук]. – Львів : Літопис, 2003. – 456 с.
5. Козеллек Р. Минуле майбутнє. Про семантику історичного часу / Р. Козеллек ; [пер. з нім. В. Шведа]. – Київ : Дух і літера, 2005. – 380 с.
6. Малевич К. Кубо-футуризм / К. Малевич // Нова генерація. – 1929. – № 10. – С. 58–66.
7. Семенко М. Дерзання. Поези / М. Семенко. – Київ, 1914. – 28 с.
8. Семенко М. До постановки питання про застосування лєнінізму на 3-му фронті / М. Семенко // Червоний шлях. – 1924. – № 11–12. – С. 169–201.
9. Семенко М. Вибрані твори / М. Семенко ; [упор. А. Біла]. – Київ : Смолоскип, 2010. – 686 с.
10. Семенко М. За консолідацію пролетарських сил в українській літературі / М. Семенко // Нова генерація. – 1930. – № 3. – С. 57–58.
11. Семенко М. Мистецтво як культ / М. Семенко // Червоний шлях. – 1924. – № 3.
12. Семенко М. Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби (Панфутуристичний маніфест) / М. Семенко // Хроніка-2000. – Вип. 65/66 : Документи українського авангарду. – К., 2007. – С. 519–525.

13. Слісаренко О. Українська література і панфутуризм / О. Слісаренко / Літературний архів. – Кн. 1–2. – Київ, 1930. – С. 187–190.
14. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного / Ф. Серс ; [пер. с франц. С. Дубина]. – Москва : Прогресс-Традиция, 2004. – 336 с.
15. Heistein J. Décadentisme, symbolisme, avante-garde dans les littératures européennes. Recueil d'études / J. Heistein. – Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego ; Paris : A. g. Nizet, 1987. – 606 s.
16. Huysen A. Present Pasts: Media, Politics, Amnesia / A. Huysen // Public Culture. – 2000. – Vol. XII. – № 1. – S. 21–38.
17. Stites R. Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution / R. Stites. – New York : Oxford UP, 1989. – 256 p.

Анотація

Спираючись на сучасні роздуми про час і темпоральність (А. Ассмана, А. Гюйссена, Р. Козеллека), авторка статті аналізує футуристичну концепцію культури у контексті українських дискусій, які відбувалися в перші кілька десятиліття ХХ-го століття. У маніфестах та статтях 1920-х років Михайль Семенко формує оригінальну модель культури як систему систем, якій притаманна особлива динаміка, описана через закон “деструкції-конструкції”. Теоретичний досвід українського авангарду можна розглядати як прояв модерного часового режиму, якій притаманні відчуття кардинального розриву, нового початку, творче руйнування, особлива динаміка.

Ключові слова: футуризм, Михайль Семенко, темпоральна система, горизонт очікувань, деструкція, конструкція.

Аннотация

Основываясь на современных размышлениях о времени и темпоральности (А. Ассман, А. Гюйссена, Р. Козеллека), автор статьи анализирует футуристическую концепцию культуры в контексте украинских дискуссий, которые происходили в первые несколько десятилетий ХХ века. В манифестах и статьях 1920-х годов Михайль Семенко формирует оригинальную модель культуры как систему систем, которой присуща особая динамика, описываемая законом “деструкции-конструкции”. Таким образом теоретический опыт украинского авангарда можно рассматривать как проявление современного временного режима, которому присущи чувство кардинального разрыва и нового начала, творческое разрушение и особая динамика.

Ключевые слова: футуризм, Михайль Семенко, темпоральная система, горизонт ожиданий, деструкция, конструкція.

Summary

Drawing on contemporary reflections on time and temporality (A. Assman, A. Huysen, R. Koselleck), the author of the article analyses lively discussions about the past, the present and the future of Ukrainian culture that were taking place in the first few decades of 20th century. Generally opposing cultural projects – national populist and modernist focused on the future which was marked by a “national revival”. The author examines vision which is presented by the artistic avant-garde and, in greater detail, the dilemmas, proposals and solutions that can be found in theoretical statements and artistic output of Myhal’ Semenko. In 1914 the poet demonstrated a break with the previous tradition, seeking new meanings of art and found them in the fixation of creative process and opening horizons of modernity. The revolution of 1918 gave new inputs to the development of Ukrainian Futurism, which is involved in creating a new type of culture. As revolutionary project directed to the future, as a new beginning of Panfuturism it proclaims the slogan of creative destruction.

Keywords: avant-garde, Ukrainian futurism, destruction, construction, “future presents”, system of temporality, Myhal’ Semenko.

УДК 821.161.2“19”

Смаглій І. В.,

магістр,

Український державний хіміко-технологічний університет

(Дніпропетровськ)

ПАРАДОКСИ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЧАСУ В ПОЕЗІЯХ СВІТЛАНИ ЙОВЕНКО

Творчість Світлани Йовенко – письменниці, критика, перекладача – виражає свідомість митця-гуманіста, вихованого в дусі цінностей шістдесятників. Незважаючи на окремі рецензії, статті, огляди її поезій, розгляд останньої багато в чому схематичний, що стосується і проблеми дискурсу часу в ліриці поетеси. Це визначає мету і завдання – аналіз темпорального дискурсу в поезії С. Йовенко, виявлення концептуальної опозиції мить – вічність, осмислення і сприйняття ліричною героїнею парадоксів часу.

Гене́за часу в поетичному творі розгортається від однолінійного спрямування, близького до епічного, до складного переплетення часових континуумів з вираженням у макро- і мікροструктурі тексту. На думку сучасних літературознавців, “зрощування просторово-часового і ціннісного притаманне зображальному слову лірики” [9, 288]. Певна суб’єктивність ліричного жанру передбачає складне поєднання теперішнього, минулого і майбутнього в художній свідомості. Форми вияву авторської свідомості – власне автор, автор-оповідач, ліричний герой, рольовий герой (за системою Б. Кормана), – передбачають диференційованість у сприйнятті часу в поетичних творах. Ліричний герой як найбільш яскрава і динамічна форма вияву свідомості у віршах С. Йовенко репрезентує парадоксальне сприйняття хронологічного виміру онтологічних координат. Ця парадоксальність полягає в антитезісному сприйнятті часу як концептуально наснажених образів миті, з одного боку, і вічності – з іншого. Літературознавець Т. Сильман розглядала подібну антитезісність у зображенні часу в жанрах лірики як жанру. “Глибоке занурення у внутрішній світ однієї <...> особи, у поєднанні з відсутністю часового і просторового обмеження, створює одночасно дві кореспондуючі одна з одною точки відліку: з одного боку – мить, миттєвість, абсолютна перехідність як генезис даного явища загалом, а з іншої – неперехідність, постійність значення того, що зображено, інакше кажучи “вічність””, – зазначала вона [10, 33]. Антитезу вічність – мить як часову вісь, навколо якої концентруються загальнолюдські і загальнонаціональні проблеми, відзначала і Л. Тарнашинська у творчості Ліни Костенко [12, 236].

У системі часових координат художнього світу в поезії С. Йовенко особливе місце концепт миті посідає в елегіях. Мить є своєрідною межею між двома емоційно-психічними станами героїні, що виокреслює її передчуття: “Іще нічого, ще мовчить / далекий сполох. / Та серця човен вже за мить / розтятий болем, / як блискавкою” [2, 87]. З іншого боку, трансформована свідомість героїні розгортає межі, створюючи таким чином суб’єктивний час в рамках об’єктивного часу. Наприклад, у поезії “Сон літньої ночі” суб’єктивний час оприявнюється у просторі сну героїні. Назва елегії алюзійно відсилає до п’єси В. Шекспіра “Сон у літню ніч”.

У творі англійського драматурга сон інтерпретується як подарунок надприродних істот, а сприйняття часу неприродне. Один із героїв твору В. Шекспіра – ельф Пек – пропонує ставитися до поганого в житті як до сну, який можна забути. Тобто час уві сні і події, які відбулися в його межах можна пережити без наслідків і стерти із пам'яті. У сні героїні С. Йовенко також наявні риси казковості: політ білого коня як уособлення зими, бажання героїні упіймати його. У межах суб'єктивного часу ліричного “я” сон є миттю, в якій ліричний суб'єкт переживає інше життя: “Поки сон – там триває мить: / проти сонця летить кінь білий” [2, 94]. Час уві сні героїні С. Йовенко також обмежений, про що героїня шкодує, на відміну від героїв англійського драматурга, вона не хоче забувати сон.

Особливістю сприйняття часу ліричним “я” є відчуття його проминальності, відчуття перехідності життя. Небажання ліричної героїні втратити ані хвилини близьке за своєю категоричністю до симоненкового “жити – спішити треба”. У вірші “Такий сьогодні день” героїні нагадують, що “твій час мине”, у поезії “На все життя” час і простір означені як “цільні”, “короткі”, а у вірші “Від гамірних зібрань” – як “недовгий вік”, тобто недостатній для реалізації планів ліричної героїні. Мотив страху прожити життя марно, не виконати свого призначення у віршах С. Йовенко часто скорельовується на образ старості: “На схилі віку / пізно визнати, / що громадянства дух – / життя вага” [1, 16]. Тема марно прожитого життя, безслідного зникнення людини в історії у віршах С. Йовенко була відзначена дослідниками Є. Прісовським (“Мудрість і ніжність”, “Искренность убеждает”), Н. Черченко (“Потреба правди”), які акцентували багатоаспектність сприйняття часу героїнею у поезії С. Йовенко. На їхню думку, перебуваючи в теперішньому, героїня подумки живе в майбутньому, єднаючись із наступними поколіннями завдяки своїм віршам. “Саме художня свідомість дає можливість митцеві перебувати у вічному “тепер”, що колись було минулим чи має стати майбутнім, тобто відбувається своєрідна екстраполяція часу в душі, яка здатна змінювати дистанцію між подіями”, – зазначає Л. Тарнашинська [12, 244].

Людське життя в поезіях С. Йовенко часто вимірюється як “згаяний час” (“Тихо на світі”), “сумнівна вартість суєтних турбот” (“Идучи на світло”). Абсурдність людського існування поетеса пов'язує із небажанням людей розуміти, пізнавати, любити одне одного. Фрустрація, притаманна суспільству ХХ століття, не сприймається її ліричним героєм. Людське життя у ракурсі філософії екзистенціалізму ідентифікується поетесою з образом часу. Зокрема, у вірші “В час, коли друг не розчує” людська відчуженість репрезентована як момент життя окремої людини, який розтягується на вічність через постійне її повторення:

В час, як здається,
що біль твій не знайде притулку,
в час, коли жодному серцю
щем твій – не рідний,
знай: на землі,
в цім мільйоннорозвихренім вулику,
все це було!.. [6, 82]

Ідея про плинність часу виражена через сприйняття ліричним суб'єктом довкілля і часу зокрема. Спливаючий час відраховується через образи-домінанти “літа, слова і дати” [3, 194] – загальнолюдські цінності, кількість яких, за переконанням героїні, обмежена.

В елегіях С. Йовенко оприявнюється традиційне для цього жанру суб'єктивне темпоральне відчуття. Сприйняття часу ліричним “я” є полігранним, воно варіюється від поезії до поезії як прояв внутрішнього годинника героїні, що відрізняється від об'єктивного, реального часу. Героїня із внутрішнім годинником може не відчувати час, повністю занурюючись у власні рефлексії, внутрішній хронометр героїні може не збігатися з дійсним плином часу. В елегії “Лише дивитися, як пада сніг” суб'єктивний час героїні активізовано, вона відчуває, що її дні минають швидше, ніж падає сніг за вікном [2, 107]. Мікрообраз зупиненого часу в поезіях С. Йовенко асоціативно пов'язаний із застиглим рухом і нежиттям, у його вираженні переважає мінорна тональність. Застиглість часу реалізується через суб'єктивне сприйняття ліричним “я”, який спостерігає, як “спинився час на двійниках облич” [2, 17]. Переживання часу героїнею пов'язане із різницею між плином часу і сприйняттям його її свідомістю, що відповідає погляду філософа-неокантіанця Е. Кассирера, який наголошував на чіткому “поділі речового часу і чистого переживання часу – часу, яке мислиться нами як русло об'єктивних подій, і часу свідомості, за суттю даного нам як “теперішній час”” [8, 135].

Відповідно до специфіки часового плану відчуття героїні в елегіях С. Йовенко репрезентовано подієвий. В елегії зовнішній план поступається вираженню напруги внутрішнього світу суб'єкта, семантика бездієвості переосмислюється і перевага надається вираженню страждання. Так, в “Елегії мовчання” образи “вікно і нерухомість” [7, 191] метафорично відтворюють настрій ліричного “я”. Внутрішня фрустрація ліричного суб'єкта підсилюється просторовими характеристиками (“нереально-білий білий світ” [7, 191]) і виразом стану безсилля, спустошеності героїні, в якій не залишилося “ні молитов”, “ані гани”, “ні сліз”. Такий стан героїні одночасно є точкою зупинки і подальшого відліку часу (все “мине”, “промайне”), а її знаходження у “нереально-білому” світі ототожнюється з клінічною смертю в операційній, з перебуванням душі поза часом і простором перед народженням. Після стану бездієвості на героїню чекає оновлене життя, але водночас і страждання, яке його супроводжує.

Відчуття щастя і задоволення у свідомості ліричного суб'єкта тісно пов'язані з концептом миті, як це експліковано в поезії “Передчуття радості”:

Бувають дні,
бувають в днях
хвилини,
коли стріпнеться серце гарячє
і усміх щастя, ніби й безпричинний,
із вуст розквітлих лине
і з очей [4, 198].

Завдяки архітектоніці вірша, типовій для стилізованої манери С. Йовенко, акцентуються слова “дні” і “хвилини”. Таким чином образ радості стиснутий

часовими рамками, конденсує максимальну емоційну наругу, яка репрезентується через аксіологічно пов'язані образи “усміху щастя”, “неясного передчуття”, “променя”, “келиха сонця”. Подібне ущільнення хронології наявне також у поезії “В дні новорічні...”, де метафізичний час новорічної ночі є часом дива і виконання бажань. Протиставлення моменту щастя і тривалого страждання як ключ до осмислення художнього світу унаочнено в поезії “Сто літ читала у його очах”. Темпоральна антитеза містить, з одного боку, “сто літ” – гіперболізовану формулу, яка вказує на тривалий період. Перерахування прикмет цього періоду (“ввічлива байдужість”, “страх, і мужність, / і безнадія, й віра, і відчай”, “мовчазна війна – / думок і нервів зречень облога” [2, 129]) є засобом ретардації, що на сюжетно-структурному рівні створює ефект тривалості. І навпаки, для зображення миті, експлікованої як “день один”, С. Йовенко обирає короткі, уривчасті речення: “І радість спалахнула. / Й знемогла” [2, 129].

Вагомим у реалізації часу в поезії С. Йовенко є мотив вічності, який виразно в ній простежується, починаючи зі збірки “Бузок у січні” (1977). Зв'язок ліричного суб'єкта її віршів з вічністю має сугестивне навантаження, поглиблюючи вираз духовного начала ліричного героя. Він намагається розв'язати проблему своєї екзистенції, пізнаючи вічність, яка асоціюється із безсмертям. У контексті проблеми взаємозв'язку героя і вічності в поезії С. Йовенко проступає лейтмотив віршів смерть – безсмертя. Смерть репрезентується поетесою як особистий час героїні, який минає, як пройдений часовий відрізок. Протилежна векторність у художньому світі С. Йовенко – безсмертя: нескінченний час, вічне оновлення і позитивна замкненість існування. Такий образ вічності у її поезії не лише хронологічна, але й топосна точка, він розкривається як досяжне місце, куди, наприклад, сягають хмари, які плывуть у вічність (“Людина дереву сказала “ти””). Концепт вічності в поезії С. Йовенко постає як візія з організованими і врегульованими рисами. Він протиставляється не лише миті, але й безглуздій витраті часу людиною. Відчування ліричною героїнею вічності як емпіричного об'єкту надає їй сенсу існування, змушує її рухатися по життю: “Жінко, хто силу дав твою небу? / – Вічність...” [2, 78]. Зведення образів вічності і неба в одній художній площині поетесою не поодинокі, воно вписується у “послідовне проведення концепції про неминучість, невмирущість справжньої духовності”, за словами Л. Таран [11, 113].

У межах поетичного світу С. Йовенко домінантою часу є його сприйняття свідомістю ліричного суб'єкта уповільненим, що яскраво засвідчено поезією “Повільно сніг летить з небес сторіч”:

Повільно сніг летить з небес сторіч.
Примарними стають міста великі.
Годинник всесвіту наплутав щось із ліком –
Спинився час на двійниках облич [2, 17].

Крізь призму свідомості героїні постає сюрреалістична візія уповільнення і зупинення часу. За допомогою метафоричного образу “годинника всесвіту” час надано значення сили, не підвладної людині. У цьому контексті протиставляються всесвіт, “небеса сторіч” земним прикметам – “міста”, “двійники облич” як узагальненим поняттям людства. Загальний міно́рний тон вірша із образами, які сприяють

ретардації сприйняття, порушується в останній строфі із несподіваним зміщенням емоційних акцентів: “Усе, як здавна. / Час, – хоч біг, – спинивсь / сніговика зліпити” [2, 18]. Антропоморфні риси часу наближають його до образу дитини, а кінцесвітні мотиви трансформуються у творчі. Тобто від візії зупиненого часу, що апіорі набуває сенсу зупинення світу, життя, письменниця переходить до наївно-замилуваної картини ліплення сніговика.

Універсалізація часу для героїні поезій С. Йовенко – не лише світоорганізаційний елемент, але й певний сакральний орієнтир, мірило добра і зла. Контекстуальне уживання слова “час” як певної межі в житті людини і людства загалом у віршах поетеси не містить чітко окреслених параметрів. Але зміни, які приносить час, скорельовані на випробування (“Надходить час – випроби мить” [6, 79]) або на зміни у стосунках героїв (“Прийде час – і вигукне / моє золото, мій коханий, / що бездушна й черства я” [6, 251]). Час також використовується поетесою для позначення певного періоду (“Час віршів про кохання”, “Де той час золотий”). У цьому випадку головними темпоральними ознаками є дії і почуття ліричної героїні, без аналізу часового континууму. Аналогічне зображення часу як певного сакрального періоду наявне і в поезії Ліни Костенко (“Балада моїх ночей”), І. Жиленко (“Час минув для забав”), Г. Чубач (“Час душі”). До образів часу і світла як втілення вищого добра звертається С. Йовенко в поезії “Йдучи на світло”:

...Збивалися учнівські кроки рим.
Та, віддана прекрасній суті Часу,
не схибила я на шляху ні разу,
йдучи на Світло, що струмить згори [2, 39].

Образи світла і часу тут пов'язані із вказівкою “згори”, що асоціативно спрямовує в напрям “небо” – “космос”. Як і в поезії “Повільно сніг летить з небес сторіч”, де час набуває змісту космічного явища, вищого за людське існування. Образ часу наснажений пафосом таємного, непізнаного і не підвладного людині явища.

Своєрідно осмислюється С. Йовенко час у розвитку теми Другої світової війни, зокрема на території України і Грузії у вірші “Безсмертя виноградної лози”. Формою вираження авторської свідомості в цій поезії є екстрадієгетичний наратор, який окреслює історичний шлях двох країн. Суб'єкт ціннісно охарактеризовує шлях їх формування, виділяючи ключові точки історії: “Батия орди”, “орди Тамерлана”, “Дивізія фашистська”, яким протиставляється “мужність мужніх”. Використання тавтології наближає поезію “Безсмертя виноградної лози” до стилю давніх грузинських поем. Образна конструкція поезії має кільцеве обрамлення – “коріння Грузії, коріння України”, що зумовлює ретардацію свідомості, скорельовує на розвиток мотивів смерті і безсмертя. Їх протистояння створено за допомогою дихотомічних пар “руїни” – “безсмертя лози”, “тополь безсмертя”, “плач Грузії, Русі” – мечі слов'ян і картвелів, могили – воскресіння. Заклично-публіцистичними є останні рядки цього твору “І доля нам – одна. / Земля – одна! / Коріння Грузії, коріння України” [5, 232], що розкриває авторську інтенцію, виражену в заголовку твору. У них С. Йовенко підсумовує порівняння двох країн з виноградною лозою, що, як відомо, є символом весни, відродження і безсмертя.

Наскрізною у циклі “Дотик Грузії” є тема пам’яті. Глибоко екзальтована лірична героїня намагається досягнути не лише сучасну їй культуру Грузії, але й її минуле. Позиція ліричного наратора виражає авторську свідомість. Оповідач відчуває себе людиною з минулої епохи, намагається уявити її душевний стан, її дії. Сюжетно це реалізовано як перехід від думок ліричної героїні до думок, станів історичних героїв. При цьому ім’я історичного персонажа не називається, він пізнається за зміною емоцій і смислів. У вірші “Вікно між хмар” це перевтілення в образ Ніни Чавчавадзе, у “П’ятигорському сходженні” – в образ нареченої Михайла Лермонтова. Глибоке відчуття героїнею минулого не рідної їй землі досягається не стільки шляхом зняття кордонів між “свій” і “чужий”, скільки завдяки особливому відчуттю часу, коли героїня уявляє себе одночасно в багатьох точках історії. На рівні свідомості вона ототожнює себе з предками, з предками генетично й етнічно неблизького їй народу. Такий стан свідомості, за визначенням Т. Цив’ян, є “вісьовим часом” або “спресованим часом”.

Отже, сприйняття часу ліричним суб’єктом у поезії С. Йовенко неоднозначне. Ліричне “я” намагається досягнути його, наблизитись до розгадки вічності і водночас зрозуміти і використати мить життя. У ракурсі темпорального дискурсу поетесою осмислюються теми даремного використання часу і проминальності людського життя. Основними домінантами образу часу є концепти – мить, вічність, пам’ять, смерть і безсмертя. Найчастіше вони реалізується крізь призму свідомості ліричного “я”, при цьому утворюється своєрідна невідповідність між реальним часом і часом у сприйнятті ліричного суб’єкта. Останній сприймає час як уповільнену матерію або як миті, що забирають людські життя. Тому у свідомості героя домінує кредо в активній позиції – прагнення жити з користю, закарбувати свій слід для майбутніх поколінь.

Література

1. Йовенко С. Обличчя вітру : поезії / С. Йовенко. – К. : Дніпро, 1975. – 111 с.
2. Йовенко С. Бузок у січні : поезії / С. Йовенко. – К. : Радянський письменник, 1977. – 159 с.
3. Йовенко С. Діалог : поезії / С. Йовенко. – К. : Молодь, 1978. – 200 с.
4. Йовенко С. Обличчя справжня мить : поезії / С. Йовенко. – К. : Радянський письменник, 1979. – 256 с.
5. Йовенко С. Час любові : поезії / С. Йовенко. – К. : Радянський письменник, 1984. – 238 с.
6. Йовенко С. Безсмертя ластівки : поезії / С. Йовенко. – К. : Дніпро, 1989. – 487 с.
7. Йовенко С. Любов і Смерть : лірика / С. Йовенко. – К. : Ярославів Вал, 2010. – 720 с.
8. Кассирер Э. Философия символических форм / Э. Кассирер. – М. : Академический Проект, 2011. – Т. III : Феноменология познания. – 398 с.
9. Поэтика : Словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. – 358 с.
10. Сильман Т. Заметки о лирике / Т. Сильман. – Л. : Советский писатель, 1977. – 223 с.
11. Таран Л. Синтез буття / Л. Таран // Жовтень. – 1982. – № 3. – С. 111–113.
12. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасності літературознавчої концептології / Л. Тарнашинська. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – 534 с.

Анотація

У статті розглядається темпоральний дискурс у поезії С. Йовенко, виявлено антитезу концептів мить – вічність у його межах. Виділено мотив протиставлення короткої миті щастя і

тривалого страждання як ключового в осмисленні художнього світу поетеси; домінуючі образи в розкритті змісту концепту часу (мить, вічність, пам'ять). Відзначено, що вагомим у сприйнятті часу героїнею є фактор суб'єктивності, який варіюється як прояв її внутрішнього годинника, що відрізняється від об'єктивного, реального часу.

Ключові слова: авторська свідомість, об'єктивний час, мить, антитеза, концепт, темпоральний, дискурс.

Аннотация

В статье рассматривается темпоральный дискурс в поэзии С. Йовенко, выявлено антитезис концептов мгновение – вечность в его рамках. Выделено мотив противопоставления краткого мига счастья и длительного страдания как ключевого в осмыслении художественного мира поэтессы; доминантные образы в раскрытии содержания концепта времени (мгновение, вечность, память). Отмечено, что важным в восприятии времени героиней является фактор субъективности, который варьируется как проявление ее внутренних часов, что отличается от объективного, реального времени.

Ключевые слова: авторское сознание, объективное время, мгновение, антитезис, концепт, темпоральный, дискурс.

Summary

In an article was considered the temporality discourse in S. Yovenko's poems, was revealed the antithesis of moment – eternity concepts within its framework. Was allocated the motive of opposition of fleeting happiness moment and long suffering as the key to understanding the artistic world of the poetess; the dominant images in disclosing the content of time concept (moment, eternity, memory). Was noted, that the subjectivity factor is important in the time perception by heroine, which varies as a manifestation of the heroine's internal clock, that differs from objective, real time.

Keywords: author's mind, objective time, moment, antithesis, concept, temporal, discourse.

УДК 821.161.2:82.0–94

Стадніченко О. О.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький національний університет

КАТЕГОРІЯ ЧАСУ В МЕМУАРАХ РОМАНА ІВАНИЧУКА “БЛАГОСЛОВИ, ДУШЕ МОЯ, ГОСПОДА...”

Автор мемуарів і його доба, тобто час і простір в особах і подіях – це ключові дійові особи мемуарного твору. На цю особливість мемуаристики звертали увагу чимало дослідників у цій галузі, зокрема О. Галич, О. Зарицький, І. Єгоров, М. Лейтис, Б. Мейлах, Н. Москаленко та ін. Проблемі дослідження категорій часу і простору присвячено окремі сторінки монографії О. Галича. Зокрема, він вказував, що “для мемуарних книг характерна наявність двох часових планів, тобто подвійна точка зору письменника на події, які він описує: так він сприймає їх у реальному бутті, а такими з урахуванням накопиченого життєвого досвіду, громадської думки вони постають у свідомості митця через роки” [1, 37].

Актуальність цієї статті полягає в необхідності розглянути функціональність категорії художнього часу в українській мемуаристиці, зокрема на прикладі мемуарів Романа Іваничука, оскільки саме час та простір можна назвати стрижнем будь-яких спогадів, бо всі події, про які йдеться у творі, відбуваються у просторі й часі. Отож

з'ясувати, як переплітаються в художній тканині документального твору різні часові площини: сучасне, минуле і майбутнє, і простежити роль художнього часу та простору в сутності літератури non fiction і є завданням цього дослідження.

Час і простір як особливі сюжетотворчі категорії яскраво простежуються в багатьох документальних творах. У контексті досліджуваної проблеми цікавими є щоденникові записи, спогади і роздуми Р. Іваничука "Благослови, душе моя, Господа...", які вийшли окремою книгою 1993 року. Як визначає сам автор, це книга про його час: "Моє життя пройшло через спробу творення української державності в 1917–1921-х роках, вигартувалось у трагедії сорокових років і займає певне місце в нинішній боротьбі за незалежність України, в якій я фігурую як недосвідчений політик і досить досвідчений письменник" [2, 6–7]. Тобто розповідь починається від дитячих років, а вони припали на 1930-і роки, коли Західна Україна, де він проживав, ще не була в складі СРСР. Відповідно на його очах відбувалося грубе приєднання цієї території, яке для простих, але незгодних людей супроводжувалося слізьми, горем, арештами. Спогади і роздуми про його особисте життя в хронологічному порядку подаються на фоні долі тодішнього українського суспільства. Іваничук Р. І. зокрема зазначає: "Хочу розповісти про своє життя в контексті кількадесятилітньої історії мого народу. Благослови, душе моя, Господа за те, що прилучив мене до боротьби за волю України..." [2, 7].

До речі, вислів "Благослови, душе моя, Господа...", який є і заголовком книги, повторюється у творі декілька разів, але кожного разу автор звертається до Бога з іншим проханням, є своєрідним художнім обрамленням твору, вказує на високість думок і помислів власне автора і задає стиль і пафос мемуарів Р. Іваничука. Як наприклад, у записі від 24 серпня 1992 року зазначено: "De profundis, з найглибших глибин мого серця викликаю цей і величний *Благослови, душе моя, Господа!* літургійний спів і засилаю до найвищої слави Бога – замість звичайної людської подяки, бо недосконала моя мова і язик мій дерев'яний..." [2, 242] або "Незалежність – це найнормальніший стан народу. Незалежність – найпростіша і найприродніша політична й моральна категорія. Але дається вона важко і дуже дорого коштує. Хто-хто, а українці знають її ціну. Тож *благослови, душе моя, Господа* за те, що дожив я до нинішньої святої миті. Я безнастанно благаю в Бога для себе довгих років життя, щоб протягом них міг віддати усі свої сили для України – до останньої краплі" [2, 47].

Дослідники документальної літератури неодноразово звертали увагу на те, що мемуарний твір, як правило, має два часові плани і автор описує минулі події з точки зору вже сучасності. Більше того, автор навіть аналізує і дає оцінку колишнім подіям з позиції власне сьогодення, тобто як воно було і як тепер уявляється. Саме завдяки принципу наявності двох часових планів автору вдається більш об'єктивно осмислити події і подати їх двоплощинно, об'ємно. Автору мемуарів вдається переплести спогади про свої дитячі роки з сучасними, дорослими враженнями, і ті дитячі спомини часто є більш яскравими, важливими, доленосними. Так, у цій книзі подаються роздуми про любов до України: від дитячих чи

юнацьких захоплень до серйозної політичної діяльності як народного депутата ще УРСР того скликання, яке знайшло в собі сили проголосити незалежність України.

На перший погляд може здатися, що твір більшою мірою присвячений сучасності, тобто рокам, коли Р. Іваничук був народним депутатом України. Але насправді події, яким приділяє увагу автор, відбувалися упродовж тривалого періоду – від дитинства як часу становлення автора як особистості, включає студентські роки, які переривалися відрахуванням із Львівського університету через політичні звинувачення, потім служба у війську, знов навчання, спогади про дружбу ще зі студентських років із такими ж молодими колегами-письменниками як Дмитро Павличко, Ростислав Братунь, Володимир Лучук, Роман Кудлик та ін., “виковування з себе професійного письменника”, літературна кар’єра з елементами валенродизму і постійного політичного тиску, роздуми з приводу сучасного стану в українському суспільстві, мрії про незалежність України та приєднання до європейського співтовариства (до речі, ці думки висловлені ще у 1993 році, задовго до Революції гідності, ідеєю якої було приєднання до ЄС). Звучить як пророцтво, яке збулося вже зараз: “Україна – держава європейська і на Європу мусить бути зорієнтована. З Росією нам треба жити в згоді, але йти поруч з нею та ще й в одній упряжці нам не можна: вона звикла мати Україну своєю колонією і від імперських апетитів ще довго не зможе відмовитися” [2, 67].

Коли автор згадує про минуле, він практично не може перебувати в межах одного часу. Йому вдається, навівши спогади про сучасну (1991 рік) ситуацію в Україні, зробити глибокі історичні висновки про морально-психологічний стан українського суспільства у період здобуття незалежності: “Роздертий окупантами на шматки і здеморалізований неволею український народ розділився на східняків і західняків; східняки – на україномовних і російськомовних громадян; західники розсварилися на релігійному тлі; в Закарпатті звідкись взяли русини, які визнають триколірний російський прапор, але хочуть належати до Чехо-Словаччини... Далеко, дуже далеко нам до національної монолітності, бо ж скільки українців з’яничарилося, і не думайте, що яничарство – то лише русифікація, полонізація або англізація, яничарство – то теж байдужість, ситість, аполітичність...” [2, 28].

Роздуми Р. Іваничука, оприлюднені понад двадцять років тому, не втрачають актуальності і сьогодні, навіть звучать гостріше під час подій нинішньої російської агресії та внутрішнього розбрату в Україні.

Принцип хронології, який часто притаманний мемуарним творам, у творі Р. Іваничука художньо порушується і спогади про щось переплітаються з тим, що відбувалося пізніше, але пов’язане між собою. Викликає увагу власне переплетення особистісного, біографічного та суспільного чи громадського. Описуючи те, що йому довелося пережити в юнацькі часи, коли Західна Україна опинилася відразу під чоботом фашистських і більшовицьких загарбників, він згадує дуже жахливі епізоди, які довелося пережити: це і замордовані енкаведистами жертви серед його земляків, і розстріл євреїв гестапівцями, і ту безнадію, коли німці втікали, а наступали не менш страшні і жорстокі “червоні визволителі”. Ці спогади автора перемішуються публіцистичними роздумами, які стоять поза часом і понад

простором. Наприклад: “Тільки той, хто не переживав цього і післявоєнних нічних жахів, хто не бачив поскиданих у штабелі біля сільрад убитих бандерівців, а батьки німіли й не права признатися до вбитих синів, тільки той може дивуватися, що загубили ми на тяжких дорогах витонченість душ. Та кому вдалося зберегти в собі елементарну порядність і вірність Україні, той має нині силу випікати у своїй душі сліди рабства і, загартований та неволею едукований, стояти за державним кермом” [2, 33].

І поруч з цим автор поринає в детальні спогади про період свого навчання у знаменитій Коломийській гімназії, про учителів, які своєю мудрістю запам’яталися йому на все життя, врешті про свої перше кохання – дочку директора гімназії Мірку, яка стала професором хімії у Львівському університеті, а про його закоханість навіть не здогадувалась. На жаль, як подає автор у своїх спогадах, більшість із його вчителів, яких вважали совістю нації, закінчили свої життя на радянській каторзі або в концтаборах як політичні в’язні. Кожна фраза споминів – це не просто констатація фактів життя, це художньо філософське осмислення свого минулого: “Я виніс із полумені опудало пелікана (*коли німці спалили Коломийську гімназію – О. С.*) і пішов з ним у Трач, теж до тла вигорілий, пропалений, – таким ступив на поріг своєї юності” [2, 34].

Один із розділів книги присвячений студентському голодуванню на тодішній площі Жовтневій, тепер це Майдан Незалежності, коли студенти повстали, вимагаючи відставки “вихованця Брежнєва і Щербицького – Віталія Масола, повернення народові нагробованого комуністичною партією майна. Це голодування в разі відхилення студентських вимог могло закінчитися смертю молодих героїв. Р. Іваничук згадує, що ходив до студентів і особисто до Олесья Донія, що умовити їх припинити акцію. Описувана подія викликає у автора асоціації з його юністю: “І в цю мить я згадав, що в юності, ще молодший за Донія – вчився тоді в дев’ятому класі, – я вперше зрозумів, що більшовицька сила не вічна, що пам’ятники тиранам наш народ повалить сам, бо терор неминуче слабне від своєї власної жорстокості. Господи, я ж сам був колись предтечею цих відважних юнаків і дівчат, які нині поставили намети в кінці Хрещатика. А нині зневірився?!” [2, 39]. Паралельно з цим, він згадує про свого брата Євгена, якого за участь у діяльності ОУН засудили до п’ятнадцяти років каторги, а батько з матір’ю сушили сухарі, кожного дня сподіваючись депортації в Сибір. Про це пізніше напише сам Євген Іваничук у книзі спогадів “Холодне небо Півночі”.

Вражають своєю відвертістю думки автора з приводу заборони до друку його резонансних творів “Мальви”, “Журавлиний крик”, як було піддано остракізму письменників – Сергія Плачинди, Романа Андріяшика, Івана Білика і Романа Іваничука. Окремо, як вказує автор, як і належиться патріархові української літератури, зазнав гонінь Олесь Гончар, а ім’я Ліни Костенко огорнула мертва мовчанка, немовби її в літературі ніколи і не було. “Які ж то натхненні комуністичні шабаші вибухнули тоді! Вже ж давно поринули в минулому моторошні постанови в галузі літератури і мистецтва, здавалось, ніхто вже більше не почує на партійних зборах і виробничих нарадах ревних вірнопідданських прокльонів на адресу

ворогів народу, які підступно проникли в монолітне соціалістичне суспільство, щоб його зсередини розкласти ...” [2, 41]. І автор справді пояснює, що ці звинувачення насправді мали підстави, оскільки саме таку тактику обрали тодішні патріоти – розшатувати систему зсередини. І сам розвінчує те, що так часто можна почути з вуст колишніх комуністів: “Ми, і я в тому числі, ставали новітніми Валенродами, які свідомо йшли в стан ворога – це був один із засобів активної боротьби з неволею. Тож як фальшиво звучать нині каяття деяких колишніх членів комуністичної партії: “Я вірив!” Брехня, ніхто не вірив, нормальна людина не могла вірити в комуністичну ідеологію після десятків років кривавої комуністичної практики: в партію йшли або заради вигод і наживи, меншої або більшої влади, або ж – і таких Валенродів було мільйон – з диверсійною метою” [2, 41].

Художній час у мемуарах розширюється за рахунок масштабності охоплення подій, які описує автор, зокрема ситуацію в суспільстві, що склалася у 1980-х роках, коли тоталітарний режим ослаб, а визнати це ніяк не наважувався і його свідомо розкачували ті, хто стояв біля витоків перебудови і ставали засновниками демократичних рухів в Україні: “Бо ослаб кулак і стиснутися знов, немов у тієї руки, що розпухла від лопати, не зміг і вже не зможе: ворухатися пальці, мучаться в конвульсіях – подібно нині мучиться Горбачов, намагаючись з’єднати навіки роз’єднане” [2, 41]. При цьому автор неодноразово просить вибачення за хаотичність його викладу, хоча саме вона створює масштабну панораму життя суспільства “без ретуші і гриму”, а навпаки подає неупереджений погляд на минуле, теперішнє і майбутнє, яке стане наслідком тих процесів, що відбуваються в Україні.

Автор свідомо акцентує увагу на окремих епізодах свого життя, підкріплюючи це враженнями про те, що тоді відбувалося в Україні та письменницькому середовищі зокрема. Особливу увагу звертає автор на стан справ у літературі й мистецтві, включаючи і стосунки між письменниками і владою. Неодноразово Р. Іваницук у мемуарах звертається до ідеї духовного Храму, який можна розглядати особливою категорією художнього простору: “У безпросвітній пітьмі сталінсько-брежневської духовної деградації зродилася ідея Храму. Розвалені камінні собори, обпльовані собори душ, безбожництво і моральний та фізичний садизм стали буденною реальністю, звичаєвістю; втрата страху перед своїм власним сумлінням зродила цинічне ставлення до найбрутальніших моральних категорій, як зрада, донощицтво, жорстокість, благословила вседозволеність і всепрощення найтяжчих гріхів – наше суспільство опинилося на дні бездуховності, й вивести його з трясовини хамства могла лише ідея чистоти Храму” [2, 53]. Автор згадує, що першим у нашій літературі на сполох ударив Олесь Гончар у своєму знаменитому “Соборі”, за ним з’явився фільм Тенгіза Абуладзе “Покаяння” з ідеєю самоочищення у формулі: “А чи потрібна дорога, яка не веде до Храму?”

Р. Іваницук на прикладі свого життя в літературі та своїх колег-письменників намагається з’ясувати роль літератури і письменника в суспільстві, зокрема радянському, коли фактично письменники ставали духовними провідниками нації: “...без політизації літератури ми б не вижили як нація, давно б уже втратили не тільки мистецтво, а й елементарні національні ознаки; українські

письменники протягом століть штурмували свій власний народ і таки перемогли його – пробрили міцний панцир підневільної лінивості і сплячки, а за це платили волею і життям, висилаючи з-поміж себе на рідні барикади найкращих своїх представників: Шевченка – в солдатчину, Грабовського – в тюрму, Франка – на розтерзання польським шовіністам, Лепкого, Маланюка, Самчука, Багряного – у вигнання; віддали, зрештою, на смерть усе літературне відродження двадцятих років загатили мордовські табори у сімдесятих і нарешті послали їх у перший український парламент, де вони, перемагаючи інфаркти, проголосили незалежність України” [2, 75].

У розділі “Література і держава” автор як свідок усього, що відбувалося в літературі упродовж попередніх майже сімдесяти років, дає характеристику літературній атмосфері часів Радянського Союзу, коли письменники були в тісних рамках соцреалістичного мистецтва, та ще й під тиском ідеологічних чинників. Неодноразово Р. Іваничук наголошує, що у письменників його покоління інших засобів боротьби, ніж політизованість і літературна професійність, не було. Цей твір цікавий тим, що на фоні загального стану літератури автор приділяє увагу зображенню окремими документальними штрихами своїх сучасників-письменників, з якими його пов’язували творчі стосунки. Він говорить, зокрема і про те, що на фоні політичної заангажованості, ще у 1980-і роки в українській літературі з’явилися паростки українського модерну, і наводить для прикладу імена Ігоря Калинця, Віктора Неборака, Івана Малковича, Василя Герасим’юка, Ігоря Римарука, Юрія Андруховича, Євгена Пашковського, Галини Пагутяк, Ярослава Павлюка.

Крім того у творі “Благослови, душе моя, Господа...” Р. Іваничук в рамках створеного ним художнього часу і простору створює міні-портрети своїх колег письменників, при чому характеризує їх не тільки з точки зору літературного критика, а як постатей як у літературному русі, так і в громадському житті, оскільки більшість письменників його покоління були активними громадськими діячами ще з 1960 років. І постають перед читачами зображені майже документально точно в рецепції Р. Іваничука постаті Дмитра Павличка, з яким він навчався у Львівському університеті, але потім шляхи їх розійшлися, Ірини Вільде, яка жила у Львові і була незаперечним авторитетом серед письменників, Бориса Олійника, який на думку автора спогадів став на слизьку стежку компромісів із владою і зрадив національні інтереси, про Григорія Тютюнника, Павла Загребельного, який не завжди був послідовний у стосунках з письменниками і владою, про багатьох письменників, портрети яких наче пазли складають палітру українського літературного процесу.

У розділі “Держава і література” Р. Іваничук зауважує, як складно нам звикати до мистецької незалежності. Він наводить свої роздуми про те, що упродовж віків письменники чітко розділювалися на три підневільні табори: “табір апологетів панівної системи, щедро оплачуваних сюзереном; табір конформістів (я їх називаю “валенродами”), які теж перебували на утриманні держави й мусили за це відплачувати їй лояльністю, а за непослух були карані передусім матеріально, – і наймалочисельніший табір нонконформістів, бунтарів, котрі

відкидали будь-які зобов'язання супроти сюзерена, відкрито виступали проти нього, за що були гнані, голодні й ув'язнювані” [2, 142]. Цей розділ цікавий відвертими, хоча й суб'єктивними оцінками художньої вартості української літератури періоду соцреалізму. З гіркотою автор зауважує, що, на жаль за кордоном українське слово майже нічого не важить і нікому не відоме.

У контексті спогадів про стан літератури Р. Іваничук не залишає поза увагою своє перебування в українському парламенті першого скликання. Йому вдається створити ще один хронотоп, який пов'язаний з діяльністю його колег депутатів, на долю яких випало проголошення Акту про незалежність України. Багато сторінок показують його як зрілого політика, загартованого боротьбою за незалежність, який успадкував цю боротьбу ще від своїх родичів, які були активними учасниками визвольних змагань. Часто слова його звучать пророче і так актуально, ніби висловлені сьогодні: “Ще багато труднощів перенесе наш народ, але ніхто ніколи вже не примусить його повернутися у тихе рабство, у підданство нікчемним карлика. Ніхто і ніколи – бо маємо таку героїчну молодь, яка готова піти за Україну на смерть” [2, 259]. Хіба це не пророцтво?

Художній простір розширюється за рахунок того, що автор називає у спогадах багато місць, які пов'язані з його перебуванням або тих людей, про яких він згадує: Коломия, Трач, Отинія, Заболотів, Снятин, Косів, Львів, Урал, Сибір, Київ, Сідней, Сибір, Третій Рим, Гянджу, долина Шейха і т.д. Саме географічні категорії переходять у категорію художнього простору і разом з художнім часом утворюють хронотоп, який у мемуарних творах відіграє важливу функціональну роль в утворенні власне сюжету. До того ж Р. Іваничук детально зупиняється на тих місцях, де він народився – Трач, навчався у гімназії – Коломия, потім у Львівському університеті, служив у війську – в Азербайджані, потім повернувся до України і продовжив жити у Львові, хоч часто бував у письменницьких справах у Києві, не кажучи вже про те, що коли став народним депутатом України досить багато часу йому довелося проводити в столиці. Ясна річ, ці географічні об'єкти безпосередньо пов'язані зі змістом твору і фактично стають тим розлогим художнім хронотопом, який передає читачеві реальну історію його життя.

Час у спогадах Р. Іваничука відтворений у декількох вимірах: як час реально-подієвий, який надає читачеві можливість уявити реальність життя автора спогадів і охарактеризувати епоху. Саме цей вимір обіймає багато місця у творі “Благослови, душе моя, Господа...” Р. Іваничука, бо він охоплює важкий період в історії України (від середини 1930-х до 1993 року), який він характеризує як боротьбу за незалежність. Напевно, не були б ці спогади такі яскраві та емоційні, якби той попередній вимір часу не був пропущений через власну призму, через особисті переживання і біографічні моменти. Саме багата біографія автора і є тим необхідним часовим складником, що складає стрижень твору. Не останню роль у відтворенні часу відіграє так звана вибірковість у відтворенні подій чи спогадів. Саме автор вирішує на чому зупинитись детальніше, що випустити, що прискорити чи ущільнити, чи врешті перемішати, щоб створити такий собі плин часу. Ясна річ, це базується на суб'єктивних, особистісних враженнях із свого

життя. Але найважливішу роль відіграє, звичайно, дійсний плин часу, у якому й закарбувалися всі події і власне спогади про них.

Характерною особливістю цього твору Р. Іваничука є те, що він надзвичайно насичений, крім особистих спогадів, публіцистичними роздумами й аналітичними судженнями про стан української літератури в тоталітарному суспільстві, про стосунки між літераторами, про призначення літератури в наш час, врешті про долю України. Це розширює часові і просторові рамки твору і додає йому масштабності та панорамності.

Не менш цікавими з погляду дослідження категорії часу є й інші мемуари Р. Іваничука “Мандрівки вольні і невольні”, “На маргінесі” та “Нещоденний щоденник”.

Література

1. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть специфіка, генеза, перспективи : [монографія] / О. А. Галич. – Луганськ : Альма-матер, 2001. – 246 с.
2. Іваничук Р. І. Благослови, душе моя, Господа... Щоденникові записи, спогади і роздуми / Р. І. Іваничук. – Львів : Просвіта, 1993. – 270 с.

Анотація

Предметом статті є критичне осмислення категорії художнього часу. Визначається його роль у створенні сюжету. Аналізуються особливості часово-просторових відносин у документально-художній літературі (на прикладі спогадів Р. Іваничука “Благослови, душе моя, Господа...”). Виписаний у спогадах образ автора вражає гармонійністю, сконденсованістю і цілісністю, і ніби підіймається над процесами, перебіг яких представлено в спогадах. Проведена спроба дослідження авторського оповідання, співвіднесеності його змісту з історичними реаліями описуваного часу, визначена жанрово-стилістична специфіка щоденника як жанру мемуарної прози.

Ключові слова: мемуаристика, спогади, аспект, щоденники, листи.

Аннотация

Предметом статьи является критическое осмысление категории художественного времени. Определяется его роль в создании сюжета. Анализируются особенности временно-пространственных отношений в документально-художественной литературе (на примере воспоминаний Р. Иваничука “Благослови, душе моя, Господа...”). Выписанный в воспоминаниях образ автора поражает гармоничностью, сконденсированностью и целостностью и будто поднимается над процессами, ход которых представлен в воспоминаниях. Произведена попытка исследования авторского повествования, соотнесенности его содержания с историческими реалиями описываемого времени, определена жанрово-стилистическая специфика дневника как жанра мемуарной прозы.

Ключевые слова: мемуаристика, воспоминания, аспект, дневники, письма.

Summary

The subject of the article is a critical reflection of the artistic time category. The role of the category in the plot's creation is determined. The features of time-and spatial relationships in documentary and fiction (for example memories “Bless, God, my soul...” by R. Ivanychuk) are analyzed. The author's image created in recollection impresses by harmony and integrity rising above the events that take place in the memoirs. The author of the article specifies that R. Ivanychuk's personal recollection and reflections in a chronologic order are given on the background of the fate of that time Ukrainian society.

Keywords: memoirs, remembrances, aspect, diaries, letters.

УДК 821.161.2-321.“188”Н. Кобринська

Швець А. І.,
кандидат філологічних наук,
Інститут Івана Франка
Національної академії наук України
(Львів)

“ЩО СЕ ЗА ДУХ ЧАСУ ТАКИЙ?” (ТЕМПОРАЛЬНА АКсіОЛОГія В Оповіданні Наталії Кобринської “Дух часу”)

Оповідання Наталії Кобринської “Дух часу” (первісна назва “Пані Шумінська. Образок з життя”; першодрук [11]) стало знаковим текстом у психотворчій біографії письменниці. Перші літературні рефлексії Кобринської, які за спонукою Остапа Терлецького були оформлені в цей художній твір та 1883 року у Відні публічно проартикульовані й успішно сприйняті в студентському товаристві “Січ”, дали почин не лише творчому феноменові Наталії Кобринської, але й цілій традиції жіночого письма в українській літературі. Світло денне це оповідання побачило лише 1887 року, ставши одним зі засадничих текстів жіночого альманаху “Перший вінок”, а разом твором, що за форматом художнього письма, способом осмислення жіночої психології та майстерним зглибленням екзистенційної проблематики, збурило доволі неоднозначні рецепції тогочасних критиків. Якщо одних захоплювала в ньому апологетика “культурної емансипації” молодшого покоління (Лукіянович Д. [17]), позиція “об’єктивного оповідача”, що сприяла максимальному обсервуванню психології героїні (О. Грушевський [3]), “незвичайний об’єктивізм цього малюнку” (О. Коренець [13]), майстерність “як щодо змісту, так і артистичного викінчення”, “легкий гумор” і “незвичайно характерні деталі” (М. Грушевський [2]), “повно гарних образів” (М. Павлик [20]). То інші відверто не сприймали в цьому творі візії “темної поступовості” й зображення “ідіотичної” бувальщини (Г. Цеглинський [24]), критикували за світоглядний анахронізм (Огоновський О. [19]) й іронічно означували текст як “сатиру теперішніх мрійних змагань буцім поступових” (Г. Цеглинський [24]).

Зрештою на еволюцію інтерпретативних смислів та авторських інтенцій у цьому творі вплинула його видавнича історія під різними заголовками. Згадуючи у своїй автобіографії 1893 р. ґенезу постановня сюжету “Пані Шумінської”, Кобринська спочатку виразно проартикулювала намір зацентувати жіночу психологію головної героїні: “Представила-м собі стару жінку в її відносинах до оточуючих обставин в такий спосіб, як би я про се розповіла Терлецькому. Таким чином вийшла моя Шумінська і разом форма оповідання” [7, 321]. Тож, перейменовуючи 1898 року цей твір “Духом часу”, Кобринська невипадково обирає його номінативно-ідейним стрижнем однойменної збірки. Про що пояснила М. Павликові в листі від 14 квітня 1899 року: “Хочу назвати “Духом часу”, бо тепер все так видається, т.е. дається якийсь загальний титул усім новелям – або першій” [15, арк. 114 зв.]. Новий об’єднувальний “титул” збірки засвідчив зміну парадигми художнього мислення авторки. Фокус почуттєвості самої лише Шумінської елімінується й нова назва твору переакцентує його проблематику: письменниця глобалізує проблему конфліктності поколінь у темпоральному вияві, підсилює антитетичну рецепцію

образу часу у свідомості старшої та молодшої генерацій й цією назвою увиразнює екзистенційний, філософічний вектор оповідання, трансформуючи усі попередні ідейні смисли. Суттєво модифікувала рецепцію твору відсутність в другій назві попереднього підзаголовка (“образок з життя”), за яким сучасники письменниці та й вона сама асоціювали твір винятково з реалістичним письмом. Міметизм зображення в такий спосіб видозмінено виразною саморефлексивною й психологічною опцією персонажа.

Нарація твору розбудовується у форматі хронологічного аналепсису, який виконує роль смислотворчого центру оповіді й твору загалом. Пані Шумінська в ретроспективних візіях мовби ретранслює пережите, еруптивна здатність її пам'яті продукує амальгаму різних часових відтинків минулого, створюючи ефект ревізії життя, самоспоглядання, моделювання власного життєобразу. Відтак обриси “далекої минувшості”, “далекої далечини” інспірують емоційно-психологічну сферу жінки, маркуючи цей темпоральний онтологічний контекст виразною гендерною конотацією. Фрагменти пережитого біографічного часу в модусі спомину Шумінської, по суті, типізують хронологічні періоди життя жінки в їхній біологічно-віковій тривалості: дитинство під батьківською опікою – шлюб як “найважливіша хвиля в житті жінки” – “материнський небосклон” – старіння. Така фемінна призма переживання часу визначає його аксіологічну наповненість у свідомості Шумінської, ієрархію її життєвих вартощів, так чи так регламентованих біографічним та загально історичним часом. У модусі спомину Шумінської – ретроспективно-хронікальна історія її сім'ї, що генологічно споріднює твір з сімейною хронікою. Особистісна часова проекція абсорбується ширшим контекстом “біографічного часу” (М. Бахтін) сім'ї, роду, а сама оповідь головної героїні постає виявом “сімейно-родової самосвідомості” (М. Бахтін).

В темпорально-екзистенційній проекції попаді визначальною є історична пам'ять й традиція священницького роду, оперта на вкорінених засадах патріархального укладу, які детермінують й легітимізують життя, поведінку й сімейні устої різних поколінь, за якими сини мають продовжити духівничу лінію батька, а доньки – матримоніальну – матері, тобто неодмінно вийти за представника попівського роду й стати попадями. На поетикальному рівні така часова репрезентація життя роду ослвлена відповідними темпоральними маркерами – “вікові традиції”, “з діда-прадіда”, “від віків прийнято”, *іти “дорогою своїх батьків”*, які мотивують ціннісні стереотипи життя у священничій родині: *“син більше честі робить матері від доньки”, “хлопець щасливіший від дівчини”, “попівське весілля – то амбіція дому”, “тільки щастя жінці, що при мамі”*. Відтак у свідомості пані Шумінської життєвий контекст пережитого минулого корелює з проекцією іншого часового пласту – майбутнього, аксіологічною домінантою якого є влаштоване життя дітей: *“Будучина дітей була для неї цілим світом, одною думкою, одним бажанням”* [12, 117]. Ця установка стає головною прикметою часової та гендерної ідентифікації героїні твору, стратегічним життєвим планом, найважливішим для неї критерієм повноцінно зреалізованого, “гордого і щасливого” [12, 117] материнства.

Подібні сповідальні форми, сприяючи інтенсивнішій артикуляції чуттєвості й душевному саморозкриттю персонажів, продуктивно експлікуються в літературі

зламу століть. Цю тенденцію Любов Томчук коментує як “зустріч двох тенденцій – модерністичної та емансипаційної” [23, 258].

За свідченнями сучасниці письменниці, Ольги Дучимінської, спогад як особлива ретроспективна візія була властива духовному укладові Кобринської, особливо в пізнішому періоді її життя: *“Кажуть, що життя людини складається з трьох станів: надій, переживань і споминів. Я Кобринську пізнала якраз у цьому третьому стані. Вона жила переважно споминами. Часто споминала свого чоловіка”,* про батька [5, 5].

Перцепція часу в свідомості Шумінської виражена способом хроногнозії – своєрідного “почуття часу”, “часу-переживання” (Анрі Бергсон), тобто суб’єктивного відчуття тривалості подій в залежності від їх значущості і емоційного змісту. *“А кілька ті дні понесли з собою хвиль прикрих і милих, смутку і радості, хто ж годен спам’ятати! <...> Давно пережиті дні і дії зачали відживати, набирали давніх красок і життя, ясніли давнім промінням”* [12, 115]. На думку Харві Шифмана, сприйняття плинності часу є “унікальною перцепцією” в тому сенсі, що воно наділене когнітивною, а не фізичною чи нейронною основою [25, 772]. Так Шумінська сприймає час когнітивно, своїми “духовними” рецепторами, чуттям досвіду й фемінною психікою. Важливим каталізатором її сприйняття є феномен пам’яті, яка ці життєві події зберігає й рефлексує в мисленнєвих процесах: *“полинула думкою в далеку минувшість”* [12, 115], *“відгрібалися вони [дитячі літа. – А. Ш.] в притупленій пам’яті”* [12, 115–116], *“думки з далекої далечини”* [12, 116], *“гадки плили все дальше і дальше”* [12, 116]. За твердженням самої письменниці, її героїня наділена особливою здатністю до саморефлексування, й попри ретроградність поглядів, у творі “надано їй принаймні гідність мислячого чоловіка” [11, 291].

Важливим фактором у процесі відчуття й сприйняття часу є вік героїні. Шістдесятилітня жінка в силу пережитого досвіду особливо вразлива до хронологічної проминальності часу, який вона переживає емпірично, адже *“старіння організму здатне відобразитися як на біологічних, так і на когнітивних аспектах сприйняття тривалих часових відрізків”* коли власний старший вік людини слугує для нього свого роду шкалою порівняння [24, 784]. Зі старінням як особливою фазою онтогенезу людина акумулює більше спогадів. Старша жінка живе спогадами, усвідомлюючи хронологічне звуження простору свого майбутнього. Матрицю власного біографічного часу, його аксіологічний зміст Шумінська намагається відтворити на життєвому укладі своїх дітей.

Плинність часу в жіночій свідомості синхронізовано з діяльністю психодуховних й інтелектуальних феноменів, семантично споріднених з емоційною сферою рефлексувань: *“сумні згадки”, “порушений ум”, “дрожача ще від зворушення душа”* [12, 123], *“боязнь і непокій в серці”* [12, 125].

Гендерна конотація часу для жінки – консолідуюча, креативна, репродуктивна. Шумінська аналізує плоди темпоральної інтервенції у власний світ, поділений на часобіографічні сегменти свого буття – діти, родина, дім – те, що вона в цьому часі набула та створила. Проте у свідомості героїні минуле й теперішнє набуває

чітко означеної аксіологічної й психологічної дискретності: *“Який контраст був між дійсністю і тим, що вона собі представляла...”* [12, 128].

У творі одним із різновидів оприявлення часу є час психологічний, суб'єктивний з виразним зв'язком презенсного і майбутнього виявів. На думку К. Помяна, *“психологічний час, зумовлений індивідуальною часовою перспективою і невіддільний від сприйнятих подій та спогадів, що виринають на поверхню пам'яті, а також від очікувань, виражених в думках, діях та словах, складається з нерівних і гетерогенних інтервалів як у теперішньому, так і в минулому та майбутньому”* [21, 266]. Психологічний час – це *“зорієнтований час, що має певний напрямок і поділений на фази або періоди, які слідуєть один за одним в незмінному порядку”* [21, 266]. Ранній дитячий вік, дитинство, підлітковий вік, юність, зрілість старіння – це ціла темпоральна історія індивідуальної екзистенції жінки, де взаємопереплітаються час біологічний і час психологічний.

Особливу генеруючу функцію підсилення психологізації часу виконує художній простір. За часо-просторовою організацією оповідання має риси *“ідилічного хронотопу”* (Бахтін М.), що оприявнює в тексті кілька поетикальних виявів. Передусім події тривалого часового проминання патріархального трибу сім'ї прив'язані до одного локусу – дому, в якому проходить життя кількох поколінь. Це ніби відмежований від іншого світу, замкнений, герметичний, локальний простір; тому так болісно реагує Шумінська на прагнення власних дітей вирватися поза межі дому-ідилії в обшири антидому – міста як простору абсолютної духовної свободи та світоглядного розкріпачення. За словами Л. Томчук, *“дорога, що веде із села до міста, до іншого, незрозумілого Шумінській світу, видається тут за смертельну загрозу ідентичності героїв твору”* [23, 240]. Найяскравіше сугестія дому й фактор його психофізичної спорідненості з господинею розкрито крізь перцепцію Шумінської, ціннісні установки якої зациклені на цьому форпості її домашньої псевдо-ідилії, артикують її психічну одержимість домом й водночас визначають гендерну ідентичність як берегині домашнього огнища: *“Був то її дім, її цілий світ. Не бачила вона більше простору, лиш що з-за його вікон, не вибігала гадкою поза його стіни. В нім замикалось ціле її життя, вона нічого не бажала над те, що входило в його об'єм. Той дім, на вид такий тихий, був цілим її щастям, вистарчав їй у всім”* [12, 123]. Така органічна єдність життя різних поколінь, прив'язаних до єдиного місця в ідилічному хронотопі, уніфікує простір цих поколінь єдиною сімейною матрицею, стираючи таким чином часові грані, й сприяє, на думку М. Бахтіна *“створенню характерної для ідилії циклічної ритмічності часу”* [1, 374]. Ще однією властивістю ідилічного хронотопу, за М. Бахтіним, є подієве обмеження сімейного життя найзнаковішими її фазами [1, 374] – народження, дитинство, любов, шлюб, діти, домашній побут, які водночас є головними онтологічними маркерами сімейної екзистенції, як це ретранслює у своїх спогадах Шумінська.

Темпоральну ідентичність образу Шумінської увиразнила сама письменниця, мотивуючи її життєвий консерватизм у своїй полемічній *“Відповіді на критику жіночого альманаху в “Зорі” з р. 1887”* Цеглинському: *“Шумінська – се жінка з тої епохи, коли священство становило одинокую у нас руську інтелігенцію. Для*

рисунок не було тоді ані виднішого, ані вигіднішого становиська від сього. Починаючися нові змагання жіноцтва не доходили ще до нашої країни і не змінювали патріархальних звичаїв. Тут найчастіше жінка виходила заміж в той спосіб, як її віддано” [12, 289]. Схожими конотативними маркерами часу минулого охарактеризовано образ Шумінської в рецепції критиків: “стародавня попадя” (Д. Лукіянович), “старосвітська попадя”, “дивовижа антикварська” (О. Огоновський).

Поведінкові й екзистенційні стереотипи головної героїні оприявнюють патріархальну парадигму напередвизначеного трибу священничої сім’ї, характер спадкоємних, династійних відносин й легітимізованих звичаєво-конвенціональних норм матримоніальної традиції, типових поведінкових патернів. Заразом проблематика твору інспірована й особистим біографічним досвідом Кобринської саме як репрезентантки священничого сімейного середовища, уклад якого вона добре знала зісередини. Властиво, Шумінські – типова художня модель цієї суспільної верстви, історію якої у кількох поколіннях намагалася письменниця “вірно представити”. “Се безпретенціональне оповідання опирається лиш на правдивих фактах розвою одної у нас верстви” [12, 289], – потверджувала свою авторську інтенцію Кобринська.

Особливою формою переживання часу є трансцендентний досвід пані Шумінської. В контексті позачасся, в стані екзальтованої емотивності жінка апелює до Бога, молитовно випрошуючи долі й навернення для дітей. Молитва як акт когерентності між профанним й сакральним світом, між Богом і людиною. Для Шумінської – це спосіб душевного покріплення через інтроспекцію за допомогою сугестивної дієвості молитви, коли в такому трансцендентному спілкуванні зменшується відчуття тривоги і страху, відчувається духовне осягнення часу як акту вічності. Таким чином героїня мовби інтегрується в нову часову перспективу – трансцендентну, хоча її молитовна інтенція сфокусована на дійсну реальність її дітей – “щоби відвернути справедливий гнів Божий від невірного сина” [12, 126]. “Містична настанова в особливий спосіб впливає на сприймання часу. Для людини час є екзистенційною проблемою, бо проблемним є життя в часі. Пересічна людина більше рефлексує в минуле і в майбутнє, а теперішнього уникає. Духовна саморефлексія стосується відношення фактичного часового існування та інтенції до вічності і безчасся (повноти часу)” [21, 60].

Таким чином, “в духовно-екзистенційному плані час має горизонтально-вертикальну будову: вічне, нетварне, неперехідне, незмінне буття і тимчасове, мінливе, перехідне, тварне становлення. Вертикальний час – трансцендентний – вічний час. Актуально переживається тільки “тепер”. Цілість буття, екзистенція часу полягає в єдності минулого, сьогодення, майбутнього та вічного” [22, 61].

У фокусі майбутнього закладено амбівалентні онтологічні експектації і життєві смисли. Для молодих Шумінських майбутнє – це новий “дух часу”, “Zeitgeist” як інтелектуальна мода, що репрезентує світоглядні тенденції певної часової епохи зі своєю ієрархією цінностей, стилем, мисленням, світоглядом. Це переформатована онтологічна система з новою аксіологією.

Натомість майбутнє, що його вимріяла собі Шумінська, в нових часових умовах стає утопічною проекцією, спрямованою на підсилення матриархального авторитету й забезпечення світлої і щасливої старості жінки: вона *“роздумувала о їх [дітей. – А. Ш.] будучині, о собі, о тім, як колись, окружена вінком дітей і внуків, тішитися буде їх щастям, прив’язанням і шанобою, сидячи в їх кружку, де кожде її слово, кожда забаганка сповнена буде, а вона – горда і щаслива своїм материнством”* [12, 117]. В інтенціях свого майбутнього Шумінська закладає певну темпоральну перспективу для своїх нащадків, хай хоч і без власної земної участі. Її достатньо *“споглядати”* процес її реалізації у візійному потойбічному, трансцендентному, в стані душевного умиротворення з небесної опції: *“А навіть, коли б навіки замкнула очі, то ті діти, що дала Богу на услуги, вийдуть насупротив матінки з свічками і заведуть перед престол Всевишнього”* [12, 117]. Криза очікувань трансформує ідилічно сплановане в уяві попаді майбутнє у деструкцію традицій, дисгармонію взаємин і руйнування роду, що несе потенційну загрозу дітям, родинному щастю, трощить сімейні цінності, руйнує сімейний уклад. Тому ідеал родинного щастя Шумінської – в її минулому, що за Бахтіним, увиразнено концептом *“ретроспективний утопізм”*. Власне, така ціннісна поколіннева інкогерентність часів минулого і майбутнього, а відтак різна онтологічна інтенційність самого майбутнього загострює головну інтригу оповідання – конфлікт поколінь.

Дух часу видозмінює систему інтерперсональних взаємин поколінь – діти уже не виконують імперативної батьківської волі, не узгіднюють свої життєві плани з культом *“найпершого авторитету”*, кожне слово якого безапеляційно *“сповнить послушне і шануюче досвід віку покоління”* [12, 128]. Їхня любов і *“пошанованя”* батьків тепер стало *“більше прийнятою формою, ніж впливом дійсних відносин”* [12, 128]. Тому в свідомості Шумінської настає криза її часових очікувань й фрустрованих проєкцій її взаємин з дітьми, а екзальтована материнська жертвність, що була сконцентрована на гіперопіці дітьми іронічно прирівняна до *“квоки, що вивела качата”* [12, 128]. У цьому дискретність часової реальності й минувшості.

Нова аксіологія духу часу виступає як опозиція попівсько-патріархальній родовій традиції. Син поважає статус роду, але не може сповнити закон професійної спадкоємності всупереч власній волі, бажанню духовної свободи й інтелектуального розвитку: *“Я дуже поважаю той стан, але бачу, що мені було би в нім затісно, що там моїм думкам положено би певну границю, а я потребую простору, свободи в набуванні відомостей, науки!”* [12, 121]. Традицію гендерного сімейного укладу й детермінованого батьківською волею матримоніального вибору порушує донька, відважившись відкрито виявити потреби своєї душі й признатися, *“що любить і що лиш з любові віддасться”* [12, 121]. Відтак нова шлюбна свідомість й почуттєва розкутість дисонувала з попередньою й наражалась на моральні стереотипи консервативного попівського виховання, за яким *“добре, морально вихована дівчина не кохається перед виданням”, не “авантурується” й не “романсує”*.

Спростовуючи закиди Г.Цеглинського про начебто психосоціальну невмотивованість ідеї поступу (*“духу часу”*), Кобринська пояснила, що прагнула зобразити сімейну хроніку в темпоральному зрізі, показавши відповідні *“фази*

розвою”, в силу того, як еволюціонувало й модернізувалось світовідчуття кожного з дітей Шумінської: “<...> найстарша донька Шумінської не іде за того, за котрого хоче її видати мати, а за того, за ким промовило її серце. <...> Друга донька – се друга фаза розвою, се бажання освіти і поступу, котрий ще не може собі пробити нової дороги, котрого звичайним об’явом є незадоволення з оточуючих обставин. Молоденькою внучкою хотіла зазначити ще слабеньке у нас стремління до самостійної праці. Личність найстрашого сина, котрий – після критика – гуляв по просторі, впливає з факту, що се перший був у нас ступінь виробляючоїся з стану попівського світської інтелігенції, і немало маємо ще живих людей, що кінчили теологію, а потім ішли на інші виділи. Молодший син – се об’яв сімдесятих років <...>”, молодше покоління якого поривається в “простір науки” та артикулює новочасні гасла “о народі, любови і рівності” [12, 289–290].

Та найголовніше в цьому творі, йдучи за ословленою в автобіографії авторською інтенцією, це, власне, руйнування сімейно-ідилічної гармонії й патріархального сімейного укладу: “Провідна думка: як теперішній суспільний лад держит жінку лиш в границях дому і відчужує від загальних справ до того ступеня, що вона не може зрозуміти власних дітей, котрих пориває дух часу. В тім оповіданню виступає також розбрат межі старшим, а молодшим у нас поколінням” [10]. Як тотальну кризу колишньої попівсько-патріархальної системи відчитав проблематику цього оповідання М. Павлик, демонструючи як цей суспільний фактор відбився на індивідуальному, кризовому світовідчутті попаді: “навкруги пані Шумінської, – як і навкруги більшости нашого попівства, – усе повалилося, повіяло іншим духом, наставав якийсь новий лад, котрого Шумінська, як і подібні їй старші попаді, ніяк не могла зрозуміти” [20, 47].

Але разом з тим імператив неухильного повторення історичних традицій роду стає у творі фатальним приводом для кризи взаємин і “розбрату межі старшим, а молодшим у нас поколінням [10], спричиняючи перерваність часової тягlosti й спадкоємності (“сини повстали насупротив вітця, а доньки насупротив матері” [12, 123]. Виразно на цьому тлі визріває часово-світоглядний антагонізм різних поколінь, виражений протистоянням полярних онтологічних векторів – “досвіду віку” й “духу часу”, що призводить до цілковитої трансформації в аксіологічній парадигмі. Життєвій інертності й усталеному священницькому трибі батьківської родини протиставлено актуальні кличі презенсного модерного часу, що їх одноставно підхопили діти Шумінських – духовна секуляризація, суспільна пасіонарність, інтелектуалізм, світоглядна емансипація. На гендерному рівні нова ціннісна система формує уже нову ідентичність жінки, репрезентованої в образі молодшої доньки, збурена сутність якої дисонує з уявленнями її матері про природу жінки – “тиху, статочну та спокійну” [12, 124]. Поза контекстом імперативної священничої традиції опинився й син, який відрікся попівства на користь університетської едукації.

Концепт часу поколінь розгортає у тексті різні трансформовані смисли його екзистенційної значущості, парадоксальні духовно-світоглядні метаморфози, темпоральні зсуви, контрастне емоційне його переживання й відтак проектує

діалогічний контекст перцепції самого часу. Якщо бунтівне діточе покоління Шумінських всупереч сімейним стереотипам асоціює себе з новітнім “духом часу”, який, мов “рвуча хвиля”, “пориває” їхню свідомість й вабить до нових горизонтів життя, то для їхньої матері він стає “ворожим демоном”, який “все дороге псував і нищив”, “бури в віковий порядок”, “ломив найдорожчі і наймиліші надії її серця”. Деструктивна сугестія “духу часу”, його фатальна інтервенція в сакральний локус її замкненого домашнього простору спричиняє складну внутрішню драму Шумінської, рівноцінну втраті сенсу життя й часовій безперспективності.

Майстерно представлено в творі форми художньої експлікації часу. Метафора плінності часу, його тривалості виражена символом клубка з нитками, що його в процесі плетіння, синхронізованому з мисленнево-спогадовим процесом, повільно розмотує Шумінська. Цей образ може слугувати аналогією концепції темпоральної протяжності Анрі Бергсона, який у своїх вченнях не раз використовував подібні зіставлення. Усі моменти, наче у вервечці часу, нерозривно зв'язані між собою в “клубку” спогадів. В аксіологічному вияві цей символ концентрує ще й духовний зв'язок поколінь, неперервну історію роду, його традицій і генетичної пам'яті, циклічність й продовжуваність часопросторових зв'язків: “Нитка бавовни в'язалася в ключки, котрі безповоротно чергувалися новими, як дні, місяці, літа в житті людським” [12, 115]; “Нитка одностайно снувалася з клубка і в'язала в ключки, а гадки плели все дальше і дальше” [12, 116]; “гадки торочилися разом з ниткою, що тягнулася з клубка” [12, 124]; “Плетення уже доходило до кінця, але пальці і думка старої жінки не переставали працювати” [12, 127]. “Клубок ниток – це специфічна модель такої метричної властивості часу як тривалість. Нитку клубка можна витягнути, розташувати вздовж прямої і виміряти її протяжність. Саму тривалість, її метрику також можна виразити в тих чи тих одиницях” [18, 82]. З іншого боку, моток ниток, як і сам процес плетіння – символічно-міфологічний корелят, співвідносний з аналогічною функцією античних міфообразів Парк (у римській міфології) та Мойр (у грецькій) як прядильниць долі людської й тих, які обрізають нитку життя. Тобто символ нитки функціонує як архетипний денотат долі, “своєрідною народнопоетичною парафразою душі і життя людини” [4, 31]. На думку Х. Керлота, нитка – це також “один з найдревніших символів, що означає сутнісний зв'язок між будь-якими із різноманітних аспектів – духовним, біологічним, соціальним” [6, 339]. Клубок нитки, позначений виразною міфосемантикою часу й часової екзистенції людини, є свого роду хронометричною візією власного минулого Шумінської, сповненого в силу різної життєвої подієвості контрастністю емоційних реакцій: “Смерть і життя випадали напереміну між її дітьми і мішали в ній почуття жалю і прикраси, радості і утіхи” [12, 117].

Символічна нитка з минулого перекинута в теперішнє життя священної сім'ї, проте цей часовий зв'язок роду поступово слабне. Монотонне розмотування клубка неминуче веде до закінчення нитки. Таку темпоральну, а відтак ціннісно-світоглядну лімітованість, дискретність й контроверсійність виражає метафора часу, виражена символом “урваної” нитки. Тому фінальна фраза твору – “усьому на світі приходить кінець” – виражає екзистенційну неоднозначність і множинність

інтерпретацій, артикулює філософсько-онтологічну максиму. В реальному вимірі фабульного часу це означає завершення рукодільного процесу плетіння – *“На дротах лишилося лише кілька ключок. Нитка випружилася, Шумінська зв’язала послідню ключку, і нитка урвалася”* [12, 129]. Проте вимір часу суб’єктивного оприявнює вже інший контекст – кризу темпоральних очікувань, часову безперспективність й відчуття втрати сенсовності життя, мотив проминання одних аксіологічних констант та зміну їх іншими, альязію нетривкості світу й людини в ньому. Тому для жінки урвана нитка тотожна ще й онтологічній та екзистенційній безвиході, стає симптомом кризи епохи Шумінської.

Амбівалентна ціннісно-часова модальність майбутнього ферментує новий рецептивний образ часу-фантазмагорії, неможливого хроноса, наділеного *“укритою могутю силою”* [12, 124], котрого *“ніщо заспокоїти ані вдоволювати не може”* [12, 127]. У тихий домашній простір вривається містична сила – *“дух часу”, “демон”, який “все дороге псував і нищив”* [12, 123]. Втручання цієї інфернальної сили постає як глобальна есхатологічна катастрофа для усталеного сімейного порядку: *“Він всувався в усіляких видах в щілини її дому, визирав з кожного кута. Бував віковий порядок; він був закваскою вкравшогося під її дах розкладу, описував магичні круги своєї незмінної волі, холодний на гіркі сльози і жалі жіночі. Все, хоч як противне її волі, сповнялося, коли він того хотів. Всі її діти, сини, доньки, внуки пішли іншими дорогами, ніж вона думала і бажала. Він ломив найдорожчі і наймиліші надії її серця”* [12, 123]. В сприйнятті Шумінської трансцендентна конотація цього часобразу заснована на протиставленні часу Божого, сакрального, унормованого волею Абсолюту й часу демонічного, профанного, руйнівного: *“О, Боже. Нащо Ти дозволив чортові увійти в таку силу, котра лише всюди ширить заразу злого?”* [12, 127]. В життєвій перспекції старшої жінки час-демон навіює есхатологічні візії як неминучу кару за відступництво дітей: *“Затрясеться земля від шуму, боротьби, гуку, тяжких ударів; одні упадуть трупами на місці, другі зависнуть у воздуху, лише круки закричать над їх трупами, вони зогниють у бездонних горлах тюрем, завалених залізними брамами”* [12, 127].

В оповіданні Наталії Кобринської *“Дух часу”* темпоральний концепт конститує екзистенційні, аксіологічні, психоментальні, онтологічні, гендерні смисли, які оприявлені через рефлексії-спогади головної героїні – шістдесятилітньої попаді Шумінської. Часове визначення й переживання власного життєвого світу представлено в творі через модус спомину, в мотиві сповіді героїні, завдяки якій *“цілісна картина психології персонажів постає як своєрідна “історія душі”, засвідчуючи неповторність кожної людської долі в її внутрішньому, душевному само наповненні”* [23, 260]. Отже, осмислення темпоральної аксіології в оповіданні *“Дух часу”* на сюжетно-ейдологічному рівні забезпечують ще й художні способи ословлення часу: ретроспекція (модус спомину героїні про минуле ретрансплює її життєву біографію), перспекція (модус мрії про щасливу будучину власних дітей), час-фантазмагорія (в уяві Шумінської – античас, що має демонічну руйнівну природу), метафора часу, художньо експлікована у синхронному з рефлексіями героїні процесі плетіння нитками (*“нитка бавовни в’язалася в ключки, котрі безповоротно чергувалися*

новими, як дні, місяці, літа в житті людським”), як алюзія до міфологічного образу Парк та Мойр – прядильниць долі людської.

В ширшому контексті психотворчості Наталії Кобринської дух часу стає не лише творчою інтенцією, а й метафорою її життєвої конституції, універсальною онтологічно-світоглядною ідеологією, що резонувала в свідомості письменниці як фундаментальна темпоральна проєкція суспільного поступу. Симптоматику нового віку та нове семантичне означення концепту “духу часу” в суспільному контексті Кобринська публічно оспівала в своєму виступі на зборах Станіславівського жіночого товариства 8 грудня 1884 року: *“Наш час – то час загального порушення умів. Могучі сили, що дрімали століття, тепер прокидаються, а нові течії прошибають світ духа й матерії [...]. Дух часу котиться великим колесом і тратує все, що йому стає в дорозі, а чим завзятіше хто опирається, тим більше шкодить сам собі. Дух часу – це вплив суспільних і економічних обставин, а з тим сила й потреба конечна, необхідна. Він раз уроджений уже не пропаде й усюди мусить проникнути. Він і наколотить, хоч ми того й не добачаємо”* [9]. “Загальному ходові духа” в оповіданні опирається хіба що ретроградна пані Шумінська. Сугестію цього темпорального феномена Кобринська відчувала й в інтелектуальній сфері, що згодом відпунило новими модерністськими формантами її прози. *“Тепер дух часу троха иншим на мене повіяв”* [15, 127]. Естетично-світоглядну інтуїцію письменниці, її духовно-творчу понадчасовість засвідчено в характеристичному вислові про неї Уляни Кравченко: *“Йшла не тільки з духом часу, але й перед ним”* [14, 46].

Література

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 402–403.
2. Грушевський М. Наталія Кобринська / М. Грушевський // Літературно-науковий вістник. – 1900. – Т. 9, кн. 1. – С. 1–18.
3. Грушевський О. Сучасне українське письменство в його типових представниках. Наталія Кобринська / О. Грушевський // Літературно-науковий вістник. – 1908. – Т. 41, кн. 3. – С. 461–465.
4. Дронь К. “Аріаднині ниті”: про деякі непомічені міфологеми в прозі І. Франка / К. І. Дронь // Питання літературознавства. – 2006. – Вип. 6. – С. 29–38.
5. Дучимінська О. Мої спомини про Наталію Кобринську / О. О. Дучимінська // Жіноча доля. – 1934. – Ч. 12–13 (15 червня / 1 липня). – С. 3–7.
6. Керлот Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот. – М., 1994.
7. Кобринська Н. [Автобіографія] / Н. Кобринська // Вибрані твори. – К. : Дніпро, 1980. – С. 315–323.
8. Кобринська Н. Відповідь на критику жіночого альманаху в “Зорі” з р. 1887 // Вибрані твори / Наталія Кобринська. – К. : Дніпро, 1980. – С. 286–297.
9. Кобринська Н. Відчит Наталії Кобринської, виголошений на першій загальній зборі товариства руських жінок в Станіславові д. 8 грудня 1884 р. / Н. Кобринська // Діло. – 1884. – № 148 (29 грудня / 10 січня). – С. 1–2.
10. Кобринська Н. Оповідання і критики / Н. Кобринська // Відділ рукописів ЛННБУ ім. В. Стефаника. – Ф. НТШ 475/II. – Арк. 1.
11. Кобринська Н. Пані Шумінська. Образок з життя / Н. Кобринська // Перший вінок. Жіночий альманах. – Львів, 1887. – С. 175–195.
12. Кобринська Н. Дух часу // Вибрані твори / Н. Кобринська. – К. : Дніпро, 1980. – С. 115–129.
13. Коренець О. Наталія Кобринська (Громадська діячка і письменниця) / О. Коренець. – Літературно-науковий вістник. – 1930. – Т. 102, кн. 6. – С. 523–532.

14. Кравченко У. Уривки спогадів / У. Кравченко // Жіноча доля. Практичний календар-порадник для українського жіноцтва на рік 1931. – Коломия, 1930. – С. 38–46.
15. Кріль К. Листування Н. Кобринської з Нечуєм-Левицьким та Борисом Грінченком / К. Кріль // Українське літературознавство. – 1970. – Вип. 10. – С. 120–128.
16. Листи Н. Кобринської до М. Павлика // ЦДІА України у Львові. – Ф. 663. – Оп. 1. – Од. зб. 219.
17. Лукіянович Д. Кілька уваг до письм Наталії Кобринської / Д. Лукіянович // Буковина. – 1899. – № 84 (16/28 липня).
18. Любинская Л. Н. Философские проблемы времени в контексте междисциплинарных исследований / Л. Н. Любинская, С. В. Лепилин. – М., 2002.
19. Огоновський О. Історія літератури руської. Період новий. Б. Проза. Наталія Кобринська / О. Огоновський // Зоря. – 1893. – № 4. – С. 75–78; № 7. – С. 137–139; № 8. – С. 155–158; № 9. – С. 174–178.
20. Павлик М. Перші ступні русько-українського жіноцтва / М. Павлик // Народ. – 1890. – № 4 (15 лютого). – С. 42–50.
21. Помян К. Порядок часу / К. Помян ; [пер. з франц., післям. та прим. С. Йосипенка]. – К., 2008. – 462 с.
22. Савчин М. Онтологія і феноменологія духовної сфери особистості / М. Савчин // Психологія особистості. – 2013. – № 1. – С. 57–68.
23. Томчук Л. Слово сповідальне. Українська жіноча проза (1887–1914) : [монографія] / Л. В. Томчук. – К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. – 334 с.
24. Цеглинський Г. Перший вінок. Жіночий альманах / Г. Цеглинський // Зоря. – 1887. – № 17 (1/13 вересня). – С. 287–288; № 18 (15/27 вересня). – С. 307–308.
25. Шиффман Х. Восприятие времени // Ощущение и восприятие / Х. Шиффман. – 5-е изд. – СПб. : Питер, 2003. – С. 772–789.

Анотація

В оповіданні Н. Кобринської “Дух часу” темпоральний концепт визначає екзистенційні, аксіологічні, психоментальні, онтологічні, гендерні смисли, які оприявлені через рефлексії-спогади головної героїні. У творі функціонують різні способи художнього ослвлення часу: ретроспекція (модус спомину героїні), проспекція (візії омріяного майбутнього), час-фантазмагорія (міфічний деструктивний “дух часу”), метафора часу, виражена мотивом плетіння ниток.

Ключові слова: аксіологія, темпоральний, ретроспекція, конфлікт поколінь, рефлексія.

Аннотация

В рассказе Н. Кобринской “Дух времени” темпоральный концепт определяет экзистенциальные, аксиологические, психоментальные, онтологические, гендерные смыслы, которые выражены через рефлексии-воспоминания главной героини. В произведении функционируют различные способы художественного описания времени: ретроспекция (модус воспоминания героини), проспекция (видения желаемого будущего), время-фантазмагория (мифический деструктивный “дух времени”), метафора времени, выраженная мотивом плетения нитей.

Ключевые слова: аксиология, темпоральный, ретроспекция, конфликт поколений, рефлексия.

Summary

In Kobrynska's story “Time spirit” the temporal concept defines the existential, axiological, psychomentalni, ontological, gender meanings which are reflected through reflection of memories of the main hero. In the story there are different ways of artistic description of time: retrospection (memorial modus of the hero), prospecting (cherished vision of the future), time-phantasmagoria (destructive mythical “time spirit”), time metaphor, expressed with a motive of weaving the threads.

Keywords: axiology, temporal, retrospection, conflict of generations, reflection.

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ. ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.1:298.23:81'42

Бережний В. А.,
аспірант,
Запорізький національний університет

АНЕКДОТ У СУЧАСНОМУ ГУМАНІТАРНОМУ ДИСКУРСІ

Один з найбільш поширених і актуальних жанрів сучасного фольклору – анекдот. Зберігати свою актуальність йому вдається завдяки постійній динаміці функціонування: зміні тем, форм побутування тощо. Вивчення цієї динаміки дозволить краще зрозуміти природу анекдоту як жанру і трансформації, що відбуваються з ним останні 25 років. Однак огляд наукових робіт, присвячених динаміці функціонування анекдоту поки відсутній. Існують роботи, присвячені історії вивчення анекдоту в російській [12], європейській та американській [2] науці, а також внеску конкретних науковців у дослідження жанру: Івана Франка (публікації польових досліджень, визначення жанрових особливостей і впливу анекдоту на художню літературу і вертепний театр, зіставлення сюжетів української, польської, німецької та ін. культур і т.ін.) [66], Віктора Шкловського (дослідження анекдоту в контексті попередньої і сучасної йому наукової традиції) [32]. Але існуючі роботи не акцентують увагу на вивченні динаміки функціонування анекдоту.

Мета статті – проаналізувати основні теми і проблеми, які піднімаються в сучасному гуманітарному дискурсі при вивченні анекдоту, акцентуючи увагу на дослідженні динаміки побутування цього жанру. Для реалізації цієї мети в роботі поставлені наступні **завдання**: проаналізувати зміст наукових студій, присвячених анекдоту; виявити основні об'єкти дослідження в аналізованих роботах; систематизувати роботи по об'єкту дослідження; визначити ступінь вивченості динаміки функціонування анекдоту.

Предмет дослідження – наукові роботи пострадянського періоду, присвячені анекдоту.

Жанр вивчали й раніше, ще в кін. ХІХ – на поч. ХХ ст., але в радянський період синхронне вивчення анекдоту було призупинено, тому сучасний етап досліджень варто розглядати як такий, що лише частково послуговується здобутками минулої наукової традиції, до того ж змінився й матеріал досліджень: анекдот ХХ ст. відрізняється від анекдоту ХІХ ст. (за прагматикою, функціями, частково – поетикою).

Перед аналізом стану сучасної науки слід провести стислий ретроспективний огляд. Так, на межі ХІХ–ХХ ст. дослідники визначають деякі жанрові ознаки анекдоту (стислість, однопіодність, комічний ефект тощо) [83], джерела формування (італійські фацеції, французькі фавліо, німецькі шванки, польські жарти, тексти та реальні витівки скоморохів) [64], порівнюють сюжети, існуючі в різних культурах (українській, російській, індійській, німецькій та ін.) [76].

З кінця 30-х рр. і до кінця 80-х радянська фольклористика займається ретроспективним вивченням анекдоту, публікуються і аналізуються в основному дореволюційні тексти, що існували в селянському середовищі.

Синхронне вивчення анекдотів у науці на радянському й пострадянському просторі активізується лише з кінця 80-х рр. з “легалізацією” цього жанру. З’являються роботи, у яких аналізують деякі особливості жанру (всеосяжність, комічне зниження до побутового рівня), типи персонажів (простак, хитрун) [9], функції (естетична, соціотерапевтична, викривальна тощо), тематичні групи (про навчання, про армію, про міліцію і т.ін.) [87].

Останні два з половиною десятиліття увага до анекдоту зумовлена мобільністю його змісту, точністю і експресивністю оцінок і характеристик, поширеністю серед людей різного віку, рівня освіти, місця проживання тощо.

У сучасному науковому дискурсі проводиться як синхронне, так і ретроспективне вивчення анекдоту. Публікуються збірники анекдотів радянського періоду з урахуванням часу (приблизного) функціонування, варіативності, джерел (реальні події, фольклорні мотиви), середовища побутування та ін. [3; 56]

Дослідники аналізують прагматику радянського політичного анекдоту (повсякденний негласний опір владі та ідеології [23; 31], пристосування до існуючих соціально-політичним умов [63], компенсування участі в політиці [70]), об’єкти висміювання (репресії, побутові умови, великі політичні фігури тощо) і відображення в них певних уявлень і стереотипів того часу ([21; 57]); пропонують класифікації (за способом презентації політика, за формою) [29].

Політичний анекдот вивчається і в синхронному плані. Аналізуються особливості функціонування як українського (реакція на пропаганду, використання комічного зниження [24], об’єкти висміювання, особливості персонажів, зміна соціокультурних умов [25], реалізація маніпулятивної функції [42]), так і російського (об’єкти висміювання, зміна форм побутування, “опозиційність” жанру [1], залежність від існуючих політичних ідей [44]) політичного анекдоту.

Вивчається і анекдот як жанр у цілому: його генезис (зв’язок з побутовою казкою [54], міськими плітками, середньовічними фабліо, шванками і т.ін. [77]), жанрові та композиційні особливості: використання діалогів, схильність до циклоутворення, пародіювання інших жанрів [11], особливості та об’єкти такого пародіювання [67], стислість, анонімність, критичне ставлення до дійсності [33], театральність відтворення, універсальність тем, амбівалентність сміху [22], прецедентність персонажів, використання невербальних засобів [88], наявність метатекстового введення і відсутність заголовку [17], засоби створення і посилення комічного ефекту (триразовий повтор, інверсія, паралелізм тощо), риси персонажів, що збігаються з рисами трікстеру [90], особливості використання прецедентних імен [82; 97].

У полі зору української фольклористики знаходяться такі особливості жанру як лаконічність, опозиційність офіційній культурі та ідеології [26], парадоксальність, типізація описуваних ситуацій [39], контекстуальність, табування деяких тем [45], амбівалентність сміху й страху, недійсність наслідків [62]. Досліджуються особливості функціонування анекдоту в умовах білінгвізму (використання мовних

масок персонажів для підкреслення їх ідеологічної позиції та/або для створення комічного ефекту і т.ін.) [50].

Вивчаються окремі цикли анекдотів, що обігрують уявлення про політичних лідерів (Ленін, Троцький [55], Брежнєв [5]), персонажів теле- і мультфільмів, художньої літератури (Шерлок Холмс та доктор Ватсон [51], Вінні Пух та П'ятачок [7]), “нового русского” [14], Вовочку [8]. Як правило, при аналізі циклів увага зосереджується на їх походженні, функціях і мовних масках персонажів, діапазоні тем, пов'язаних з ними. В анекдотах про Штірліца досліджуються способи створення каламбурів (омонімія, полісемія, штучна омонімія тощо) [6].

Вивчаються також походження і динаміка функціонування окремих сюжетів: “Чому Ленін носив черевики, а Сталін – чоботи?” [4], про Муху Цокотуху [58] тощо.

Роботи присвячуються вивченню різних тематичних груп анекдотів: про армію, охорону здоров'я, сімейне життя і т.ін. [48], про міста (обігрування міських топонімів, уявлень про жителів тощо) [92], абсурдних анекдотів (їх цинічність, використання чорного гумору і т.ін.) [91].

Аналізуються етнічні анекдоти, які, з одного боку, відносяться до тематичних груп (політичні, етнічні, еротичні тощо), а з іншого – до циклів, тому що практично кожен з їх персонажів має набір стійких функцій, діапазон тем і мовну маску. Так, аналізуються анекдоти про чукчів [18; 27], євреїв [43], грузинів, українців [94], росіян, естонців [60]. В українській фольклористиці вивчаються тексти як ХІХ, так і ХХ століття про євреїв [61], українців, поляків, циган та ін. народів [75]. В цілому при вивченні етнічних анекдотів акцент ставиться на їхній ґенезі, мовних і поведінкових характеристиках персонажів, обігруванні стереотипних образів свого та/або чужого народу.

Аналізуються анекдоти окремих субкультур, об'єднаних у віртуальному просторі (програмісти, хакери, геймери тощо [65; 86]) або в реальності: через необхідність (українські січові стрільці [46]), за інтересами (туристи [49], сучасні молодіжні субкультури толкіністів [81], анімешників [30] і т.ін.). Увага приділяється темам, специфіці персонажів, об'єктам висміювання, використанню субкультурного сленгу, виконуваним функціям (як правило, основній з них – консолідуючій), а також особливостям побутування (контактна комунікація, спеціалізовані видання, Інтернет).

Окремо дослідники вивчають прагматику, особливості побутування та деякі сюжети анекдотів, що функціонують у дитячому середовищі (розмежовуючи тексти, складені дітьми, і використовувані ними) [52; 53].

Звертають увагу вчені і на особливості побутування анекдоту: в усній, письмовій формі і в мережі Інтернет. Зокрема, досліджують характерні для усного функціонування жанру контекстуальність, функцію зняття напруги в бесіді [71], використання метатекстових введень, елементів мовних масок персонажів [93], аналізують процес розповідання анекдоту (перформанс), що передбачає взаємодію оповідача (вміння захоплює розказати, правильно інтонувати) і слухача (реакція сміхом і т.ін.) [73].

Сучасна українська фольклористика, спираючись на досвід попередників, формулює ряд рекомендацій щодо фіксації анекдотів: врахування історичного,

супільно-політичного та ситуативного контексту [38], відтворення “природних умов” побутування жанру [35]. У цьому напрямку працює і російська фольклористика: в одному з номерів журналу “Живая старина” наводиться приклад самозапису анекдотів [74].

Проводяться дослідження особливостей письмового побутування жанру в сучасній періодиці (ілюстрування картинками, використання різних шрифтів і спеціальних символів для посилення комічного ефекту [16], втрата метатекстового введення, порушення правил орфографії для створення мовних масок персонажів, скорочення обсягу текстів і тяжіння до афористичності [28]).

В інтернет-функціонуванні анекдоту вчені виділяють такі особливості, як оперативність, розширення аудиторії, зняття моральних обмежень [78], зміна форм трансмісії (можливість збереження для себе, відправки знайомим) [15], трансформація взаємодії між адресантом і адресатом (перший не прагне до збігу фонових знань і системи оцінок зі співрозмовником, а другий вільний самостійно вибирати цікаві для нього тексти) [84], поєднання рис письмової та усної мови, об'єднання графічних і медіа засобів передачі інформації [72]. Вивчаються також фактори, що сприяють виникненню анекдотів [69], особливості реакції адресантів (використання ремарок, смайлів, стилізації під фонетичне письмо) [13], в т.ч. на застарілі тексти, “баяни” (види, причини реакції, спроби самовиправдання осіб, що відтворюють неактуальний текст) [68]. Дослідники відзначають тенденцію до появи в Інтернеті анекдотів, розрахованих на письмове функціонування (комічний ефект в яких створюється за допомогою комбінацій латинського та кириличного алфавіту, малих і великих літер і т.ін.) [85].

Проводяться дослідження, в яких анекдот зіставляється з іншими жанрами фольклору: казкою (схожість в типах персонажів і деяких сюжетах, розходження в лаконічності, одномотивності анекдоту), частівкою (подібність у поєднанні двох планів, несподіваній розв'язці, відмінність у посиленні “соціально-побутової конкретизації” в частівці тощо) [98; 79].

Існують і монографічні дослідження анекдоту: робота Є. Курганова “Анекдот как жанр”, в якій аналізуються особливості анекдоту (лаконічність, несподівана кінцівка, доречність, схильність до циклізації сюжетів і т.ін.), типи персонажів (блазень, дурень), підкреслюється функція оголення реальності, формулюється закон пуанти (психологічно виправданого перетину несумісних смислів) [47], дослідження О. Я. Шмельової та О. Д. Шмельова “Русский анекдот: Текст и речевой жанр”, в якому аналізуються типи кліше, використовувані в анекдоті (клішовані деталі, мовні маски тощо), особливості персонажів (політиків, представників різних етносів і т.ін.), мовні рівні (метатекстові введення, текст автора, мова персонажів), варіативність (міжжанрова – перехід в байки, тости і т.п. і навпаки і в межах жанру – вільне варіювання і культурна адаптація) [96].

В українській фольклористичі серед монографічних робіт можна назвати дослідження Р. Ф. Кирчіва “Етюди до студій над українським народним анекдотом”, у якому аналізується тематика радянського анекдоту (висміювання політичних лідерів, побутових та соціально-політичних реалій) і деякі зміни, що відбулися в ньому у порівнянні з традиційним селянським анекдотом (посилення політичної

ангажованості, зміна співчутливого сміху на сміх відсторонений, поява нових тем, зміна ціннісних орієнтирів тощо) [37] і роботу “Фольклорний анекдот як жанр” І. І. Кімакович, в якій аналізуються еволюція значення терміна анекдот, жанрова композиція, типи оповідачів і персонажів, джерела (національна традиція і запозичені сюжети), деякі особливості функціонування анекдоту в літературі, ЗМІ, політичній сфері [40].

Періодично проводяться конференції, семінари, круглі столи, присвячені особливостям анекдоту (напр., круглий стіл “Анекдот як феномен культури”, організований Санкт-Петербурзьким філософським товариством у 2002 р.).

Засоби масової інформації (друковані та електронні) теж звертаються до дослідження окремих аспектів сучасного анекдоту: умов появи нових текстів (чітка політична лінія, неординарність політиків, відсутність ілюзій у суспільстві) [19; 80], особливостей функціонування анекдотів в Інтернеті [20; 36].

Знаходять відображення в дослідженнях і деякі особливості динаміки функціонування анекдоту на межі ХХ–ХХІ ст.: поява нових форм побутування, втрата спонтанності і контекстуальності [34], примітивізація, зниження комічного ефекту в письмовому побутуванні [59], використання анекдоту в офіційних сферах: політичній, науковій, релігійній (посилення маніпулятивної функції жанру, зменшення використання мовних характеристик персонажів, підвищення рівня самоцензури і т.ін.) [41]. Деякі дослідники вважають, що жанр занепадає через скасування цензури і збільшення офіційно дозволених форм рефлексії політичної ситуації [10; 89]. Існують спроби комплексного дослідження змін побутування анекдоту на поч. ХХ ст. (формування нових циклів, публікації в пресі), в радянський період (усність, андеграундній, часткове запозичення функцій політичних новин) і на межі ХХ–ХХІ ст. (поява нових тем, персонажів, форм побутування: нагадування та цитування тощо) [95].

Отже, вивченню анекдота присвячені монографії, дисертації, статті, матеріали конференцій, тези, публікації в ЗМІ. Відповідно, ступінь наукового осмислення в них різна: від детального аналізу до поверхневого декларування окремих питань. У наукових роботах вивчається тематика, структура, прагматика, функціонування жанру. Найчастіше увага акцентується на пошуку якихось спільних, позачасових особливостей жанру чи конкретно-історичних (напр., радянської епохи), майже відсутнє зіставлення з іншими періодами.

Нечисленні роботи, з динаміки функціонування анекдоту присвячені лише окремим аспектам і не дають повного бачення трансформацій, що відбулися з жанром в останні десятиліття. Поза увагою залишається ряд нових форм побутування анекдоту (Скайп, SMS-комунікація), уточнення вимагають такі аспекти, як зміна функцій анекдоту залежно від соціокультурних умов і форми побутування, зміна композиційних особливостей у письмовому функціонуванні, зв'язок жанру з масовою культурою. У зв'язку з цим актуальним видається комплексне дослідження динаміки функціонування анекдоту на межі ХХ–ХХІ ст.

Література

1. Алексеевский М. Д. Очерки из современной истории российского политического анекдота / М. Д. Алексеевский // Русский политический фольклор : Исследования и публикации. – М. : Новое Издательство. – С. 250–305.

2. Архипова А. С. Анекдот в зарубежных исследованиях / А. С. Архипова // Живая старина. – 2001. – № 1. – С. 30–31.
3. Архипова А. С. Анекдоты о Сталине: тексты, комментарии, исследования / А. С. Архипова, М. А. Мельниченко. – М. : Рос. гос. гуманитарный ун-т : Объединенное гуманитарное изд-во. – 2010. – 398 с.
4. Архипова А. С. Почему Ленин носил ботинки, а Сталин – сапоги? / А. С. Архипова, М. А. Мельниченко // Живая старина. – 2007. – № 4. – С. 20–23.
5. Архипова А. С. Речь Л. И. Брежнева и создание анекдотов / А. С. Архипова, Б. Л. Кротов // Живая старина. – 2006. – № 1. – С. 53–59.
6. Архипова А. С. Штирлиц подвел итоги... Особенности возникновения каламбуров в кинозависимых анекдотах / А. С. Архипова // Логический анализ языка. – М. : Индрик, 2007. – С. 475–498.
7. Белоусов А. Ф. Анекдотический цикл о Крокодиле Гене и Чебурашке / А. Ф. Белоусов // Проблемы поэтики языка и литературы : материалы межвуз. науч. конф. (22–24 мая 1996 г.). – Петрозаводск : Изд-во КГПУ. – 1996. – С. 86–89.
8. Белоусов А. Ф. Вовочка [Электронный ресурс] / А. Ф. Белоусов // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/belousov3.htm>.
9. Блажес В. В. Современные устные юмористические рассказы в их связи с народной поэтической традицией / В. В. Блажес // Фольклор Урала. – Свердловск : Уральский государственный ун-т, 1989. – Вып. 10. – С. 38–47.
10. Борисов О. С. Анекдот on-line / О. С. Борисов // Анекдот как феномен культуры. Материалы круглого стола (16 ноября 2002 г.). – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 60–63.
11. Бородин П. А. Вопросы происхождения и поэтики современного народного анекдота : дисс. ... к. филол. н. : 10.01.09 / П. А. Бородин. – М., 2001. – 181 с.
12. Бородин П. А. Заметки о столетии изучения анекдота в России / П. А. Бородин // Живая старина. – 2001. – № 4. – С. 33–34.
13. Бородин П. А. Сетевые анекдотчики: кто они? / П. А. Бородин // Молодежные субкультуры Москвы. – М. : Институт этнологии и антропологии РАН, 2009. – С. 525–531.
14. Бородин П. А. Специфика цикла анекдотов о “новом русском” / П. А. Бородин // Человек смеющийся : [сб. науч. ст.]. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2008. – С. 332–340.
15. Бородин П. А. Фольклор в Интернете и вне его: попытка сопоставления / П. А. Бородин // Folk-art-net: новые горизонты творчества. От традиции – к виртуальности. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2007. – С. 27–42.
16. Бородина Л. В. Явление креолизации в письменном тексте анекдота (на материале русского и французского языков) / Л. В. Бородина // Вестник Ленинградского гос. ун-та им. А. С. Пушкина. Серия “Филология”. – 2011. – № 03. – Т. 1. – С. 206–213.
17. Буркин А. Дополнения к разысканиям в области анекдотической литературы [Электронный ресурс] / А. Буркин // Вопросы эстетики. Страницы, посвященные вопросам филологии, эстетики, истории культуры. – Режим доступа : <http://aesthetica.narod.ru/anekdotos.htm>.
18. Бурыкин А. А. Анекдоты о чукчах как социокультурное явление (заметки специалиста) / А. А. Бурыкин // Анекдот как феномен культуры : материалы круглого стола (16 ноября 2002 г.). – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 64–70.
19. Быков Д. Возвращение анекдота / Д. Быков // Огонек. – 2005. – № 11. – С. 56–59.
20. Вернер Д. “Анекдоты из России” и фольклор интернетовской эпохи [Электронный ресурс] / Д. Вернер // Русский журнал. – Режим доступа : http://old.russ.ru/netcult/20030617_verner.html.
21. Воробьева М. В. Анекдот: альтернативный взгляд на советскую действительность / М. В. Воробьева // Проблемы города в культурной антропологии: история и современность (III Колосницынские чтения) : материалы междунар. науч. конф. аспирантов, студентов, преподавателей. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2006. – С. 209–213.

22. Воробьева М. В. Анекдот в контексте смеховой культуры (на примере анекдотов советской эпохи) / М. В. Воробьева // *Studia culturae*. Альманах кафедры культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2011. – Вып. 12. – С. 96–106.
23. Воробьева М. В. Оппозиционная составляющая советского анекдота / М. В. Воробьева // *Человек в мире культуры : [сб. науч. и науч.-метод. мат-лов]*. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2009. – С. 38–45.
24. Гарасим Я. Політичні жанри фольклору (ідейний конструктивізм мелосу та естетика народної сатири) / Я. Гарасим // *Вісник Львів. ун-ту. Серія філол.* – 2006. – Вип. 37. – С. 124–129.
25. Головецька Н. Мотиви та поетика українського політичного анекдоту 90-х років ХХ століття / Н. Головецька // *Література. Фольклор. Проблеми поетики : [зб. наук. пр.]*. – 2012. – Вип. 37, ч. 1. – С. 64–72.
26. Гончаренко Н. Анекдот / Н. Гончаренко // *Сучасність*. – 1998. – № 6. – С. 116–126.
27. Грэхем С. Цикл анекдотов о чукчах: откуда, однако? / С. Грэхем // *Живая старина*. – 2007. – № 4. – С. 33–35.
28. Денискіна Г. О. Мовно-жанрова еволюція анекдота в газетних текстах / Г. О. Денискіна // *Наукові записки Інституту журналістики*. – К. : Вид-во Інституту журналістики, 2007. – Т. 26. – С. 227–230.
29. Добринская С. Ю. Типология жанра политического анекдота / С. Ю. Добринская // *Лингвистический ежегодник Сибири*. – Красноярск : КрасГУ, 2005. – Вып. 7. – С. 123–129.
30. Добровольская В. Е. Традиционные сюжеты анекдотов в творчестве толкиенистов и анимэ-фольклоре / В. Е. Добровольская // *Интернет и фольклор : [сб. науч. ст.]*. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. – С. 131–145.
31. Єремєєва К. А. Радянський політичний анекдот як форма повсякденного спротиву / К. А. Єремєєва, В. О. Куліков // *Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. Історія*. – 2011. – № 982. – Вип. 44. – С. 228–239.
32. Захаревич Е. В. “Должен ли быть анекдот смешным?” / Е. В. Захаревич // *Русская литература : Историко-литературный журнал*. – 2007. – № 4. – С. 147–158.
33. Каган М. С. Анекдот как феномен культуры / М. С. Каган // *Материалы круглого стола (16 ноября 2002 г.)*. – СПб. : Санкт-Петербургской философское общество, 2001. – С. 5–16.
34. Каспэ И. Кривое антизеркало. “Советский” и “постсоветский” анекдот: проблемы жанровой трансформации / И. Каспэ // *Новое литературное обозрение*. – 2000. – № 43. – С. 327–334.
35. Кімакович І. І. Устний анекдот: проблеми фіксації / І. І. Кімакович // *Фальклор і сучасна культура : матеріялы ІІІ Міжнар. навуц.-практ. канф. (21–22 крас. 2011 г., Мінск) : [у 2 ч.]*. – Мн. : Выд. цэнтр БДУ, 2011. – Ч. 1. – С. 28–29.
36. Кимры А. Современный русский анекдот: речевые жанры, исполнение и интернеткстуальность [Электронный ресурс] / А. Кимры. – Режим доступа : <http://www.alikdot.ru/anru/word/publicity/temprusanec/>.
37. Кирчів Р. Ф. Етюди до студій над українським народним анекдотом / Р. Ф. Кирчів. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. – 268 с.
38. Кирчів Р. Ф. Контекстуальний фон у сприйнятті, фіксації, публікації і дослідженні політичних анекдотів / Р. Ф. Кирчів // *Вісник Львів. ун-ту. Серія філол.* – 2009. – Вип. 47. – С. 119–124.
39. Кімакович І. І. Новітній український анекдот як виклик ХХІ століттю: до питання про сутність сучасних способів обміну інформацією / І. І. Кімакович // *Народна творчість та етнографія*. – 2005. – № 6. – С. 88–93.
40. Кімакович І. І. Фольклорний анекдот як жанр / І. І. Кімакович. – К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. – 219 с.
41. Кімакович І. І. Фольклорний анекдот як риторична фігура / І. І. Кімакович // *Література. Фольклор. Проблеми поетики : [зб. наук. пр.]*. – 2012. – Вип. 36. – С. 129–131.

42. Кондратенко Н. Неформальні засоби політичної комунікації: дискурс політичного анекдоту / Н. Кондратенко // *Стиль і текст*. – 2006. – Вип. 7. – С. 206–214.
43. Копылкова Е. А. Анекдот как средство переживания национальной идентичности : на материале анализа еврейских анекдотов : дисс. ... к. психол. н. : 19.00.05 / Е. А. Копылкова. – М., 2006. – 202 с.
44. Кордонский С. Г. Чапаев, штирлиц, русский, еврей, брежнев, чукча + ельцин = пушкин / С. Г. Кордонский // *Русский журнал*. – 1997. – 13 ноября. – С. 63–66.
45. Корнева Л. Про деякі типологічні риси українського анекдоту / Л. Корнева // *Філологічні науки* : [зб. наук. пр.]. – 2009. – Вип. 1. – С. 55–60.
46. Кузьменко О. Стрілецький анекдот: контекст – сюжет – текст / О. Кузьменко // *Народознавчі Зошити*. – 2010. – № 1–2. – С. 114–126.
47. Курганов Е. Анекдот как жанр / Е. Курганов. – СПб. : Академический проект, 1997. – 123 с.
48. Лендваи Э. Прагмалингвистические механизмы современного русского анекдота : дисс. ... д. филол. н. : 10.02.01 / Э. Лендваи. – М., 2001. – 376 с.
49. Линчак І. Сюжетика анекдотів про туристів / І. Линчак // *Література. Фольклор. Проблеми поетики* : [зб. наук. пр.] – 2009. – Вип. 32. – С. 246–256.
50. Лисюк Н. А. Мовне питання і сучасний фольклор слов'ян / Н. А. Лисюк // *Слов'янський світ* : [зб. наук. пр.]. – 2008. – Вип. 6. – С. 147–164.
51. Лурье В. Ф. Анекдоты о Шерлоке Холмсе и докторе Ватсоне [Электронный ресурс] / В. Ф. Лурье // *Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика*. – Режим доступа : http://www.ruthenia.ru/folktee/CYBERSTOL/I_AM/holms.html.
52. Лурье В. Ф. Детский анекдот [Электронный ресурс] / В. Ф. Лурье // *Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика*. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/luriev4.htm>.
53. Лурье М. Л. Детский современный анекдот [Электронный ресурс] / В. Ф. Лурье // *Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика*. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/lurjem3.htm>.
54. Мелетинский Е. М. Малые жанры фольклора и проблемы жанровой эволюции в устной традиции / Е. М. Мелетинский // *Малые формы фольклора* : [сб. ст. памяти Г. Л. Пермякова]. – М. : Изд. фирма “Восточная литература” РАН, 1995. – С. 325–338.
55. Мельниченко М. А. Ленин и Троцкий в советском политическом анекдоте 1920-х гг. / М. А. Мельниченко // *Новый исторический вестник*. – 2009. – № 22. – С. 28–33.
56. Мельниченко М. Советский анекдот (Указатель сюжетов) / М. Мельниченко. – М. : Новое литературное обозрение, 2014. – 1104 с.
57. Мельниченко М. А. Советский политический анекдот 1918–1953 годов как исторический источник : автореф. дисс. ... к. ист. н. : 07.00.09 “Историография, источниковедение и методы исторического исследования” / М. А. Мельниченко. – М., 2011. – 19 с.
58. Неклюдов С. Ю. Происхождение анекдота: “Муха-цокотуха” под судом советских вождей / С. Ю. Неклюдов // *Post-Socialist Jokelore. International symposion (January 15–16th 2007)*. – Tartu : Estonian Literary Museum, 2007. – С. 37–42.
59. Никонова А. А. Тот же блин, да на другом блюде / А. А. Никонова // *Анекдот как феномен культуры : материалы круглого стола (16 ноября 2002 г.)*. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 82–87.
60. Нымм Е. Ю. Этностереотипы русских и эстонцев в анекдотах / Е. Ю. Нымм // *Псковский регионологический журнал*. – 2006. – № 3. – С. 180–184.
61. Павленко И. Я. Ментальность народа в фольклоре / И. Я. Павленко // *Запорожские еврейские чтения : доклады и сообщения (14–15 апреля 2013 г.)*. – Днепрпетровск : Институт “Ткума”, 2014. – С. 83–97.
62. Панкова Л. О. Сміхова культура України в контексті сучасних трансформаційних процесів : автореф. дис. ... к. філос. н. : 09.00.03 “Соціальна філософія та філософія історії” / Л. О. Панкова. – Харків, 2007. – 22 с.

63. Панченко А. А. Политический фольклор как предмет антропологических исследований [Электронный ресурс] / А. А. Панченко // Антропологический форум. – 2012. – № 12. – Режим доступа : http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/012online/12_online_panchenko.pdf.
64. Пельтцеръ А. П. Происхождение Анекдотовъ въ русской народной словесности / А. П. Пельтцеръ // Сборникъ Харьковскаго историко-филологическаго общества. – Х. : Тип. Губернскаго Правленія, 1899. – Т. 11. – С. 57–117.
65. Петрова А. А. Язык и текст сетевого фольклора: сленг, анекдот и частушка / А. А. Петрова // Интернет и фольклор : [сб. науч. ст.]. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. – С. 218–234.
66. Пилипчук С. “Приступити до оцінки і означення того, що називаємо гумором українського народу...”: анекдотознавчий дискурс Івана Франка / С. Пилипчук // Вісник Львівського ун-ту. Серія філологічна. – 2011. – Вип. 55. – С. 108–122.
67. Пушкарева О. В. Пародирование как способ сюжетно-композиционной организации анекдота / О. В. Пушкарева // Филологические науки. – 1996. – № 2. – С. 35–41.
68. Радченко Д. А. Бородатый баян с лопатой: реакция на неактуальный текст в устной и сетевой коммуникации / Д. А. Радченко // Фольклор и этнография. К девяностолетию со дня рождения К. В. Чистова. – СПб. : МАЭ РАН, 2011. – С. 76–87.
69. Радченко Д. А. Сетевой фольклор как способ осмысления актуальной реальности / Д. А. Радченко // Folk-art-net: новые горизонты творчества. От традиции – к виртуальности. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2007. – С. 63–75.
70. Разуваев В. Народный смех в советской политической культуре / В. Разуваев // Независимая газета. – 2000. – 7 окт. – С. 9, 11.
71. Руднев В. П. Прагматика анекдота / В. П. Руднев // Даугава. – 1990. – № 6. – С. 99–102.
72. Рукомойникова В. П. Интернет как среда существования фольклора / В. П. Рукомойникова // Folk-art-net: новые горизонты творчества. От традиции – к виртуальности. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2007. – С. 54–62.
73. Смолицкая О. В. Перформанс как жанрообразующий элемент советского анекдота [Электронный ресурс] / О. В. Смолицкая // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/smolitskaya1.htm>.
74. Смолицкий В. Г. Столетие в анекдотах / В. Г. Смолицкий // Живая старина. – 2001. – № 4. – С. 34–37.
75. Стоколос-Ворончук О. О. Етнотипи та їх художні стереотипи в українському анекдоті (на матеріалі видань ХІХ ст.) : автореф. дис. ... к. філол. н. : 10.01.07 “Фольклористика” / О. О. Стоколос-Ворончук. – Львів, 2005. – 22 с.
76. Сумцовъ Н. Ф. Разысканія въ области анекдотической литературы. Анекдоты о глупцахъ / Н. Ф. Сумцов. – Харьков : Тип. Губернскаго Правленія, 1898. – 200 с.
77. Сунягин Г. Ф. Анекдот как феномен культуры. Стенограмма доклада / Г. Ф. Сунягин // Анекдот как феномен культуры : материалы круглого стола (16 ноября 2002 г.). – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 43–45.
78. Сычев А. А. Юмор в интернет-коммуникации: социокультурный аспект [Электронный ресурс] / А. А. Сычев. – Режим доступа : <http://www.ict.edu.ru/ft/004098/sychev.pdf>.
79. Тубалова И. В. Текстовые модели народной аксиологии в анекдоте и частушке: к проблеме трансформации смеховой культуры / И. В. Тубалова // Вестн. Томского гос. ун-та. – 2007. – № 298. – С. 13–18.
80. Успенский М. Почему не смешно? / М. Успенский // Независимая газета. – 2004. – 20 мая. – С. 5.
81. Ферাপонтов И. “Властелин Колец” Дж. Р. Р. Толкина как авантекст (на материале толкинистских анекдотов) [Электронный ресурс] / И. Ферাপонтов, Н. Трушкина // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/ferapontov6.htm>.

82. Флейшер Е. А. Основы прецедентности имени собственного : дис. ... к. филол. н. : 10.02.01 / Е. А. Флейшер. – СПб., 2014. – 164 с.
83. Франко І. Галицькі народні казки / І. Франко // Етнографічний збірник. – Львів : Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка, 1895. – Т. 1. – С. 1–3.
84. Фролова О. Е. Анекдот как отражение интересов пользователя / О. Е. Фролова // Интернет и фольклор : [сб. науч. ст.]. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. – С. 117–130.
85. Фролова О. Е. Визуальная специфика сетевого анекдота / О. Е. Фролова // Традиционная культура. – 2007. – № 3. – С. 30–36.
86. Фролова О. Е. Корпоративный и некорпоративный анекдот / О. Е. Фролова // Folk-art-net: новые горизонты творчества. От традиции – к виртуальности. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2007. – С. 43–53.
87. Харитонов В. Анекдоты (статья о подлинных анекдотах со множеством примеров) / В. Харитонов // Истоки: Альманах. – 1990. – Вып. 21. – С. 364–399.
88. Химик В. В. Анекдот как уникальное явление русской речевой культуры / В. В. Химик // Анекдот как феномен культуры : материалы круглого стола (16 ноября 2002 г.). – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 17–31.
89. Чернышов А. В. Современное состояние советской мифологии [Электронный ресурс] / А. В. Чернышов // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/chernyshov1.htm>.
90. Чиркова О. А. Поэтика комического в современном народном анекдоте / О. А. Чиркова // Филологические науки. – 1998. – № 5–6. – С. 30–37.
91. Шишков С. М. Абсурдный анекдот в культуре / С. М. Шишков // Анекдот как феномен культуры : материалы круглого стола (16 ноября 2002 г.). – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 139–147.
92. Шмелева Е. Я. Город в анекдоте / Е. Я. Шмелева // Живая старина. – 2011. – № 1. – С. 37–40.
93. Шмелева Е. Я. Клишированные формулы в современном русском анекдоте [Электронный ресурс] / Е. Я. Шмелева, А. Д. Шмелев // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/shmelev2.htm>.
94. Шмелева Е. Я. “Неисконная русская речь” в восприятии русских / Е. Я. Шмелева, А. Д. Шмелев // Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке. – М. : Изд-во “Индрик”, 1999. – С. 162–169.
95. Шмелева Е. Я. Русский анекдот в двадцать первом веке: трансформации речевого жанра / Е. Я. Шмелева, А. Д. Шмелев // Жанры речи : [сб. науч. ст.]. – 2005. – Вып. 4. – С. 292–298.
96. Шмелева Е. Я. Русский анекдот: Текст и речевой жанр / Е. Я. Шмелева, А. Д. Шмелев. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 144 с.
97. Щербакова Н. В. Функціонування псевдонімів у текстах українських анекдотів / Н. В. Щербакова // Лінгвістичні дослідження : [зб. наук. пр. ХНПУ ім. Г. С. Сковороди]. – 2012. – Вип. 34. – С. 38–42.
98. Юдин Ю. И. Народный анекдот, смежные фольклорные жанры, литература / Ю. И. Юдин // Дурак, шут, вор и черт (Исторические корни бытовой сказки) / [сост. В. Ф. Шевченко]. – М. : “Лабиринт”, 2006. – С. 210–216.

Анотація

У статті аналізується сучасний стан вивчення анекдоту. Виявляються і систематизуються основні теми і проблеми, що порушуються в дослідженнях (генезис анекдоту, його жанрові та композиційні особливості, функції, цикли тощо). Увага акцентується на вивченні динаміки функціонування анекдоту на межі ХХ–ХХІ ст., при цьому виділяються аспекти, що залишилися поза увагою дослідників (зміна прагматики жанру і композиційних особливостей в Скайпі тощо) або які потребують більш докладного вивчення (зв'язок жанру з масовою культурою і т.п.).

Ключові слова: анекдот, фольклор, історія вивчення, форма побутування, пуанта, динаміка функціонування.

Аннотація

В статье анализируется современное состояние изучения анекдота. Выявляются и систематизируются основные темы и проблемы, затрагиваемые в исследованиях (генезис анекдота, его жанровые и композиционные особенности, функции, циклы и т.д.). Внимание акцентируется на изучении динамики функционирования анекдота на рубеже XX–XXI вв., при этом выделяются аспекты, оставшиеся вне поля зрения исследователей (изменение прагматики жанра и композиционных особенностей в Скайпе и т.п.) или требующие более подробного изучения (связь жанра с массовой культурой и т.д.).

Ключевые слова: анекдот, фольклор, история изучения, форма бытования, пуанта, динамика функционирования.

Summary

The article discusses the current state of the study of a joke, analyses scientific works over the last 25 years (at various levels: monographs, dissertations, articles, conference proceedings etc.) and publishing in the media (thus the features of study of a joke in science in the late XIX – early XX century and in soviet folklore studies are briefly defined). Attention is accented on the study of the dynamics of functioning of a joke at the turn of XX–XXI centuries: emergence of new forms of existence, the loss of spontaneity and contextuality, primitivization, reducing of comic effect, the use of a joke in official spheres, functioning in the context of the abolition of censorship and so on. The article focuses on aspects which have remained outside the field of view of researchers (alteration of pragmatics of genre and compositional features on Skype, SMS-communication etc.), or that require more detailed consideration (changing functions of joke depending on the socio-cultural conditions and forms of existence, the connection between joke and mass culture etc).

Keywords: joke, folklore, history of research, the form of existence, pointe, the dynamics of the functioning.

УДК 82.0:821.111"19"

Висоцька С. С.,

кандидат філологічних наук,

Національний університет "Львівська Політехніка",

Український Католицький Університет

ПОЛІГЛОСІЯ ДЖ. ДЖОЙСА ЯК ЧИННИК ЛІТЕРАТУРНОЇ ЕВОЛЮЦІЇ

Проза початку ХХ сторіччя, англomовна проза зокрема, була байдужою до "історії", "дії", "події", "ситуації", сюжету. Як слушно зауважує С. Хелмлінг, Дж. Джойс у цьому контексті є "найменш наративним з усіх романістів, настільки, що доречно піддати сумніву, чи він взагалі є романістом" [11, 91]. Справді, "Дублінці", "Портрет митця замолоду" й "Улісс" у західному літературознавстві розглядаються як проза, яка, умовно кажучи, обманує наратив, розробляючи позанаративні ходи, розбудовуючи історію без історії, демонструючи моменти "самооголення", розвінчання оповіді [10, 234]. Проте, було б помилкою вважати, що Джойс прагнув експерименту будь-якою ціною.

В "Уліссі", який побачив світ на початку 1920-х років і здійснив революцію в романістиці, на першому плані перебував суто романний змістовий аспект: людина в її ставленні до світу і шляхи комунікації з ним та автокомунікації. І в цьому

розумінні об'єкт зображення у джойсівському творі залишається незмінно традиційним. Якщо пригадати структурно-змістові аспекти зрілого жанру, скажімо, незавершеність героя і розімкнутість форми, перенесення центру уваги на розвиток подій або переживань, постулат руху як іманентної жанрової сутності [6, 124–126], – на перший погляд, всі компоненти відповідають “акме” роману. А “саморозвиток оповіді”, на якому щоразу наголошує В. Кожинів як на принциповій романній ознаці, в “Уліссі” навіть доведений до межі: самий акт розповіді постає єдиною і суцільною реальністю.

Плинне “Я” інтерсуб'єктивує всі елементи так званої дійсності (так званої, оскільки протагоніст-оповідач сприймає її як фрагмент внутрішньої події). Відтак у романі Дж. Джойса точка зору презентована як мозаїка невротичного процесу розщепленої індивідуальності. Для ілюстрації процитуємо фрагмент із початкових розділів твору: “Their dog ambled about a bank of dwindling sand, trotting, sniffing on all sides. Looking for something lost in a past life. Suddenly he made off like a bounding hare, ears flung back, chasing the shadow of a lowskimming gull. The man's shrieked whistle struck his limp. He turned, bounded back, came nearer, trotted on twinkling shanks. On a field tenney a buck, trippant, proper, unattired. At the lacefringe of the tide he halted with stiff forehoofs, seaward-pointed ears. His snout lifted barked at the wavenoise, herds of seamorse. They serpented towards his feet, curling, unfurling many crests, every ninth, breaking, plashing, from far, from farther out, waves and waves” [12, 50]. Звернемо увагу на балансування між безособовим викладом і формою “я”-оповідача, презентацією й автопрезентацією, які в останньому реченні сходяться в нульовій точці (точці нерозрізнення, де потенційно можливі обидві позиції). Відбувається розхитування двох наративних моделей – шляхом об'єднання в останній фразі різнопланових адресних посилів.

Процес внутрішньої інтеграції реальності в “Уліссі” можемо порівняти з експериментом із ліризації жанру в романтиків, утім у Дж. Джойса оповідне “я”, виведене на сцену, обсервує лише *знаки* реальності. Письменник уже в “Уліссі” починає розробляти той ігровий модус, що стане домінантою постмодерністського мислення, адже гра зі знаками реальності є наслідком недовіри до світу, його цінностей і, більше того, сумнівом в його існуванні як такому. Принцип виведення цієї удаваної ніби-реальності на сцену – лексична, граматична, синтаксична гра – є праобразом деконструкції в постмодерністській поетиці. Синхронізація оповіданого і “прочитаного” відкриває креативні можливості читача як співавтора, що буде принциповим для прози 1960–1980-х років. Утім, експеримент Дж. Джойса (що часто розглядається як ціннісний ескапізм), саме з огляду на елементи деструкції фабульності, а також плаваючу точку зору, було важко закріпити як поетикальний принцип найновішого роману, що, на нашу думку, і спричинило темпоральний розрив поміж довоєнним і повоєнним поколіннями романістів.

“Кожен читач може побачити різницю між романістикою Дефо, в якій висловлювання є вербалізованим, неначе в есеїстиці, і досвідом Джойса, у текстах якого увага ковзає по- і кризь- слова, у вигаданій реальності, яка тотожна до теперішнього моменту існування, – пише Дж. Петер. – Проза Дефо обернена до читача, тоді як проза Джойса – до співучасника оповіді. У першому випадку текстура

є непрозорою: ми чуємо голос промовляючого автора, наратора. В іншому випадку текстура прозора, будучи сама по собі змістом події, ненастанно демонстрованим за допомогою слів” [16, 621–622]. Демонстрація оповідності як основного конструктивного принципу фігурувала уже у Л. Стерна, але у Дж. Джойса вона стає абсолютною.

Від самого початку своєї письменницької кар’єри Джойс розглядає наративність як Ахіллесову п’яту роману, його своєрідний сталий жанровий недолік. Так, у листі до свого брата письменник наголошує, що добре організований сюжет у романі чи оповіданні є наслідком конвенційності літературного інтересу, наперед закладеної ідеї “історії” у “жанровій рамці” [11, 91]. Не менш цікавим було розуміння письменником літературних родів: “Про ліричний рід свідчить те, що митець ставить образ у пряме відношення до самого себе; про епічний рід – те, що митець покладає образ у непряме відношення до себе та інших; про драматичний – те, що образ постає у непрямому відношенні до інших” [11, 93]. Звернемо увагу: характер взаємодії суб’єкта висловлювання щодо образу Дж. Джойс розуміє як принципову ознаку роду. Домінує саме образ, не дія, історія, акція, чого слід було б чекати у зв’язку з епосом і драмою.

Дж. Джойс, на нашу думку, як і низка філософів початку століття, прогнозує лінгвістичний переворот, універсалізуючи комунікативну проблематику у своїй романістиці: світ постає світом, відрефлексованим у слові. Особливо показовим цей письменницький запит постає у “Поминках Фіннеганів”, творі, який Джойс починає писати відразу після публікації “Улісса” (1922) і завершує у 1939 році.

Важливим є свідчення письменника про бажання написати всесвітню історію [3] – з огляду на те, що такі спроби повторюватимуться його численними послідовниками через 30–50 років. Якщо в “Уліссі” реальність була поглинута наративним “я”, що прагнуло Єпіфанії шляхом напруженого діалогу між автором, оповідачем і читачем, то у “Поминках...” зазначене “я” мультипліфікується, багаторазово примножуючи реальність. Гра із моделлю всесвітньої історії (або “суто англійської” історії, осмисленої у загальносвітових форматах) стане ключовою для постмодернізму 1980–1990-х років (романи і новелістика Акройда, Барнса, Лоджа).

У “книзі ночі”, як сам називав “Поминки...” Джойс (на противагу до “Улісса”, що був “книгою дня”), контаміновано більше 160 мов, діалектів, аргі і сленгових елементів з метою виразити через *thoughtlanguage* “нічну свідомість” вічно сплячої пралюдини. Прамова, що включає в себе всі світові мови, власне, й презентує потік свідомості сплячої Вселюдини, Яка Має Дітей Повсюди (в оригіналі: *Have Children Everywhere*). “Коли я почав писати про ніч, насправді я не міг, я відчував, що не можу вживати слова в їхніх звичайних зв’язках. Вони в цьому випадку не виражають того, якими є речі вночі, у різних стадіях – свідомій, потім напівсвідомій, потім несвідомій. Я виявив, що цього не можна втілити завдяки словам у їх природних відношеннях і зв’язках. Звичайно, коли настане ранок, все стане прозорим. Я поверну їм їхню англійську, я не збираюсь її руйнувати назавжди” [3]. При цьому Дж. Джойс ускладнив і дорозвинув, по-перше, народно-сміховий пласт, прихований у різномовленні, який час від часу виринає в дискурсі

словесності, й по-друге, авангардистський мовний проект із вироблення новомови, на чому ми зупинимося нижче.

Версія "історії світу", за Дж. Джойсом, ґрунтується не лише на ідеї нескінченної повторюваності (що легко прочитується на композиційному рівні, зокрема у зрощуванні мікросюжетів), але на розумінні мови як есенції існування.

На відміну від "автоматичного письма", яке тоді вже заявило про себе не лише у межах французького осередку сюрреалістів, але й у периферійних групах [8, 319], Дж. Джойс долає графічні й фонетичні межі слова, не сприймаючи останнє як монаду. Тим самим він передбачає естетичний підхід постмодернізму, в межах якого продуктивно розробляється текстотвірний прийом "словесного шаманізму" [2, 90–92] – у різних його варіаціях, включно з гіпограматичним розбором [7] загальновідомих авторських текстів. М. Епштейн розглядає гіпограму як "поетичний образ, що створюється "підслівно" або "заслівно", підтекстовими або інтертекстуальними зв'язками слова... і містить "потаємне" значення, яке контрастує із "явним" значенням" [4]. У Джойса поліглісія призводить до виявлення прихованих інтенцій письма і, таким чином, відчуження тексту від автора йде вже не шляхом уникання маркеру посідання, а через розхитування внутрішньої форми слова. Саме у прозі Джойса зустрічаємо яскравий приклад початку девальвації прямого значення: деієрархізації внутрішньословесної семантичної вісі.

Романна різномовність у "Поминках Фіннеганів" реалізується буквально, через взаємовисвітлення деконструйованого словникового фонду, цитування, уживання "готових об'єктів". Для наочності наведемо достатньо розлогий фрагмент, який демонструє принцип колекціонування і одночасної деконструкції знаків колективного існування: "Earwicker, that patternmind, that paradigmatic ear, receptoretentive as his of Dionysius, longsufferingalthough whitening under restraint in the sitirour corner of his conservatory, behind faminebuilt walls, his thermos flask and ripidian flabel by his side and a waleus whiskerbristle for a tusk-pick, compiled, while he mourned the flight of lus wild guineese, a long list (now feared in part lost) to be kept on file of all abusive names he was called (we have been compelled for the rejoicement of foinne loidies ind the humoures of Milltown etcetera by Josephine Brewster in the collision known as Contrastations with Inkermann and so on and sononward, lacies in loo water, flec, celestials, one clean turv): Firstningheter, Informer, Old Fruit, Yellow Whigger, Wheatears, Goldy Geit, Bogside Beauty, Yass We've Had His Badannas, York's Porker, Funnyface, At Baggoty's Bend He Bumped, Grease with the Butter, Opendoor Ospices, Cainandabler, Ireland's Eighth Wonderful Wonder, Beat My Price, Godsoilman, Moonface the Murderer, Hoary Hairy Hoax, Midnight Sunbursz, Remove that Bible, Hebdromadary Publocation, Tummer the Lame the Tyrannous, Blau Clay, Tight before Teatime..." [13, 71–72].

У такому ключі (де спочатку уживаються ready-made, які розпізнаються читачем, а згодом – уже описані-розтлумачені "готові об'єкти") написані дві наступні сторінки роману, у мовних комбінаціях якого легко помітити ігрову домінанту, своєрідне "пережовування" слів, що й призводить до насвітлення обраного "готового об'єкту" у новому ракурсі, так що його вичерпна виготовленість стає

тільки пам'яттю про нав'язану мовою конвенційність (закріпленість у словниковому фонді). Шляхом металінгвістичного експерименту – живої інтерпретації кількох словників – Дж. Джойс, по-перше, деконструє ідеологеми, які транслюють мови, а по-друге, демонструє відсутність прамовної (істинної, автентичної) тканини.

Ймовірно, Дж. Джойс розпочав свій експеримент з романною формою, виходячи з розуміння мовної тканини як перехрестя потенційних мовленнєвих дискурсів, тобто з домінанти “самовитого слова” – якщо застосувати поняття російського футуриста. І так званий карнавалізм Дж. Джойса, виявлений Дж. Лойдом та іншими дослідниками, є побічним ефектом суто мовної гри. Досить уважно продивитися чернетки Дж. Джойса [17], щоб переконатися у першості мовностилістичного дискурсу, тобто націленості письменника на деконструювання мовлення. Пригадаємо слушне міркування М. Бредбері про один з імовірних шляхів реалізації постмодерністської поетики в романному жанрі – надмірну увагу до лексичної поверхні тексту [14, 3].

Дж. Джойс звертається до пародіювання класичного романного письма, яке фіксує увагу на точці історичного відліку – початку часів, і в цьому розумінні він близький до формування альтернативного роману, формула якого полягає у пошуку варіативності Історії, осмислення останньої як колекції непорозумінь і девіацій, переказаних “достовірним оповідачем” – учасником подій. Романна структура “Поминок...” нагадує печворк – і цей принцип відомий читачеві ще з “Улісса”, але характер фрагментарності тут діаметрально відрізняється: автор склеює кілька точок зору, при цьому кожна “точка зору” найчастіше відповідає певній, історично зафіксованій жанровій структурі (історичний роман, хроніка, міраклъ у вищенаведених зразках), а отже, й змістовій наповненості. Поняттям “точка зору” у цьому випадку позначаємо позиції “автора” кожного окремого фрагмента, вважаючи, що говорити про окрему точку зору Автора не має підстав. Ключ прочитання може бути оформлений як лексема, що виконує роль “зсуву”, або як неуживана предметна деталь (низка деталей), що семантично скріплює розрізнені блоки. На мікрорівні текст Дж. Джойса має виразні сліди ампліфікацій, і, за логікою бартівського аналізу, він становить собою постійно повторюване одне й те саме послання, варійоване через багаторазову інсталяцію смислу (розповідь про сотворіння світу, Адама і перверсію виникнення людського роду) – в численних жанрових оболонках.

Аналогічна композиційно-мовленнєва структура властива для пізніших творів постмодерністського типу: наприклад, “Хозарського словника” М. Павича, “Подвійного Леона” Ю. Іздрика, її елементи знаходимо також в “Історії світу у 10 ½ частинах” Дж. Барнса. Адже якщо романний печворк позбавлений наративності, автор змушений вдаватися до ампліфікації екстратекстових компонентів, демонстративно виносячи коди прочитання як маркер єдності смислової множинності. З нашої точки зору, взаємини між лінгвістичним гіперекспериментом Дж. Джойса і наполегливим мотивом повторення / повернення деяких архетипів піддаються непрямому співвіднесенню, ґрунтовність якого пов'язана, знову-таки, з девальвацією концепту прямого значення в прийдешній точці максимальної інтенсифікації інтертекстових енергій.

Крім пародійного модусу, в романі Дж. Джойса спостерігаємо також нейтральну презентацію “слідів” попередніх текстів – деконструйованих і зшитих елементів (алюзій, деталей, ре- і авторемінісценцій). У цьому випадку застосовуємо поняття “слід”, маючи на увазі, що цитований фрагмент деформується до невпізнання завдяки полігლოსії, але принцип такої нейтральної презентації у постмодернізмі буде охарактеризований як принцип літературного пастишу. Крайнім виявом цитатного мислення Дж. Джойса є гіпограма, котра виявляє “прихований текст у тексті”, тобто здійснює компактну і вичерпну деконструкцію пратексту, розмиваючи семантичні, фонетичні, синтаксичні та інші його рамки.

Утім, ми зупинили увагу на крайніх формах вираження цитатного мислення Дж. Джойса: пастиші й гіпограмі, які оперують готовими, зжитими і позбавленими авторського права цитатами. Крім згаданих граничних форм цитації, у романі представлений суцільний принцип творення фрази шляхом мовленнєвого багатоголосся (за Д. Лоджем – полігლოსії), нескінченної кількості девіантних або потенційних мовних форм, які можуть виникати внаслідок хлебніковського підходу самовитого слова (із суто фонетичної вібрації, яка й витворює асоціативний ланцюг) або в результаті аналітичної деконструкції слова (що характерно також для суто аналітичних пастиша і дескрипції).

Цей принцип вібрації внутрішньої форми слова скерований на розмивання горизонту очікування: узаконюючи постання нескінченного багатоголосся мовлення з Мови, він дискваліфікує саму Мову як непорозуміння та ідеологічну конвенцію, тим самим передбачаючи міркування постструктуралістів про владу знаку і необхідність його розідеологізування. Власне, цей аспект роману – мовленнєве свавілля – і непокоїв більшість дослідників “Поминок Фіннеганів” [9, 204–206]. Наведемо класичну цитату – позицію Г. Уеллса щодо творчих пошуків Дж. Джойса: “Що стосується вашого літературного експерименту... мені здається, що він нікуди не веде і ні до чого не призводить. Ви відвернулися від звичайних людей, їх щоденних потреб і турбот, не бажаєте враховувати ані їх обмеженість у часі, ані їх можливість вас зрозуміти. Ви впадаєте у вишуканість. Яким же є результат? Дивовижні загадки... На мій погляд, це остаточний глухий кут” [1, 14].

Відомо, що в антидрамі Е. Йонеско і Ж. Кокто процес деконструкції мови був продемонстрований у зворотному порядку: від мови і суб’єкта (її презентанта) – до фрагментарного мовлення та *інтерсуб’єктивності*. Згадана комунікативна проблематика постала як передчуття лінгвістичного повороту в гуманітаристиці ХХ сторіччя. Полігლოსія, застосована Джойсом, заслуговує на особливу увагу ще й тому, що голос набуває тут більш вагомого значення, аніж слово, логос. Саме голос породжує смисл, будучи безпосередньо пов’язаний із визначенням смислу існування. Постструктуралісти наполягають на тому, що фіксація голосу письмом породжує логоцентризм і, відповідно, репресивні методи впливу на слухача. Якщо голос автентичний, живий, природний і розвивається в часі – письмо, натомість, пов’язане із “розчленованим мисленням”, оскільки останнє прагне виступити посередником поміж смислом і існуванням. Саме тому письмо є

алегоричним: заміщуючи речі, воно оперує ерзацами, дублікатами, двійниками речей, а відтак стає симулякризованим.

“Слухання себе” – для Дж. Джойса це принципова установка творення, найбільш вичерпно продемонстрована в “Уліссі” і “Поминках...”. Деконструкція мови у романі Джойса призводить до вивільнення голосу із закам’янілих глиб смислу, тотальна гра переходить межу пародіювання, стаючи усвідомленим актом із деконструювання логоцентризму. І в цьому розумінні джойсівський дискурс є пограничним явищем між експериментом “лівого роману” (деструкцією) і філософською епістемою постмодернізму (деконструкцією), з його розумінням письма як фармакону – наркотику, що зцілює і шкодить водночас [5, 442].

“Регресивний хід” письменника до фіксації “внутрішнього голосу” (прихованого, девіантного, потокового), а слідом за цим – культурних блоків (архетипних, міфопоетичних, історичних) є актом амбівалентного характеру, з точки зору сучасної наратології. Дж. Джойс перебуває біля витоків формування построманного дискурсу, здійснюючи перехід від модерністського експерименту до нових принципів поетики, а саме полігłosії, що призводить до принципової незавершеності образу героя, а також складного резонансу між класичною і вже накресленою построманною системами. Можна припустити, що письменник закладає своєрідну матрицю протороманного дискурсу в аспекті складної гри необмежених текстових структур.

Література

1. Аникин Г. В. Современный английский роман / Г. В. Аникин. – Свердловск : Гос. ун-т им. А. М. Горького, 1971. – 310 с.
2. Бондар-Терещенко І. Постмодерн: геопоетика, психологія, влада : [монографія] / І. Бондар-Терещенко. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – 144 с.
3. Джойс Дж. Silence, cunnipng and exile [Електронний ресурс] / Дж. Джойс. – Режим доступу : <http://joyce.msk.ru>.
4. Эпштейн М. Однословие как литературный жанр [Электронный ресурс] / М. Эпштейн // Континент. – 2000. – С. 279–313. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/continent/2000/104/ep11.html>.
5. Енциклопедія постмодернізму / [за ред. Ч. Вінквіста та В.Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун]. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – 504 с.
6. Кожинов В. В. Роман – эпос нового времени / В. В. Кожинов // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении : [в 3 кн.]. – М. : Наука, 1964. – 486 с. – Кн. 2 : Роды и жанры литературы. – С. 97–172.
7. Риффатер М. Формальный анализ и история литературы / М. Риффатер // Новое литературное обозрение. – 1992. – № 1. – С. 20–37.
8. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм / Ж. Шенье-Жандрон ; [пер. с фр. С. Дубина]. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 416 с.
9. Childs P. Modernism / P. Childs. – London ; N.-Y. : Rutledge, Taylor and Francis Group, 2000. – 226 p.
10. Eco U. The Aesthetics of Chaosmos : The Middle Ages of James Joyce / U. Eco. – Cambridge : Harvard UP, 1989.
11. Helmling S. Joyce : Autobiography, History, Narrative [Electronic resource] / S. Helmling // The Kenyon Review. New Series. – Vol. 10. – № 2 (Spring, 1988). – P. 91–109. – Mode of acces : <http://www.jstor.org/stable/4335939>.
12. Joyce J. Finnegans Wake / J. Joyce. – L. : Faber and Faber ; The Riverside Press, 1975. – 248 p.
13. Joyce J. Ulyss / J. Joyce. – Hamburg : Odyssey Press edn., 1932. – Vol. 1. – 238 p.

14. Massie A. The Novel Today. The Critical Guide to the British Novel: 1970–1989 / A. Massie. – London – N. Y. : British Council, 1990. – 165 p.
15. Peter J. Joyce and The Novel [Electronic resource] / J. Peter // The Kenyon Review. – 1956. – Vol. 18. – № 4. – P. 619–632. – Mode of acces : <http://www.jstor.org/stable/4333713>.
16. Raymond J. Fowles's Allegory of Literary Invention : Mantissa and Contemporary Theory Author(s) [Electronic resource] / J. Raymond // Wilson III Source : Twentieth Century Literature. – 1990. – Vol. 36. – № 1. – P. 61–72. – Mode of acces : <http://www.jstor.org/stable/441629>.
17. Smyth E. Introduction / E. Smyth // Postmodernism and Contemporary Fiction. – London : B.T-Batsford Ltd., 1991. – P. 3–11.

Анотація

Стаття розглядає теоретичну і мовностилістичну гіпотезу роману, запропоновану Дж. Джойсом, яка стала концептуальною моделлю для англійського постмодернізму. Дж. Джойс очуднює власне романну поліфонію, формуючи текст-паліндром, колекцію очуднених структур. Намагаючись знайти контакт з читачем, автор створює поле референції щодо знайомих текстів і “готових об’єктів”, деформованих ефектом багатомовності, що призводить до утворення літературного пастишу і гіпограми.

Ключові слова: дискурс, мова, роман, деконструкція, девальвація прямого значення.

Аннотация

В статье рассматривается теоретическая и лингвостилистическая гипотеза романа, предложенную Дж. Джойсом, которая стала концептуальной моделью для английского постмодернизма. Дж. Джойс остраивает собственно романную полифонию, формируя текст-паліндром, коллекцию остраивенных структур. Пытаясь найти контакт с читателем, автор создает поле референции относительно знакомых текстов и “готовых объектов”, деформированных эффектом многоязычия, что приводит к образованию литературного пастиша и гипограммы.

Ключевые слова: дискурс, язык, роман, деконструкция, девальвация прямого значения.

Summary

The article analyses the theoretical and linguostylistic hypothesis of the novel which was suggested by J. Joyce and became a conceptual model for English postmodernism. J. Joyce alienates the novelistic polyphony, forming a palindrome text, a collection of alienated structures. In his attempt to establish contact with the reader, the author creates a reference area leading to known texts and “ready-made cliches” which are deformed by language plurality. This helps creation literary pastiche and hypogramma.

Keywords: discourse, language, novel, deconstruction, devaluation of direct nominative meaning.

УДК 82.09: 81.42

Гребенюк Т. В.,

доктор філологічних наук,

Запорізький державний медичний університет

КОГНІТИВНІ АСПЕКТИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ СВІДОМОСТІ В ХУДОЖНІЙ ОПОВІДІ

Репрезентація внутрішнього світу персонажа літературного твору є хронологічно тяглим, багатоетапним процесом, що оцінюється як взаємодія всіх трьох аспектів функціонування літературного твору – креативного, референційного й рецептивного. У рецептивній площині вона не тільки активує здатність читача до актуального реагування на набір текстових сигналів, а й зумовлює його звернення 1) до набору літературних конвенцій, сформованого попереднім рецептивним

досвідом і 2) до найрізноманітніших знань про навколишню дійсність, які утримуються в довготривалій пам'яті.

Найбільшу увагу шляхам сприймання свідомості, репрезентованої в межах художньої оповіді, приділяє така галузь гуманітарного знання, як когнітивна наратологія, основним об'єктом вивчення якої є природа зв'язків між наративом і свідомістю.

У межах наратології структуралістського періоду персонаж виступав об'єктом дослідницької уваги лише як оповідна інстанція (наратор) і суб'єкт дії (актант). Свідомість персонажа, його внутрішній світ набули нового значення як об'єкт наратологічного аналізу лише останніми роками, зокрема, в контексті постановки проблем емпатичного розуміння та ідентифікації реципієнта з персонажем оповіді. Один із засновників когнітивної наратології Алан Палмер виголосив сутнісну для цього напряму досліджень тезу “Читання роману – це прочитування свідомості” (“Novel reading is mind reading”).

Найвагоміші розвідки в названій галузі, у яких репрезентація людської свідомості розглядається як складова оповіді та матеріал для засвоєння іншою свідомістю, належать перу Барта Вервека, Девіда Германа, Люка Германа, Лізи Заншайн, Доріт Кон, Урі Марголіна, Алана Палмера, Моніки Флудернік, Фотіса Янідіса та ін.

Методологія їхніх досліджень досить розмаїта: від спроб у руслі структуралістської наратології типологізувати способи передачі думки до спорідненої з психологічною наукою теорії розпізнавання психічних станів. І варто зазначити, що кількість і якість варіантів когнітивістського аналізу психічних процесів фікційної особистості дедалі зростає. Німецький наратолог Вольф Шмід, розглядаючи парадигму досліджень свідомості персонажа наратологами-когнітивістами, зазначає, що при вивченні характеротворення в межах оповіді “когнітивна наратологія робить акцент на характері, підпорядковуючи йому дію” [5] й пропонує відкоригувати кредо розглядуваного напряму досліджень: від палмерівського “Читання роману – це прочитування свідомості” до “Читання роману – це прочитування подій”, або ж – вужче – “Читання роману – це прочитування подій свідомості” [5].

Тартуський наратолог українського походження О. Собчук, відзначаючи позитивні зрушення в галузі досліджень персонажа наратологами-когнітивістами, закидає цим працям певну абстрактність і відірваність від практики [3, 111]. Проте, з огляду на стрімкий розвиток аналізованої галузі знань, дослідник висловлює сподівання на те, що теоретичні набутки скоро таки стануть у пригоді в прикладних дослідженнях.

Мета цієї наукової розвідки – розгляд найбільш релевантних праць наратологів-когнітивістів, присвячених дослідженню репрезентації свідомості персонажа літературного твору в її хронологічному триванні. Об'єктом найпильнішої уваги в статті є наукова концепція розпізнавання психічних станів Лізи Заншайн.

Однією з перших почала досліджувати способи репрезентації внутрішнього світу персонажа в оповіді американська літературознавець Доріт Кон. Алан Палмер згодом назвав підхід до твору, постульований Кон, “мовленнєвим” (“speech-category approach”) і згодом сам частково застосовував його у власних працях.

У книзі “Осягненні свідомості” (1978) Кон розглядає ті засоби, за допомогою яких психіка протягом твору репрезентується в мовленні персонажів. Науковець говорить про три основні різновиди передачі думки: цитований монолог, невласне пряму мову й переказаний монолог [7].

Спираючись на досвід Доріт Кон, Алан Палмер пропонує власне поняття “соціальної свідомості” (“social mind”). Учений надзвичайно високо оцінює значення репрезентації свідомості в художній оповіді. “Конструювання свідомостей літературних персонажів нараторами й читачами є центральним для нашого розуміння того, як працює роман, адже, по суті, наратив є передачею функціонування свідомості” [11, 12], – пише дослідник.

Палмер розглядає репрезентовану в художній оповіді свідомість у двох перспективах: внутрішній (що стосується особистісної свідомості) та зовнішній (яка акцентує соціальні аспекти). Поняття “соціальної свідомості” характеризує свідомість, сприйняту через зовнішню перспективу. У такій перспективі психіка персонажа може бути репрезентована окремих принагідних відгуків про нього інших персонажів. Палмер називає такий ефект “тяглою свідомістю” (“continuing consciousness”) і додає його до різновидів мовлення, запропонованих у роботах Кон, як важливу форму репрезентації психічного.

Шляхом типологізації різновидів мовлення йдуть і Л. Герман та Б. Вервек, які стверджують, що будь-який елемент оповіді є важливим саме як чинник репрезентації в ній людської свідомості, адже будь-яка нарація є формою відтворення наратором внутрішнього світу персонажа (або просто іншої особистості). Проте, найоптимальнішими для цього, в основному, є “два граматичних засоби: пряма наслідувальна репрезентація і непряма дієгетична репрезентація. Першу також називаємо “сцена” або “показ”, тоді як другу – “виклад” або “розповідь”” [9, 91].

Німецька нараторолог М. Флудернік відзначає домінуючу роль читацької уяви при побудові образу персонажа як складової можливого світу: “читач додає відсутню інформацію, використовуючи власні конкретні образи та ідеї, хоча окремі аспекти вигаданого світу завжди залишатимуться невизначеними або неповними. Певні аспекти, які в драмі або фільмі подаються експліцитно, в романах часто залишаються відкритими: наприклад, одяг персонажів, розташування меблів, колір волосся головного героя тощо” [8, 40]. Найважливішими категоріями для репрезентації свідомості дослідниця називає невласне пряму мову, внутрішній монолог, психонарацію (наратор переповідає думки й почуття персонажа засобами власного мовлення) і психостиль (mind style) – “різновид письма, в якому використання героями конкретних лексичних і синтаксичних особливостей говорить про специфічний спосіб мислення, що розкривається шляхом репрезентації в тексті їхньої свідомості й психічних процесів” [8, 85].

Принципово інший підхід до вивчення свідомості персонажа пропонує канадець Урі Марголін. Він розглядає персонажів у контексті теорії можливих світів – як їх елементи, “базовані на тексті ментальні моделі осіб, створених у свідомості читача в ході сприймання тексту, котрі, проте, суто теоретично можуть реально існувати в позатекстовій дійсності” [10, 78]. Вчений наполягає, що у фокусі

дослідження має бути не стільки специфічна природа репрезентації тієї чи іншої свідомості, але, скоріше, її текстова основа (“підказки, джерела”), ті операції, що беруть участь у репрезентації, принципи (“правила, закономірності”) формування та спрямовування цих операцій протягом читання твору, і, врешті, побудова кінцевого результату.

За словами У. Марголіна, “коли суб’єкт продовжує читання, керуючись принципом “прочитування” персонажа, це відбувається крок за кроком, шляхом формування й накопичення інформації, пов’язаної з персонажем, що може, в свою чергу, служити основою для подальшого наділення героя новими рисами. Після того, як певну кількість властивостей накопичено, вони часто активують структури загальних знань, що зберігаються в довготривалій пам’яті, під впливом яких ці властивості можна категоризувати, структурувати й інтегрувати в персонажну модель” [10, 78].

Розглядаючи перебіг емпатичного розуміння свідомості іншого в контексті дискурсу когнітивної наратології, варто враховувати, що коли одна людина (персонаж-натор) оповідає про іншу (або себе), вона сама може бути охарактеризована завдяки таким своїм психічним та комунікативним властивостям, як знання, співпереживання, надійність, чесність тощо.

Важливим джерелом інформації для формування читацького сприйняття персонажа, як прямо, так і опосередковано, є його вчинки. Також механізмами репрезентації героя є приховані паралелі та протиставлення, вставні оповіді й те, як інші персонажі (імпліцитно) формують уявлення про нього, а також, звісно, інтертекстуальні відгомони й алюзії, що навіюють нам спогади про подібних (або однойменних) персонажів інших літературних творів.

Варто зазначити, що пошук відповідної класифікаційної групи для персонажа й категоризація отриманих знань про нього у свідомості реципієнта відбуваються одночасно з процесом отримання інформації. Персонажні моделі включають схеми та стереотипи, що стосуються як знання про світ, так і “літературної енциклопедії”, тобто знання про літературу як систему, про конвенції певних літературних стилів або епох.

Після того, як відповідність між даними та класифікаційною групою, категорією встановлено, категоризація завершується, і читач може рухатися далі, інтегруючи всю наявну на цей момент інформацію, заповнюючи лакуни психологічної моделі, формулюючи сподівання й пояснюючи накопичену інформацію, наприклад, через співвіднесення дії героя з його наміром або “діагностовано” в процесі читання системою його моральних цінностей, естетичних смаків тощо.

Активно розвиває у своїх працях концепцію “причитування” персонажа і Ліза Заншайн. Так, свою засадничу монографію “Навіщо ми читаємо художню літературу?” дослідниця починає з постановки питання: як ми дізналися, що тремтіння Пітера Волша, протагоніста роману Вірджинії Вульф “Місіс Деловой”, є ознакою його хвилювання від зустрічі з коханою жінкою, а не, наприклад, виявом хвороби Паркінсона? І чому письменниця не пояснює спеціально в тексті причин цього тремтіння, наперед знаючи, як ми – читачі – його потрактуємо? [12, 3–4].

Відповідь полягає у вмінні читача апіорі адекватно розпізнавати психічні стани персонажа, яке розвивається із уміння розпізнавати порухи свідомості реальної, позатекстової особистості.

Заншайн зазначає, що поняття “прочитування свідомості” активно вживається в когнітивних науках “для опису нашої здатності пояснити поведінку людини в поняттях її власних думок, почуттів і бажань” [12, 6]. Уміння адекватно “прочитувати” чужу свідомість, на думку науковця, – “розвинута пізнавальна здібність, придатна як для міжособистісної взаємодії, так і до сенсоутворення при читанні художньої літератури” [12, 13].

За словами дослідниці, у нашому житті ми реалізуємо таку здатність, “наприклад, приписуючи людині певний психічний стан на підставі його вчинків, інтерпретуючи власні почуття на основні внутрішнього (...); коли ми створюємо нарис, текст лекції, художній фільм, пісню, роман або інструкцію до використання електроприладу й намагаємось уявити, як ця чи інша частина нашої цільової аудиторії відреагує на них ...” [12, 6].

Як і Марголін, Заншайн вважає процес “причитування” реальної особистості позатекстового світу явищем того ж порядку, що й “причитування” літературного персонажа: “на певному рівні наш розвинений когнітивний апарат насправді не проводить чіткої межі між реальним і фікційним світами” [12, 19].

У теорії Заншайн динаміка “причитування” внутрішнього світу персонажа насамперед пов’язана з так званою теорією розпізнавання психічних станів¹ (“Theory of Mind”), сутність котрої полягає в здатності розуміти діапазон психічних станів іншої людини, мотивацію її дій і вчинків. Спираючись на праці Саймона Барон-Коена та Деніела Деннета, Заншайн приділяє особливу увагу тому, хто саме репрезентує свідомість персонажа в структурі оповіді – сам цей персонаж, усезнаючий автор чи протагоніст, адже дуже важливим для власних суджень читача є усвідомлення, “на чііх оцінках базується ключовий аспект нашого розуміння психологічної динаміки певної конкретної сцени та роману як єдиного цілого. Більше того, ... наше прагнення відстежувати джерела наших репрезентацій – з метою метарепрезентувати їх – це своєрідна когнітивна здібність, яка має близький стосунок до нашої здатності “прочитувати” чужу свідомість” [12, 47].

Для означення того, через скільки сприймаючих свідомостей пропущено об’єкт репрезентації (психіку певного персонажа), Заншайн вводить поняття “рівнів спрямованості”. Беручи за перший конструкцію типу “Він відчуває...”, за другий – “Вона знає, що він відчуває...”, за третій – “Вона знає, що він знає, що вона (або ще хтось) відчуває...”, дослідниця вважає прийнятним для більш-менш адекватної метарепрезентації в оповіді чотири таких рівні, надалі ж первинна свідомість стає непроникною для розуміння, губиться в інтерпретаціях.

¹ В українській терміносистемі існують різні переклади оригінального терміна “Theory of Mind”: “теорія намірів” (Т. В. Скрипник [2]), “теорія психічного” (Н. Когутяк [1]), “теорія розпізнавання психічних станів” (Шульженко Д. [6], Хворова Г. [4]). Як найбільш відповідний суті явища обираємо останній термін. Специфічною рисою вживання поняття є те, що, попри маркер “теорія”, воно вживається на означення індивідуальної здібності людини розуміти свідомість іншого. У першоджерелах поширеними є форми типу “his theory of mind gives him opportunity...”.

Як зразок оманливого судження в результаті ампліфікації рівнів спрямованості літературознавець розглядає метарепрезентацію свідомості містера Дарсі в романі Джейн Остін “Гордість і упередження”: Елізабет робить висновки про нього не тільки з поведінки Дарсі при їхній першій зустрічі (бачимо другий рівень спрямованості), а і з оповіді містера Вікема про його непорядність (третій рівень спрямованості). І лише хронологічно тяглий процес формування Елізабет власного судження (обмеження її висновків другим рівнем спрямованості) призводить до “правильних” у межах твору оцінок.

Художній ефект такого співзвуччя метарапрезентацій впливає з нашої (читацької) спроможності синтезувати всю цю інформацію на основі свого персонального досвіду: “Наше дослідження власної здатності до метарепрезентації може по-новому висвітлити неприємну і все ж незаперечну силу особистісних суджень. Підсвідома привабливість таких суджень віддзеркалює нашу тенденцію критично розглядати джерело репрезентації, як тільки зміст репрезентації викликає сумнів. Ми апріорі беремо під сумнів вдачу містера Вікема й спостерігаємо, чи сприйме Елізабет Беннет його історію про непорядність містера Дарсі так некритично, на додачу до вже наявної її схильності негативно оцінювати містера Дарсі” [12, 61].

Ліза Заншайн високо оцінює потенціал художніх творів щодо залучення нашої спроможності розпізнавати внутрішній світ героїв і пов’язує з ним феномени реципієнтської цікавості й задоволення від читання: “Насамперед, деякі тексти експериментують із нашою здатністю розпізнавання психічних станів інтенсивніше, ніж інші, й деякі читачі цінують ці експерименти більше, ніж інші, або ж цінують певні форми цих експериментів вище за інші” [12, 162].

Більше того, дослідниця наполягає, що ми взагалі читаємо художні твори саме через їх звернення до нашої здатності розпізнавати психічні стани, просто не усвідомлюючи цього [12, 164].

І справді, якщо проаналізувати природу різних типів задоволення від тексту, можна зробити висновок, що воно пов’язане зі здатністю адекватно розпізнати чужу свідомість. Як-от, раніше за фінальну сцену вгадати, хто вбивця в детективному романі; ідентифікуючи себе з героями любовного роману, відчувати емоційну розрядку від ключової сцени. У творах інтелектуальної прози джерелом задоволення може стати своєрідна гра автора з читачем, коли пропонуються різні шляхи тлумачення свідомості персонажа, й автор іноді свідомо штовхає читача на оманливий шлях. Наприклад, у романі С. Жадана “Депеш мод” захоплення Какао преподобним Джонсоном-і-Джонсоном подається (і сприймається) як екстаз вірянина щодо пророка. Але врешті з’ясовується, що пієтет Какао адресовано не самому преподобному, а золоченому Ролексу на його руці.

Тож уміння “прочитувати” персонажа є однією з важливих заporук формування читацької цікавості в процесі рецепції твору. І праці нараторологів-когнітивістів можуть бути цілком адекватною методологічною основою для подальшого вивчення механізмів вироблення цієї цікавості.

Література

1. Когутяк Н. “Розумію, що ви розумієте”, або Теорія психічного в дітей у нормі та при розладах аутичного спектра / Н. Когутяк // Вісник Прикарпатського ун-ту. Філософські і психологічні науки. – 2013. – Вип. 17. – С. 135–143.
2. Скрипник Т. В. Феноменологія аутизму / Т. Скрипник – К. : Вид-во “Фенікс”, 2010. – 388 с.
3. Собчук О. Переосмислення понять наративності, персонажа і фокалізації в сучасній когнітивній наратології / О. Собчук // Магістеріум. Літературознавчі студії. – 2012. – Вип. 48. – С. 108–113.
4. Хворова Г. М. Комплексна психолого-педагогічна технологія корекції розвитку активності дитини з аутизмом : автореф. дис. ... к. пед. н. / Г. М. Хворова. – Київ, 2010. – 17 с.
5. Шмид В. Перспективы и границы когнитивной нарратологии (по поводу работ Алана Пальмера о “fictional mind” и “social mind”) [Электронный ресурс] / В. Шмид. – Режим доступа : <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2633109>.
6. Шульженко Д. Аутизм – не вирок. Науково-методичне видання / Д. Шульженко. – Львів : Кальварія, 2010. – 224 с.
7. Cohn D. Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction / D. Cohn. – Princeton : Princeton University Press, 1978. – 334 p.
8. Fludernik M. An Introduction to Narratology / M. Fludernik ; [transl. from the German by P. Hausler-Greenfield and M. Fludernik]. – London ; New-York : Routledge, Taylor&Francis Group, 2009. – 183 p.
9. Herman L., Vervaeck B. Handbook of Narrative / L. Herman, B. Vervaeck. – Lincoln ; London : University of Nebraska Press, 2001. – 232 p.
10. Margolin U. Character / U. Margolin // Cambridge companion to narrative / [ed. by D. Herman]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007. – P. 66–79.
11. Palmer A. Fictional Minds / A. Palmer. – Lincoln : University of Nebraska Press, 2004. – 276 p.
12. Zunshine L. Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel / L. Zunshine. – The Ohio State University Press. Columbus, 2006. – 198 p. (Theory and Interpretation of Narrative)

Анотація

Стаття містить розгляд найбільш релевантних праць наратологів-когнітивістів, присвячених дослідженню репрезентації психіки персонажа літературного твору в її хронологічній тривалості. Об'єктом найпильнішої уваги в статті є наукова концепція Лізи Заншайн, у якій динаміка “прочитування” свідомості літературного персонажа розглядається в контексті теорії розпізнавання психічних станів.

Ключові слова: художня оповідь, когнітивна наратологія, репрезентація свідомості, “прочитування свідомості”.

Аннотация

Статья содержит анализ наиболее релевантных работ нарратологов-когнитивистов, посвященных исследованию репрезентации психики персонажа литературного произведения в ее хронологическом развертывании. Объектом особенного внимания в статье является научная концепция Лизы Заншайн, в которой динамика “прочитывания” сознания литературного персонажа рассматривается в контексте теории распознавания психических состояний.

Ключевые слова: художественное повествование, когнитивная нарратология, репрезентация сознания, “прочитывание сознания”.

Summary

The article contains review of the most relevant works of cognitive narratologists devoted to study of representation of the literary character's mind in its temporal progress. Object of the greatest attention is a variant of “mind reading” conception, applied to the literary studies by Lisa Zunshine in whose theory dynamic of “reading” of character's consciousness is viewed in the context of theory of mind.

Keywords: fictional narrative, cognitive narratology, representation of consciousness, “mind reading”.

УДК 821.161.2:82-3“17/18”

Ніколова О. О.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький національний університет

ТИПОЛОГІЯ КОМІЧНИХ ПСЕВДОМОРФНИХ ПЕРСОНАЖІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА РОСІЙСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ ХVІІІ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.

Невідповідність істинного та видимо-рецептивного – одна з “вічних” тем у художньої творчості багатьох народів. Розгляд цього матеріалу з позицій компаративістики доцільно здійснювати на різних рівнях – від детермінант та загальних тенденцій функціонування до специфіки образно-мотивної реалізації в межах певних національно-жанрових традицій.

Детальний аналіз останнього аспекту, в свою чергу, відкриває перспективи досліджень групи персонажів, спільною визначальною ознакою яких є псевдоморфність (від давньогрец. “псевдо” – “обман”, “вігадка”, “помилка” та “морфо” – “форма”), тобто тимчасова “несправжність”, створена внаслідок порушення відповідності між їхньою сутністю та її вираженням: вони видають себе за інших/сприймаються як такі.

Для характеристики цього феномену, звертаючи увагу на деякі різновиди його прояву (рольові імітації, пародійні дублювання, примарні уподібнення) в міфах, ритуалах, архаїчних мімічних діях, античній літературі, знаний філолог О. Фрейденберг несистематично використовує оказіоналізм “псевди” [22, 15; 23, 290].

Однак запропонована науковцем лексема є дещо абстрактною і для первісних тематичних презентацій потребує доповнення вказівкою на “формальний фактор” фальсифікації (“морфе”) та рівень функціонування (“персонажі”). Така семантична конкретизація є особливо значущою в заголовках, натомість у межах самих досліджень для зручності може бути використаний також й скорочений варіант – “псевди”.

Розвиток наукової думки, спрямованої на осмислення питання про псевдоморфних персонажів (псевдів) у літературі відбувається не системно і характеризується лише спорадичною появою розробок окремих складових теми. При цьому основна увага приділяється наративним кліше (мотивам та сюжетам) із удаваннями, перевдяганнями, метаморфозами, невпізнаннями, ситуативною невідповідністю тощо. Натомість, поодинокими є спроби виокремлення варіантів відповідних персонажів.

Аналіз існуючих надбань дозволяє виділити дослідження, матеріали яких прямо або опосередковано проливають світло на питання щодо сутності феномену. Йдеться про його співвідносність із загальнолюдськими уявленнями про взаємозв'язок / взаємоперехід бінарно-антиномічних категорій світосприйняття та обрядово-ритуальними рольовими інверсіями, які їх відображають: праці Ф. М. Корнфорда (“Походження Аттичної комедії”), О. Фрейденберг (“Міф та література давнини”, “Ідея пародії”, “Поетика сюжету та жанру” тощо), М. Бахтіна (“Творчість Франсуа Рабле та народна культура Середньовіччя і Ренесансу”, “Проблеми поетики

Достоєвського”), Ю. Лотмана (“Статті з семіотики та типології культури”), А. Байбуріна (“Ритуал у традиційній культурі”), колективна монографія “Сміх у давній Русі” тощо.

Урахування досвіду науковців-попередників дозволяє зорієнтуватися в провідних напрямках осмислення характеру обраного нами для розгляду явища, відсутність плідних спроб створення цілісної типології якого обумовлене, в першу чергу, проблемою його теоретичного узагальнення.

Враховуючи обов’язковий для будь-якої типології принцип систематизації складових через виділення структурно-опозиційних ознак, класифікацію псевдоморфних персонажів доцільно здійснювати саме на основі співвіднесеності їхнього єства та його зовнішньої презентації / рецепції із асоціативним дериватами бінарних антиномій: ієрархічної пари “верх – низ” та симетричного протиставлення “свого – чужого”.

Категоріальна антитеза “верх – низ” представлена псевдоморфними персонажами, диференційованими в соціальній, патріархальній гендерній та етично-інтелектуальній ціннісних площинах. В першому випадку вони вдаються до обманного підвищення або зниження власного суспільного статусу (I), в другому – до крос-гендерної травестії (II), в третьому – приписують собі неналежні / приховують притаманні їм моральні характеристики чи розумові здібності (III).

Виокремлення різновидів псевдоморфних персонажів в межах інверсії уявлень про “своє – чуже” передбачає їх розмежування за рівнями антропності (“людське – потойбічне” IV), вітальності (“живе – мертве” V), родинної (VI), етнічної (VII) приналежності, шлюбного “призначення” (псевдонаречені VIII) тощо.

Як зазначає А. Байбурін, “в самых общих чертах свое – принадлежащее человеку, освоенное им; чужое – нечеловеческое, звериное, принадлежащее богам, область смерти” [3, 183]. У відповідному аспекті інтерпретує цю антиномію Є. Мелетинський: “речь с самого начала идет скорее о противопоставлении “своего” и “чужого”... “Свое”, как уже указывалось, первоначально означало свой родо-племенной коллектив, субъективно совпадающий с “человечеством” [14, 46].

Змістовно-формальна дисгармонійність псевдоморфних персонажів якнайкраще відповідає природі комічного, заснованій на протиріччях. Як слушно вказує М. Рюміна, “пограничность, маргинальность, “пороговость”, обращаемость, двусторонность, двусмысленность, двойственность и есть то, что составляет его (сміха. – О. Н.) суть” [19, 3]. А головний принцип комічного, відповідно, “связан с видимостью и ее проявлениями: иллюзиями, обманом, самообманом, ложью. Виртуальностью, симулякрами, то есть лжеподобиями и т.д.” [19, 3].

Отже, закономірним є активне використання письменниками різних літератур псевдоморфних персонажів саме з метою досягнення сміхового ефекту, формування карнавальної атмосфери в комедіях, крутійських романах, пародійних поемах тощо.

На окрему увагу заслуговують комічні псевдоморфні персонажі української та російської драматургії кінця XVIII – першої половини XIX ст.: розгляд питання з позицій сучасної компаративістики, орієнтованої на руйнування авторитарного статусу “впливології” із її настановою на обов’язкове виявлення відносин “залежності” у вказаному контексті, відкриває неабиякі перспективи. По-перше, демонструє подібності, обумовлені не стільки парними міжетнічними контактами, скільки

типологічними збігами та зверненням до спільної скарбниці європейської культури. А по-друге, дозволяє виявити національну специфіку досліджуваного феномену зокрема та творчості українських і російських письменників відповідної доби в цілому.

Мета статті – визначення особливостей та детермінант типології комічних псевдоморфних персонажів української і російської драматургії кінця XVIII – першої половини XIX ст.

Детальний розгляд об'єкту дослідження дозволяє зробити висновок, щодо поширення численних псевдів у творчості українських та російських письменників відповідної доби. Так, зокрема, I, III та IV групи представлена різновидами псевдоморфних персонажів, створеними внаслідок осмислення та типізації авторами обох літератур поширених негативних феноменів сучасної дійсності з метою їх сатиричного викриття.

Це, по-перше, самозванці-псевдоревізорі (I) Пустолобов ("Той що приїхав із столиці, або Метушня у повітовому містечку" Г. Квітки-Основ'яненка) та Хлестаков ("Ревізор" М. Гоголя): скориставшись ситуацією, ці нікчеми видають себе за владних чиновників. В обох випадках сатира драматургів спрямована не стільки проти самих крутіїв, скільки проти їхніх жертв – нечесних урядовців, страх викриття яким застить очі на правду: образи псевдоревізорів, таким чином використовуються для критики соціальних вад.

Питанню визначення характеру співвіднесення цих псевдів присвячене не одне дослідження ([1], [4], [6], [7], [13], [15] тощо). На наш погляд, найбільш правдоподібною виглядає думка щодо типологічної подібності творів Квітки та Гоголя [13], обумовленої "поширеними переказами про пригоди вигаданих ревізорів" [8, 8] у тогочасному суспільстві. "Сюжет о мнимом ревизоре был довольно распространен в 20–30-е годы XIX века, поскольку было распространено явление, породившее его. Сам Гоголь в "Авторской исповеди" (1847) сознался, что сюжет поэмы "Мертвые души" "отдал" ему Пушкин и при этом добавил в скобках: "Мысль "Ревизора" принадлежит также ему" (VIII, 440)" [13, 11].

З оглядом на фактичні дані (нарис сюжету за участі Кріспіна, ім'я якого у французькій літературі традиційно асоціюється із уявленнями про удавання, крутіїство), можна припустити, що О. Пушкін теж планував створити подібний образ.

Незважаючи на спільне амплуа "псевдоревізорів", у Пустолобова та Хлестакова є як подібності, так і відмінності. Перший ближчий до водевільної традиції [13, 14], сюжет квітчиного твору відповідає духу "комедії інтриги", "комедії масок" [15, 111], другий – "комедії характерів". Пустолобов – хитрий обманщик, який вміло грає роль поважного чиновника. Хлестков, навпаки, здатний лише використовувати ситуацію карнавальної невідповідності у власних інтересах, демонструючи примарність, відносність громадських норм.

Інший різновид псевдоморфних персонажів, сутнісно-формальна невідповідність яких співвідноситься із категоріальними складовими антиномії "верх – низ" в інтелектуальному аспекті, це псевдорозумники (III): псевдовчені Учоносветов ("Той що приїхав із столиці, або Метушня у повітовому містечку" Г. Квітки-Основ'яненка), Жорж ("Вояжери" Г. Квітки-Основ'яненка), псевдофілософи Радугін ("Пустодуми"

О. Шаховського), Богатов (‘‘Богатов на селі, або Сюрприз собі самому’’ М. Загоскіна), Ландишев (‘‘Сільський філософ’’ М. Загоскіна) та ін.

Персонажі комедій російських письменників, створені не без впливу французької драматургії (Мольєра, Детуша, Седана та ін. [20, 25; 11, 192]), слугують осміянню демагогії, абстрактних теоретизувань, ліберального реформаторства, породжених ‘‘модою’’ на Просвітництво й далеких від реальності. ‘‘Невизнані генії’’ Квітки-Основ’яненка відображають іронічне ставлення автора до провінційного марнославства та самовпевнених невігласів. Образ Жоржа також може бути включеним у контекст популярної на той час теми ‘‘преученого и преумного молодого человека’’... причем проводится разграничение между настоящим ‘‘умом’’ и ‘‘умствованием’’ [20, 41], тобто показною вченістю, за якою приховується інтелектуальна бідність.

Поріч із псевдофілософами (псевдопросвітниками й псевдореформаторами), марнославними псевдовченими, самовпевненими ‘‘розумниками’’, які щиро, але безпідставно, вірять у силу власного розуму, в драматургії досліджуваної доби функціонує також ще один різновид псевдів цієї групи – невігласи-крутії, що грають роль освічених людей з корисливою метою. Такими, наприклад, є Хохоталкін і Плаксін із комедії ‘‘Сміх і горе’’ О. Клушина. Обидва видають себе за мудрагелів, прагнучи одружитися із багатою нареченою. Хохоталкін є карикатурою на оптимізм, Плаксін – на песимізм.

Окремий різновид персоніфікованої псевдовченості – лікарі-шарлатани: Пузирічкін (‘‘Ясновидиця’’ Г. Квітка-Основ’яненко) та Карачун (‘‘Траур, або Втішена вдова’’ Я. Княжніна). Ці образи відповідають духу народних комедій, у яких маска лікаря-пройдисвіта користувалася неабияким попитом.

В аспекті ієрархічного протиставлення уявлень про ‘‘святість’’ та ‘‘гріх’’ доцільно виділити образи псевдосвятениць (ІІІ) – Маргарити (‘‘Ясновидиця’’ Г. Квітки-Основ’яненка) та пані Ханжихіної (‘‘О часи!’’ Катерини ІІ).

Маргарита – карикатура на фарисейство, на всіх тих, хто за маскою добропорядності приховує гріховність, привселюдно проповідуючи стриманість, без обмежень задовольняє власні потреби.

Сам Квітка-Основ’яненко вказував на поширеність, типовість такого шахрайства для свого часу: ‘‘сега рода люди намерение свое – поживиться малу толику от ближнего – прикрывают благовидною причиною, обещают блаженство... в будущем, а денег требуют теперь же. Вот и встречаем Маргарит везде’’ [16, 626].

Псевдоправедниця Катерини ІІ із промовистим прізвиськом також є персоніфікацією тогочасного ханжества: вимагаючи від усіх безперервних молитов та посту, сама відрізняється жадібністю та жорстокістю.

Якщо для європейської сатиричної традиції типовим є образ хтивого священнослужителя (антиклерикальна тенденція, не в останню чергу обумовлена ідеями протестантства), то в українській і російських літературах ХVІІІ – першої половини ХІХ ст., ймовірно, через неабиякий авторитет православ’я в імперському суспільстві, яскраві зразки оригінально-авторських образів таких псевдосвятеників не представлені. Двоєдушність персоніфікують жіночі постаті, що мають лише

опосередковане відношення до церкви (Маргарита грає роль юродивої, Ханжихіна влаштовує молебні у себе вдома).

Також поширеними у комедіях досліджуваної доби є сатиричні образи крутіїв, що удають власну причетність до потойбічного світу, імітуючи володіння надлюдськими здібностями (“псевдомаги” та “псевдопровидці” IV) – вони є засобами осміяння забобонності, віри у чудеса з позицій Просвітництва: Євгенія (“Ясновидиця” Г. Квітки-Основ’яненка), Каліфалкжерстон (“Обманщик” Катерини II), Амбань-Лай (“Шаман сибірський” Катерини II), Протолк та Бебін (“Зваблені” Катерини II), Плутцов (“Удаваний мудрець” Ф. Еміна). Так, наприклад, український письменник розвінчує шахрайство, засноване на експлуатації популярних серед його сучасників ідей магнетизму [17, 489], російські – “авторитет” Каліостро [18, 120], алхімії, масонства, спиритизму.

Інша група творів, об’єднаних функціонуванням подібних псевдоморфних персонажів, пов’язана із європейською та національною театральними традиціями (опереточною, інтермедійною): гумористичні псевдочаклуни та псевдонечість “Москаля-чарівника” І. Котляревського, “Простака” В. Гоголя, “Мужа старого, жінки молоді” С. Петрушевича, “Купали на Івана” С. Писаревського, “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка, “Кума-мірошника” В. Дмитренка, “Коханця-чаклуна” В. Майкова, “Мірошника – чаклуна, обманщика і свата” О. Аблесімова, “Чаклуна, ворожки і свахи” І. Юкіна тощо.

Що стосується сюжетів творів Котляревського, Гоголя та Петрушевича, то, хоча цей матеріал є традиційним (драматичні обробки новели такого змісту були добре відомі у Європі [5, 170]), питання генезису наративу за участі солдата-псевдочаклуна у вітчизняній драматургії викликає дискусії. Результати детального вивчення його історії представлені Г. Александровою [2].

Науковець системно узагальнює основні гіпотези: запозичення із “Письмовника” Курганова (“Повісті про молодого зуха-солдата”) [2, 3], фольклорних джерел (“С. Стеблін-Камінський виводив сюжет водевілю з народних оповідань, М. Костомаров, В. Ястребов, В. Боцяновський – з народної казки, М. Петров, М. Грушевський – з народних переказів” [2, 3], М. Сумцов, О. Малинка, В. Перетц вбачали його зв’язок із східними казками [2, 3]), французької комічної опери Ансома “Солдат-чарівник” (М. Дашкевич, О. Малинка [2, 4]), вітчизняних інтермедій або інтерлюдій [2, 4] (ідеї М. Драгоманова, І. Стешенка, І. Франка, М. Возняка, М. Гудзія та ін.) [2, 3].

Все зазначене має безпосереднє відношення й до усвідомлення складності та неможливості однозначного визначення витоків формування образу комічного псевда, що грає роль чаклуна, мотиву удаваного володіння надлюдськими здібностями в українській драматургії взагалі.

Щодо російської комедії кінця XVIII – першої половини XIX ст., то, враховуючи її тісний зв’язок із французькою оперою та водевілем, доцільно припустити рецепцію сюжетів за участі псевдомагів та псевдопровидців із відповідних джерел, де часто діють саме такі обманщики (“Сільський чаклун” Ж.-Ж. Руссо, “Солдат-чарівник” Л. Ансома, “Солдат-чародій”, “Чаклун” Ф.-А. Філідора, “Кохання Бастьєна та Бастьєнни” Ш. С. Фавра тощо).

Варіанти міжнародних мотивів перевдягання у вбрання протилежної статі із появою псевдочоловіків та псевдожінок (II), весільної підміни/плутанини за участі псевдонаречених (VIII), обманного підвищення або зниження соціального статусу в контексті любовної тематики (“псевдопани” й “псевдослуги” – I) також використовуються українськими та російськими драматургами з метою створення комічних ситуацій, канонізованих європейською “комедією інтриги” та продовжених похідними від неї водевілями.

Показовими в першому випадку є персонажі “Бой-жінки” Г. Квітки-Основ’яненка (Настя та Сумасвод), “Хто брат, хто сестра” О. Грибоєдова та П. В’яземського (Юлія в подобі гусара), “Дівчини-гусара” Ф. Коні (Габріель), “Збитенника” Я. Княжніна (Ізвед в подобі старої), “Зговору” П. Баутріна (Парфен у платті служниці), “Пустунів” І. Крилова (Плутана, Таратора), тощо.

У другому – дійові особи “Чорноморського побуту” Я. Кухаренка (Кабіці замість Марусі підсовують спокушену ним дівчину – Кулину, яку одягають у Марусине вбрання), “Того, що приїхав із столиці” (місце нареченої Пустолобова обманом займає захоплена псевдоревізором Домна), “Покійника-пустуна” Г. Квітки-Основ’яненка (Олексій видає себе за нареченого дочки Житницького), “Повітряних палаців” М. Хмельницького (псевдонаречений Альнаскарів), анонімної комедії “Наречена під фатою” (приховуючи обличчя весільними уборами, героїні здійснюють шлюбну “рокіровку”) та ін.

У третьому – образи комедій “Чоловіки, наречені своїх дружин” (пані і слуги міняються місцями), “Скупий” Я. Княжніна, “Закоханий сліпий” І. Соколова (служниці грають ролі панянок), “Хвалько” Я. Княжніна (маски поважних персон використовують Поліст та Верхольот), незавершена комедія “Скупий” Г. Квітки-Основ’яненка (майор Прямно́вський, який одягається в форму свого денщика) та ін.

Карнавальні епізоди за участі псевдоіноземців (VII) також органічно поєднуються із типовою для водевілів “театральною” тематикою: “Дочка російського актора” П. Григорьєва (Віра видає себе за циганку), “Актор” М. Некрасова (демонструючи свої таланти, головний герой представляється то татариним, то італійцем), “Бой-жінка” Г. Квітки-Основ’яненка (циганкою наряджається Настя, щоб наворожити чоловіку власну “невірність”). З метою осміяння поширеної на то час в російському суспільстві галоманії, використовує мотив такого удавання І. Крилов (“Урок дочкам”): спритний слуга Семен, аби роздобути грошей для одруження, видає себе за француза перед надмірно захопленими французькою мовою Феклою та Лукерією.

Отже, в українській та російській драматургії досліджуваної доби представлені типологічні різновиди псевдоморфних персонажів, диференційовані на основі співвідносності їхньої сутності та її формального вираження із протилежними категоріями універсальних світоглядних опозицій “верх – низ” та “свій – чужий”. Соціальний аспект першої антиномії представлений самозванцями-псевдоревізорами, псевдопанами та псевдослугами, гендерний – псевдочоловіками та псевдожінками, етично-інтелектуальний – псевдорозумниками (псевдофілософами, псевдовченими, псевдолікарями) та псевдосвятеницями. Друга антиномія виражається у невідповідностях істинного та удаваного на рівнях етнічної (псевдоіноземці),

шлюбної (псевдонаречені) приналежності, а також – через антитезу антропного та потойбічного (псевдочаклуни, псевдovorожбити, псевдонечість).

Також спостереження над фактами демонструють спільний для української і російської драматургії зв'язок більшості типологічних варіантів псевдоморфних персонажів із двома різновидами комедійного жанру, сформованого у європейській драматургії, – “комедією характерів” та “комедією інтриги (положень, ситуацій)”.

Дійові особи комедії характерів, канони якої затверджуються завдяки Плавту, Теренцію, Л. Аретіно, Ж.-Б. Мольєру, Ж.-Ф. Реньяру та ін. [12, 264], “здебільшого улягають одній характерологічній рисі чи пристрасті. Узагальненість провідних персонажів робить їх “пізнаваними”, називними (Гарпагон, Тартюф, Хлестаков” [12, 264].

Комедія ситуацій (інтриги), відзначена напруженою дією, плутаниною, непередбачуваними збігами обставин, своїм розвитком завдячує Менандру, також Плавту, фарсовим формам, В. Шекспіру, іспанським драматургам Ренесансу, П. О. де Бомарше та ін. [12, 264].

Підставою для умовного розподілу псевдів та мотивів за їхньої участі за зв'язком із двома вище вказаними типами комедій є функціональне призначення цього матеріалу. У першому випадку маємо справу із вербально-позиційним удаванням, а образи псевдоморфних персонажів є, переважно, втіленням певних людських недоліків, засобами сатири (псевдорозумники, псевдоправедники). У другому – йдеться про створення комічних непорозумінь внаслідок ситуативно-рольових неузгодженостей: розладу між істинним та видимо-рецептивним як сатиричного, так і гумористичного забарвлення (самозванство, крос-гендерна травестія, весільна підміна, симуляція причетності до сфери інфернального, певної етнічної або соціально класової приналежності).

У творах українських і російських драматургів псевди та пов'язані із ними міжнародні мотиви допомагають вирішувати конфлікти, викликані порушенням природних законів, та наново відтворювати їх.

Функціонування подібних різновидів комічних псевдоморфних персонажів в українській та російській драматургії кінця XVIII – першої половини XIX ст. обумовлене, як мінімум, трьома основними факторами: соціально-ідеологічним (типологічна подібність як наслідок прагнення письменників до викриття розповсюджених на той час видів шахрайства, поширення просвітницьких переконань), психологічним (типологічні збіги, що віддзеркалюють архетипний бінарний мислення, втілений у карнавалізованих формах, комічних невідповідностях) та генетичним (рецепція жанрових кліше європейських комедій, оперет, водевілів).

При цьому російська література є більш залежною від таких традицій: чимало її авторів адаптують до потреб національної дійсності відповідний матеріал французької драматургії. “В русском комедийном репертуаре господствовали переводы и переделки с французского... Жалобы на засилье переводных французских пьес и на отсутствие оригинальных комедий не прекращались с 1815 г.” [21, 310].

Водночас, на такому тлі “преобладания на сцене банальных водевилей и мелодрам, значительная часть которых была переводами с французского,

орієнтація українських комедіографів начала ХІХ в. на правдивое отражение этнографических черт” [9, 411], національний культурний та соціальний матеріал, має оцінюватися позитивно.

В українській літературі сильніше відчутний дух власної фольклорно-театральної стихії. Саме вона визначає суспільно-етнічну природу трікстера, що вдається до удавання або організовує його, у творах І. Котляревського, В. Гоголя, С. Петрушевича, С. Писаревського, Г. Квітки-Основ'яненка: в них, як і в анекдотах, побутових казках, вертепних драмах, інтермедіях, це амплуа часто дістається солдату (москалю) або цигану, діяльність яких у народній свідомості співвідносяться із крутіством.

Вищезазначене свідчить на користь того, що нова українська література “є явищем свідомо національним, яке в усьому комплексі тематики, проблематики, ідейного змісту, морально-етичних поглядів, естетичного відношення до дійсності, в народній мові та засобах її відображення виражає самобутні риси української ментальності” [10, 6].

В цілому ж спектр потенційно придатних для компаративного аналізу типології псевдоморфних персонажів національно-історичних контекстів є досить широким, практично необмеженим у часі й просторі. Це пов'язано, з одного боку, із міжнародною “популярністю” псевдів, обумовленою їх знаковістю, яка зримо відображає типологічну близькість різних культур. А з іншого – здатністю таких образів до трансформації відповідно індивідуально-авторських, жанрових, епохально-етнічних потреб, вимог окремого літературного напрямку та ін.

Отже, враховуючи все вище зазначене, можна зробити висновок щодо перспектив розгляду типології псевдоморфних персонажів, сюжетів, мотивів за їхньої участі для компаративних студій.

Література

1. Айзеншток И. К вопросу о литературных влияниях (Г. Ф. Квитка и Н. В. Гоголь) / И. Айзеншток // Известия отделения русского языка и словесности Российской Академии наук. – 1922. – Т. XXIV. – Кн. 1. – С. 24–42.
2. Александрова Г. Порівняльні дослідження сюжету в межах національної літератури / Г. Александрова // Літературознавчі студії. – 2010. – Вип. 26. – С. 3–7.
3. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А. К. Байбурин. – СПб. : “Наука”, 1993. – 253 с.
4. Возняк М. Григорій Квітка-Основ'яненко. Життя і творчість / М. Возняк. – К. : “Держлітвидав України”, 1946. – 94 с.
5. Возняк М. Початки української комедії (1619–1819) / М. Возняк. – 2-ге незмін. вид. – Нью-Йорк : “Говерля”, 1955. – 252 с.
6. Волков М. К истории русской комедии. Зависимость “Ревизора” Гоголя от комедии Квитки “Приезжий из столицы” / М. Волков. – СПб. : Отдельный оттиск, 1899. – 64 с.
7. Данилевский Г. Основьяненко / Г. Данилевский. – СПб. : “В типографии Королева и Колт.”, 1856. – 128 с.
8. Зубков С. Д. Григорій Квітка-Основ'яненко // Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів : [у 7 т.]. – Київ : Наукова думка, 1978. – Т. 1. – С. 5–26.
9. История всемирной литературы : [в 9 т.]. / [гл. ред. Г. П. Бердников]. – М. : Наука, 1989. – Т. 6. – 880 с.

10. Історія української літератури. ХІХ століття у трьох книгах : [навчальний посібник] / [за ред. М. Т. Яценка]. – К. : Либідь, 1995. – Кн. І. – 368 с.
11. Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII век / В. Д. Кузьмина. – М. : Изд-во АН СССР, 1958. – 205 с.
12. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. Волклова А., Бойченка О. та ін.]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
13. Мацапура В. И. “Ревизор” Гоголя и “Приезжий из столицы” Г. Ф. Квитки-Основьяненко (типологический аспект) / В. И. Мацапура // Художній світ Гоголя : [зб. наук.-метод. матеріалів]. – Полтава : “ПОІППО”, 2008. – С. 11–19.
14. Мелетинский Е. О литературных архетипах / Е. Мелетинский. – М. : Рос. Гос. Гумитарн. Ун-т. Чтения по теории и истории культуры, 1994. – Вып. 4. – 136 с.
15. Назиров Р. Г. Сюжет “Ревизора” в историческом контексте / Р. Г. Назиров // Бельские просторы. – 2005. – № 3. – С. 110–117.
16. Примітки // Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів : [у 7 т.]. – Київ : Наукова думка, 1981. – Т. 6. – С. 623–638.
17. Примітки // Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів : [у 7 т.]. – Київ : Наукова думка, 1978. – Т. 1. – С. 479–492.
18. Русско-европейские литературные связи. XVIII век : энциклопедический словарь, статьи / [ред. Т. В. Вольская ; отв. ред. П. Е. Бухаркин]. – СПб. : Изд. филол. фак. СПбГУ, 2008. – 430 с.
19. Рюмина М. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность / М. Рюмина. – М. : “Едиториал УРСС”, 2003. – 320 с.
20. Слонимский А. Л. Пушкин и комедия 1815–1820 гг. / А. Л. Слонимский // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1936. – Вып. 2. – С. 23–42.
21. Степанов Н. Л. Комедия первой четверти XIX века (от Крылова до Грибоедова) / Н. Л. Степанов // История русской литературы : [в 10 т.]. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1941–1956. – Т. V : Литература первой половины XIX века. – Ч. 1. – С. 293–312.
22. Фрейденберг О. М. Идея пародии: (набросок к работе) / О. М. Фрейденберг // Сборник статей в честь С. А. Жебелева. – Л. : Без указания издательства, 1926. – С. 378–396.
23. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М. : “Восточная литература РАН”, 1998. – 800 с.

Анотація

Стаття присвячена розгляду питання про специфіку та детермінанти типології псевдоморфних персонажів (псевдів) в українській та російській драматургії кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ ст. Визначено основну диференційну ознаку таких персонажів та принципи їх системної класифікації. Виділено основні варіативні різновиди псевдів, мотиви із ними пов'язані в контексті досліджуваних літератур, а також здійснено їх компаративний аналіз на основі синтезу положень контактено-генетичного та типологічного підходів. Зроблено висновок щодо подібностей, факторів, які їх обумовлюють, національних особливостей творчої конкретизації певних типологічних варіантів.

Ключові слова: псевдоморфні персонажі, псевди, мотив, комічне, бінарна антиномія.

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению вопроса о специфике и детерминантах псевдоморфных персонажей (псевдов) в украинской и русской драматургии конца ХVІІІ – первой половины ХІХ вв. Определены основная дифференциальная черта таких персонажей и принципы их системной классификации. Выделены основные вариативные разновидности псевдов, мотивы с ними связанные в контексте исследуемых литератур, а также осуществлен компаративный анализ на основе синтеза положений контактено-генетического и типологического подходов. Сделаны выводы об особенностях, факторах, которые их обуславливают, национальных особенностях творческой конкретизации определенных типологических вариантов.

Ключевые слова: псевдоморфные персонажи, псевды, мотив, комическое, бинарная антиномия.

Summary

The article deals with the problem of pseudomorphic characters's (pseuds's) typology, its specifics and determinants in the Ukrainian and Russian dramatic art in the end of the 18th – first half of the 19th centuries. We define the main differential feature of such characters, principles of their system classification, variations of pseuds, motives that associated with them in the context of the investigated literature. We make a comparative analysis on the basis of synthesis of contact-genetic and typological methods. We make conclusions about the specifics, the factors that determine this specifics and national characteristics of the creative concretization of typological variants.

Keywords: pseudomorphic characters, pseuds, motive, comical, binary antinomy.

УДК 801.8:141.338

Солецький О. М.,
кандидат філологічних наук,
ДВЗН “Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника”

ЕМБЛЕМАТИЧНІ ФОРМИ ПЕРВІСНОГО СЕМІОЗИСУ

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими і практичними завданнями. Генезис емблематичного семіозису, його функції в процесах становлення культури, мови, художньої літератури в окремих проєкціях уже вивчалися антропологами, лінгвістами, етнологами, літературознавцями, проте й понині актуальним видається спостереження за модифікацією і трансформацією первісних емблематичних форм, їх стабілізуванням в матриці конкретного художнього виду, проєктуванням внутрішньо текстових механізмів організації значень у “вторинних” (за М. Бахтіном) утвореннях [дет. див.: 15].

Аналіз основних досліджень і публікацій. Традиційно квінтесенцією становлення структурально завершеного варіанту цих форм вважають жанр емблеми, що, на думку багатьох дослідників, ідеально концентрував своєрідність барокової поетики та риторики. У дослідницькому дискурсі (Б. Криса, О. Михайлов, Д. Степовик, Л. Софронова, Л. Ушкалов, Д. Чижевський,) домінує переконання, що емблема утвердилась як окрема літературна форма задовго до епохи Бароко і зросла на основі тієї словесно-графічної єдності художнього мислення, “джерела якого линуть в глибини тисячоліть” [10, 358]. Дмитро Чижевський, вивчаючи емблематичну поезію бароко, пов'язує її витoki з “ідеєю символізму” [16, 326], з'ява якого “втрачається десь в найстарших формах релігій старого Сходу” [16, 326], різних “відмін платонізму, зокрема християнського...цілій літературі символічного витовкмачення Біблії” [16, 326]. Популярна в часи Ренесансу наукова тенденція “розв'язати питання про єгипетські ієрогліфи” надалі переросла в ґатунок літературної і спровокувала особливе піднесення “масовості” (у Д. Чижевського – “масової літератури” – О. С.) емблематичної поезії. Григорій Сковорода у своїх трактатах часто наголошував на семантичній потенціальності емблематичних висловів, звертаючи на давність їхнього вжитку: “такія фігури заключаюція в себе тайную силу, названы от еллинских любомудров: emblemata, hieroglyphica” [13, 20]. Подібні трактування віднаходимо в працях зарубіжних вчених, зокрема канадського

науковця Пітера Делі “Література у світлі емблеми: структурні паралелі між емблемою і літературою в шістнадцятому і сімнадцятому століттях” [19, 9–42].

Виділення не вирішених проблем, формування мети і завдання статті.

Цитовані міркування дослідників акцентують на “давності” емблематичної традиції в межах історії книжної літератури чи її проявів, проте меншою мірою – на зв’язках з уснопоетичною системою та презентованого у ній первісного досвіду та “первісної мови”. Відтак, в межах цього дослідження зосереджуємо увагу навколо проблеми “емблематична форма – первісне мислення – фольклор”, що спонукає до перегляду та відтворення концепцій становлення мовної картини світу, міфологічної свідомості, факторів впливу на постання та розвиток фольклору.

Виклад основного матеріалу. Феномен емблеми має широке трактування в мистецтвознавстві, антропології, історії, філософії, літературознавстві. З конкретного жанру вона трансформувалась в культурологічне та семіотичне явище. Російська дослідниця О. Григор’єва тлумачить її двояко: “в якості конкретного історичного і культурного явища і в якості універсальної моделі цілої групи культурних феноменів. Відповідно, і поняття структури і прагматики мають відноситись як до емблеми в вузько-історичному сенсі, так і до схожих з нею явищ” [1, 10].

Однією з важливих ознак емблематичності в літературі є іманентна єдність візуального образу і слова (О. Михайлов, Д. Чижевський), які когерентно структурують процес сигніфікації. Ця ж таки єдність була первинною дихотомією народження мови та міфу, ритуалу та релігії, звичайно ж у форматі первинного натуралістичного номіналізму. По-різному її відзначали та окреслювали зарубіжні та вітчизняні вчені.

Німецький антрополог і лінгвіст Макс Фрідріх Мюллер у своїх мовних та релігійних компаративних студіях наголошував на тому, що причина появи релігії полягала у виродженні мови, перенесенні до сфери абстрактного метафоричних виразів, котрі позначали реальні явища природи: “Якщо ми вперто не хочемо зрозуміти мову давніх пророків, якщо ми наполягаємо на розумінні їх слів з зовнішнього і матеріального боку і забуваємо, що перш, як у мові було встановлено розмежування між конкретним і абстрактним, між чисто духовним і грубо матеріальним, бажанням мовців було охопити і конкретне, і абстрактне, і матеріальне, і духовне тим способом, який став зовсім чужим для нас, хоча він живе у мові кожного справжнього поета” [11, 57].

Упродовж століть у працях з порівняльної міфології часто зринало міркування про спорідненість форм і структур вираження аксіологічних постулатів первинної міфології і релігії на різних континентах. Еміль Дюркгайм стверджував, що в божественних образах неминуче відображалися колективні переживання найважливіших реалій суспільного і культурного життя [3], американський вчений Е. Полومه припускає, що людина створювала богів за власним образом і подобою [20, 55–82]. Тож цілком логічно, що “нові дослідницькі течії зосереджуються на побудові моделей і структур, базованих на основних напрямках сучасних наук про людину” [2, 30]. Ці новітні моделі та структури мають різне номінування, проте об’єднує їх спільна методологічна основа – у різний спосіб вони використовують зображально-графічну,

образно-словесну взаємодію давніх виражень первинного досвіду як предмет наукового дослідження.

Польський етнолог та лінгвіст Александр Гейштор у праці “Слов’янська міфологія” робить “чи не найважливіше відкриття: багато назв слов’янських богів є лише епітетами імен головних богів, які почасти набули рис самостійних фігур” [14, 327]. Більш як століття поперед з’яви книги польського дослідника український вчений Микола Костомаров у праці з ідентичною назвою висловив подібні міркування. Наголошуючи на тому, що “слав’яни, всупереч очевидному багатобожжю, визнавали одного Бога, батька природи” [6, 3], він підкреслює, що слов’янське розуміння Божества – це не пантеїзм, а розгалужене відображення Божественної єдності, проявлене у різних іпостасях, які варто ототожнювати з світлоносною, сонячною, водяною та земною стихіями. Учений доводить, що різні номінації язичницьких божеств – це лише різні варіанти проявлення однієї з Божественних сутностей. Тож, можемо стверджувати, що ці варіанти – це своєрідні емблематичні форми вираження первісного розуміння ідеї сакрального.

Український і польський дослідники подібним чином інтерпретують сигніфікативну номінацію богів, вибудовуючи ледь не ідентичну модель та стратегію наукового доведення. Шукаючи етимологічні корені назв слов’янських богів у санскриті, праслов’янській, іранській мовах, обидва зважають на візуальне окреслення образу та його вербальне позначення, що у такий спосіб цілісно відтворює смислову функцію як єдність. Зрештою, її доволі влучно описав Мірчі Еліаде (опирається на неї і А. Гейштор): “Дерево ніколи не було предметом поклоніння саме по собі, люди вшановували те, що містилося всередині нього або що воно для них позначало” [2, 327]. Цей фундаментальний принцип був ключовим у постанні первісної мови та первісного світогляду, від відображає особливу модель організації досвіду, що оперта на візуально-словесну синкретичність.

Візуально-предметна форма та вербальне позначення взаємодоповнювально організують уявлення та сенс давніх божеств. М. Костомаров у своїй книзі неодноразово наводить детальні описи представників язичницького пантеону, запозичивши їх з опису війн Вальдемара Саксона Граматика (до речі, цими ж цитатами користується багато інших дослідників, зокрема й А. Гейштор). Описуючи кумира Свентовита, він вказує: “перевершував будь-який людський ріст, з чотирма головами і чотирма шиями, з двох боків – дві спини і двоє грудей; борода у кумира була дбайливо укладена, волосся острижене, оскільки художник відтворював зачіску рюгенців. В одній руці кумир тримав ріг, який волхв, закріплений за святилищем, щорічно в назначений день наповнював вином...Ліва рука була зігнутою, наче лук, за іншим даними – тримала лук. Кумир був одягнений, одяг сягав колін, що були виготовлені не з одного дерева з тулубом, але так майстерно з’єднані з ним, що всевидяче око не могло цього помітити. Ноги його стояли на голій землі і підошви входили в землю. Біля кумира знаходилися його речі: сідло, вуздечка і чудовий величезний меч, піхви якого і рукоять прекрасної роботи сяяли сріблом” [6, 13–14]. Цей опис доволі яскраво демонструє вагомість візуалізації давнього божества, проте його ідеологічна сакральність сповнювалась у єдності з

додатковими вербальними “коментарями” – Свентовид – означав сонце, світлоносне першоджерело, язичницькі обряди вшанування кумира словесно акцентували його диференціальне проявлення. У такому взаємопроникному представленні він втілював один з виявів верховного Бога, відтак “здається безсумнівним, що Свентовит, Сварожич, Радегаст і Дажбог – одна і та ж персона” [6, 21].

Александр Гейштор зосереджується у своїй студії, як правило, на семантичних виявах сакральних номінувань і тотожної присутності божественних функцій в різних релігійних віруваннях. Наголошуючи на тому, що Свентовит – “суто слов’янське” ім’я, дослідник наводить цілий ряд споріднених коренів у праслов’янській, іранській, литовській мовах і реконструює варіанти його семантики. “Це ім’я складається з двох елементів. Перший (svēt-) позначає володаря доброї магічної сили (“святого”)... Другий елемент – ознака, що міститься в суфіксі *-ovīt /-evīt. Його значення для нас не є цілком зрозумілим, хоча ця морфема й повторюється в багатьох власних назвах. Найімовірніше, *-vīt – відповідник поняття “пан”” [2, 112]. І хоча український та польський дослідник доволі детально відображають візуальний контур образу, його атрибути те вербальну етимологію, подібні постави в індоєвропейських міфологіях, все ж меншою мірою зважають на те, що і візуальне представлення і вербальні доповнення, на нашу думку, варто розглядати як взаємодоповнювальну єдність. Лише в такій формі вона повнокровно виражає первісне уявлення і позначення (сигніфікацію) ідеї сакрального. Сенс давніх релігійних презентацій окреслювався через взаємодію візуального компонента (форма, вигляд, атрибути конкретного кумира) і словесного доповнення (назва божества, словесно-жестикулярний супровід ритуально-обрядових дійств). Зрештою, у такій конструкції розкривається і певна етапність смисловпорядкування первинного досвіду, сфери його накопичення та фіксування. “Словесне мистецтво виникло не лише пізніше ніж живопис, скульптура, танець і музика, але й у синкретичному звязку з ними і з зображальним мистецтвом в межах деякого театрального дійства, яким був первісний ритуал” [9, 40]. Словесний компонент певним чином дублював, коректував та розширював домінуючу смисловою ідею, він або коментував візуальну форму або зводив її представлення в додаткове вербальне узагальнення. У такий спосіб поняття реальності, гносеологічної езотеричності, аксіологічної вагомості та трансцендентності виявляло свою сутність, загалом, міфологічна свідомість “сприяла, – за словами М. Еліаде, – “піднесенню” людини” [17, 148].

Таким чином, семіотичний ефект емблематики праслов’янських сакральних представлень спроектований взаємодією іконічного (зображального) та конвенціонального (словесного) елементів. У такій універсальній формі емблематика дохристиянських Божеств презентувала мнемонічні функції, відображала загальні закономірності давньої культурної свідомості. Загалом, уявлення слів, висловів у вигляді образів (imaginatio) “відіграло важливу роль в античній і середньовічній концепціях пам’яті і мнемотехніки” [18, 16–17]. Зображуване і словесне (іконічне і конвенціональне) були основними формами позначення усвідомлюваного світу. Емблематика виконувала функцію “формотворчості” (Е. Кассіпер), її модель перетворювала “різноманітність явищ в єдність “основоположностей”” [4, 15]. Іконічно-конвенціональне

презентування кожного з представників язичницького пантеону демонструє включення індивідуального в універсальну форму закономірності й впорядкованості. Емблематична модель є варіантом інтелектуального синтезу, і як у мистецтві, міфології та релігії, в ній “емпірично дане не так відображається, а скоріше твориться за визначеним принципом” [4, 15].

Принцип “емблеми” проглядається в анімістичних та тотемістичних уявленнях. Визначення людиною свого місця у світі, впорядкування законів і форм світового буття зводило процес самопізнання та світопізнання до різних типів структурованих тотожностей та протиставлень. Цю гносеологію Клод Леві-Строс пояснює за допомогою описів “системи найменувань і системи установок” [8, 41], системи словника і психологічно вмотивованих світоглядних кореляцій. Тож особливого значення тут набуває системність взаємозв'язків поміж матеріальним світом і його відображення у первісних мовних типах. На первісному етапі функціонування мови чітко розмежується графічний і фонетичний аспекти позначень уявлень про світ. Графічний, що виражався у формі малюнків, піктограм, настінних розписів, тілесних татувань, просторових окреслень капищ, жертovníків, і фонетичний, що поставав у вияві артикульованого, наповненого емоційною семантикою звука. Відтак смисловираження творилося у дуалістичному перехрещенні.

Осмислюючи організацію світу прасупільств, антропологи та лінгвісти акцентують на традиціях представлення племен та їх номінувань через асоціативні аналогії, що формувало сакральні тотеми. Роже Каюа зазначає: “Істоти, що слугують їм за емблеми – справді різної масті і часто протиставляються. Так, плем'я гурндічмара у штаті Вікторія поділяється на Krokitch (білих какаду) та на Kaputch (чорних какаду)” [5, 86]. Таким чином, самість та тотожність племені виражалась через емблематичну аналогію, що мала візуальне (ідол тотема, копіювання його форми через перевтілення) та вербальне (фонетичне) виявлення. У цьому контексті окремі пояснення етимології слова “слов'яни” теж підкреслюють вагомість емблематичного представлення. Традиційно його пов'язують з лексемою *slovo* (слово), яке “цілком слушно тлумачать як позначення людей, які розмовляють зрозумілими словами, мовою, доступною для членів спільноти” [2, 64]. Таке трактування, що стягує взаємозалежний словообраз – “людина-слова”, “людина-мова” у цілісну форму, на думку Александра Гейштора, опирається на давній етимологічний принцип, що сягає часів ведичної Риг'веди, грецьких та античних міфів, осетинської традиції, де “слово” завжди було пов'язане з головними богами, поділом світу, інструментом магії та пізнання, керування, добробуту. Водночас, термін “слов'яни” пов'язують з гідронімом на позначення Дніпра – “Славути”, як вияв “славлення” величної ріки та водяної стихії тощо. Як бачимо, пояснення дослідників обґрунтовують різні варіанти тлумачення етимології лексеми “слов'яни”, та об'єднують їх спільність емблематичного узгодження в інтерпретаційних методах.

Розуміння первісного досвіду потребує конгруентного реконструювання візуального і вербального компонентів та врахування обмежених можливостей архаїчної семіотики. Клод Леві-Строс, зважаючи на цю особливість, зазначає: “суть міфологічного мислення полягає в тому, щоб виразити себе за допомогою

чудернацького за складом набору засобів, який є обширним, але все ж обмеженим – ним доводиться обходитись незалежно від поставленого завдання, бо нічого іншого під руками немає. Отже, це мислення є чимсь на кшталт інтелектуального бриколажа” [7, 32]. Техніка бриколажа передбачає довільні смислові утворення з первинних “підручних” засобів, до яких належали насамперед візуальні образи, що ставали предметом різноманітних аналогій та алегорій і формували окремі поняттєві узагальнення. “Елементи міфологічної рефлексії завжди знаходяться на півдорозі між чуттєвими образами (percept) та поняттями (concept)” [7, 33]. Перші, твердить Леві-Строс, неможливо відділити від тієї конкретної ситуації, в якій вони виникли, тоді як звернення до других вимагає, щоб мислення могло б, хоча б тимчасово, винести за свої дужки всі проекти. Посередником між образом та поняттям є знак, який може бути визначений як те, що пов’язує образ і поняття у ролі означника та означеного. Проте для того, щоб виникли такі відносини між цими категоріями, вони повинні взаємоузгодити свою референцію в межах певної моделі та структури, яка нагадує емблематичну. Власне, тут насамперед акцентуємо на принципі, що забезпечує функціонування системи взаємовідношень між візуальним образом-його значенням-знаком. Доволі чітко це простежується в первісних спробах класифікувати світ за певними категоріями (рослини, тварини, птахи, дерева) – давні племена “класифікують істот та природні явища за допомогою широкої системи відповідників” [7, 54]. Відтак процес розуміння конкретного образу потребує внесення відповідника у знану модель та структуру, що контекстуально координує семантику.

Висновки. Вибірково та фрагментарно згадані нами моделі генерування первісних колективних смислів по-різному демонструють функціональну і структурну схожість до феномену “емблематичного” типу. Опис та інтерпретація давніх семіотичних систем часто опирається на принцип “емблематичності” – виявлення відносин у межах візуально-вербальних знакових утворень, що функціонують як система мнемонічних фігур культури. Тож емблематична форма є конвенціональною конструкцією “пам’яті культури”, первісні форми якої окреслюються на стадії зародження мовної картини світу.

Література

1. Григорьева Е. Эмблема: Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры / Е. Григорьева. – М. : Водолей Publishers, 2005. – 232 с.
2. Гейтштор А. Слов’янська міфологія / А. Гейтштор ; [пер. з пол. С. Гірік]. – К. : ТОВ “Видавництво “Кліо””, 2014. – 416 с.
3. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії / Е. Дюркгайм ; [пер. з фр. Г. Філіпчука та З. Борисюк]. – К. : Юніверс, 2002. – 424 с.
4. Кассирер Э. Философия символических форм / Э. Кассирер. – М. ; СПб. : Университетская книга, 2002. – Т. 1 : Язык. – 272 с.
5. Каюа Р. Людина і сакральне / Р. Каюа ; [пер. з фр.]. – К. : “Ваклер”, 2003. – 256 с.
6. Костомаров М. Слов’янська міфологія / М. Костомаров. – К. : ФОРМ Стебеляк О. М., 2014. – 200 с.
7. Леві-Строс К. Первісне мислення / К. Леві-Строс ; [пер. з фр., вступ. сл. та прим. С. Йосипенка]. – К. : Український Центр духовної культури, 2000. – 324 с.

8. Леві-Строс К. Структурна антропологія / К. Леві-Строс ; [пер. з фр. З. Борисюк]. – К. : Основи, 2000. – 387 с.
9. Мелетинский Е. М. Статус слова и понятие жанра в фольклоре / Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, С. Е. Новик // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М. : Наследие, 1994. – С. 39–104.
10. Михайлов А. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи / А. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М. : Наследие, 1994. – С. 326–391.
11. Мюллер Ф. М. Введение в науку о религии: Четыре лекции, прочитанные в Лондонском Королевском институте в феврале – марте 1870 года / Ф. М. Мюллер ; [пер. с англ., предисл. и коммент. Е. С. Элбакян ; под общ. ред. А. Н. Красникова]. – М. : Книжный дом “Университет” : Высшая школа, 2002. – 264 с.
12. Потебня А. Из записок по русской грамматике. Об изменении значения и заменах существительного / А. Потебня. – М. : Просвещение, 1968. – Т. 3. – 551 с.
13. Сковорода Г. Повне зібрання творів : [у 2 т.] / Г. Сковорода. – К. : Наукова думка, 1973. – Т. 2. – 574 с.
14. Слупецький Л. Післямова / Л. Слупецький // Гейтштор А. Слов'янська міфологія / [пер. з пол. С. Гірік]. – К. : ТОВ “Видавництво “Кліо””, 2014. – С. 320–355.
15. Солецький О. Барокова емблема як компонент внутрішньої організації текстів Валерія Шевчука / О. М. Солецький // Волинь-Житомирщина : [історико-філологічний збірник з регіональних проблем]. – Житомир, 2004. – № 12. – С. 118–125.
16. Чижевський Д. Український літературний барок: нариси / Д. Чижевський ; [підгот. тексту та мовна ред. Л. Ушкалова ; вступ. ст. О. Мишанича]. – Харків : Акта, 2003. – 460 с.
17. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде ; [пер. с фр. В. Большакова]. – М. : “Инвест-ППП”, СТ“ППП”, 1996. – 240 с.
18. Mary J. Carrutheis, The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture / J. Mary. – Cambridge : Cambridge University Press, 1994. – 393 p.
19. Peter M. Daly Literature in the light of the emblem: structural parallels between the emblem and literature in the sixteenth and seventeenth centuries / M. Peter. – University of Toronto Press, 1998. – 283 p.
20. Polome E. The Indo-European Component in Germanic Religion / E. Polome // Myth and Law among the Indo-Europeans / [ed. by J. Puhvel]. – Berkeley ; Los Angeles ; London, 1970. – P. 55–82.

Анотація

У статті осмислюються первісні моделі та структури візуально-вербальної сигніфікації. На основі досліджень міфологічної свідомості, становлення мовної картини світу, факторів впливу на постання та розвиток фольклору робиться спроба визначення особливої знакової структури вираження первісного досвіду, яка пізніше стала основою творення емблематичних форм у літературі.

Ключові слова: емблематична форма, синкретизм, первісне мислення, міфологічна свідомість, сигніфікація, ритуал, фольклор.

Аннотация

В статье осмысливаются первоначальные модели и структуры визуально-вербальной сигнификации. На основе исследований мифологического сознания, становления языковой картины мира, факторов влияния на возникновение и развитие фольклора делается попытка определения особой знаковой структуры выражения первоначального опыта, которая позже стала основой создания эмблематических форм в литературе.

Ключевые слова: эмблематическая форма, синкретизм, первобытное мышление, мифологическое сознание, сигнификации, ритуал, фольклор.

Summary

The primeval patterns, visual and verbal designation structures have been considered in the paper. There is an attempt conducted to determine the specific sign structure expression of the primeval experience on the bases of the mythological consciousness studies, the linguistic world picture formation, while also taking into account the factors that influenced on the rise and development of folklore. This sign structure expression of the primeval experience laid bases for the creation of the emblematic forms in literature.

Keywords: emblematic form, syncretism, primeval thought, mythological consciousness, signification, ritual, folklore.

УДК 82.091::821.161.2+821.111-3

Чик Д. Ч.,
кандидат філологічних наук,
Бердянський державний педагогічний університет

МАПА ПОДОРОЖІ: МОНОМІФ ЯК СЮЖЕТНА МОДЕЛЬ В АНГЛІЙСЬКОМУ Й УКРАЇНСЬКОМУ САТИРИЧНОМУ “РОМАНІ ВЕЛИКОЇ ДОРОГИ” ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.

У сучасному літературознавстві “роману великої дороги” присвячено не так вже й багато праць. Серед них можна виокремити дослідження М. Соколянського [17, 58–72; 16], І. Жаборюк [11] та ін., в яких окреслено основні жанрові ознаки цього різновиду. Щоправда, осторонь залишаються проблеми традиції “роману великої дороги” в українській літературі ХІХ ст. в контексті тогочасних західноєвропейських літератур, зокрема, у творчості Г. Квітки-Основ'яненка та М. Гоголя. Продуктивним видається компаративне зіставлення російськомовних романів “Жизнь и похождения ... Столбикова...” (1841) Г. Квітки-Основ'яненка та “Мертвые души” М. Гоголя (1842) з романами “The Adventures of Hajji Baba of Ispahan” (1824) Дж. Морье (Морієра), а також “The Posthumous Papers of the Pickwick Club” (1836–1837) Ч. Діккенса. Досі згадані вище сатиричні романи Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, Дж. Морье та Ч. Діккенса не були об'єктом єдиного компаративного дослідження (щоправда, спеціальних і принагідних зіставлень роману-поєми “Мертвые души” М. Гоголя з “The Posthumous Papers...” Ч. Діккенса є чимало [25; 19; 20; 10; 3; 8; 14, 167–169 та ін.]).

У текстах українських та англійських письменників зауважуємо символічну інтерпретацію мономіфу – єдиної для усіх міфів, релігій і творів красного письменства міфологічної структури мандрів і випробувань головного героя. Термін “мономіф”, як відомо, був введений в науковий обіг американським міфологом-компаративістом Дж. Кемпбелом. Учений розумів мономіф як єдину структурну модель, яка лежить в основі “великого наративу” – міфу, легенди та художньої літератури загалом. Така модель притаманна чи не всім оповідям, починаючи з давньоіндійських міфів та з часів “Іліади” й закінчуючи тими сюжетами, на яких побудовані сучасні комп'ютерні ігри, кіно- і мультфільми, розраховані як на невибагливого споживача, так і елітарного поціновувача.

Структурно міфологема міфу не є складною. Перший етап – вирушення героя у подорож – починається з поклику до пригоди. Як зауважує Дж. Кемпбел,

такий сигнал завжди приходиться несподівано й порушує звичний спосіб життя персонажа: “Якась прикра помилка – позірно чиста випадковість – відкриває новий, незнаний світ, й індивід утягується в стосунки з такими силами, що їх до пуття не розуміє” [13, 50]. Рішення покинути рідну домівку може бути добровільним або й нав’язаним кимось чи чимось.

У Ч. Діккенса Піквік вирушає в подорож, щоб здобути ще більшу славу – він був спонукований лестощами членів Піквікського клубу через його псевдонаукову “теорію корюшки”. Піквік вирішує вийти з групи “кабінетних” учених і стати першовідкривачем досі невідомих йому та недоступних іншим галузей знань, рушивши в подорож разом зі своїми однодумцями.

Абсолютно непомітним видається прибуття Чічікова в губернське місто NN. М. Гоголь підкреслює звичайність гостя, який за всіма мірками є “паном середньої руки”. Саме з цього непомітного візиту розпочинається низка зустрічей Чічікова та його інтеграція в дворянську спільноту. Письменник скупко, але чітко окреслює образ Чічікова (холостяк (з огляду на ресорну брочку)) та міста, в яке він прибуває – одне з багатьох російських міст (підкреслено національність зустрічних селян і те, що слуга був з “російського трактуру”). Таким чином, відбувається вторгнення нових осіб в чужі та незрозумілі їм світи: для піквікістів – це англійська провінція, а для афериста Чічікова – якась із багатьох російських губерній, які настільки схожі одна на одну, що й не потребують географічних означень.

Хаджі-Баба залишає рідний Ісфаган, щоби поринути у вир пригод, часто ризикованих і небезпечних. Привід для залишення рідного міста – поступлення на службу до багдадського купця – видається йому та його рідним тимчасовою віхою в житті, що не передбачає тривалої розлуки, але принесе зиск. Відправлення Столбікова в пансіон, а згодом й на військову службу кардинально змінює його буття, а у ролі надприродної сили, яка виштовхує його в самостійне та “доросле” життя, виступає його підступний опікун, який завжди знаходить способи, щоби тримати законного спадкоємця якомога подальше від родового помістя.

Зауважимо, що одним з головних факторів переходу персонажів до пригод є їхня попередня закритість у певному топосі. Для Піквіка таким закритим топосом є його наймана квартира та затишний клуб. Піквікський клуб зорієнтований на наукові відкриття своїх членів: як можна зауважити з протоколу засідання, одна з його особливостей – розгляд наукових зацікавлень своїх членів не як хобі, а як серйозні дослідження, які проводяться великими вченими. Усі члени клубу є есквайрами, тож це – дворянський клуб, який до того ж є елітарним. Такі екстравагантні клуби не є вигадкою Ч. Діккенса, адже, як зауважує О. Вайнштейн, саме атмосфера клубного життя дозволяла джентльмену бути самим собою, узаконюючи його право на ексцентричність, а сама клубна спільнота як модель соціальності була репрезентативним обличчям клубного дивака [4, 198]. Як бачимо, такі спільноти підтримували ідеї своїх членів, навіть такі, які вочевидь були б приреченими на провал при винесенні на суспільний загал – як у випадку з презентацією “наукової” доповіді С. Піквіка “Міркування про джерела Гемпстедських ставків, з деякими спостереженнями щодо теорії корюшки”, яка могла бути

сприйнята з таким неудаваним захватом та схваленням лише членами його клубу, такими ж аматорами “науки”.

Після невдалої кар’єри на митниці, Чічиков обіймає цілком мізерну посаду повіреного й нудиться своїм вимушеним чесним життям. Здавалося б, він так і завершить своє кар’єрне сходження, змиритися зі своїм падінням, аж раптом секретар в опікунській опіці дає йому блискучий здогад про можливість збагачення. Ця коротка розмова стає поштовхом до подорожі афериста, який змінює посаду службовця на “торговця душами” й починає відкривати для себе російську провінцію та її жителів.

Хаджі-Баба, як і Столбіков, змушений залишити топос рідного міста Ісфাহана, поневірятись у чужих місцях, у різний спосіб пристосовуватись до нових умов. Місто, де він здобув успіх як вправний циркульник, на час описуваних подій вже втратило своє колишнє значення столичного міста Персії й перебувало в занедбаному стані [28, 29]. Для Столбікова рідне помістя стає “очуженим” місцем після смерті батьків, адже опікун виживає його з отчого дому.

Для всіх героїв вступ у незвідане й нове не видається спершу небезпечним чи надміру складним: для Піквіка роздумування про майбутню велику подорож викликає асоціації про визначну славу першовідкривача: “Goswell Street was at his feet, Goswell Street was on his right hand – as far as the eye could reach, Goswell Street extended on his left; and the opposite side of Goswell Street was over the way. “Such,” thought Mr. Pickwick, “are the narrow views of those philosophers who, content with examining the things that lie before them, look not to the truths which are hidden beyond. As well might I be content to gaze on Goswell Street for ever, without one effort to penetrate to the hidden countries which on every side surround it” [26, 10]. Для Столбікова від’їзд в пансіон недаремно співпадає з досягненням юнацького віку – для Петра це стає справжнім ініціаційним випробуванням, пов’язаним з труднощами адаптації. Хлопець не знає достеменно, що його очікує, але відчуває радість від припинення осоружних уроків отця Пилипа та знущань опікуна. Юний Столбіков сподівається, що в майбутньому все ж вдасться повернути родове помістя: “Это известие, что я уже не дитя, а нечто – юноша, восхищало меня, ободряло и поселяло во мне выгодные мысли о мне самом. К тому же дядька и няня мои, пришедшие, по извещению отца Филиппа, проститься со мною, просили, умоляли меня “поучиться годик-места, другой и, приехавши, выгнать опекуна из имения”. Эта мысль восхищала меня, и я, не успехи в науках имея в виду, а протечение времени, нетерпеливо желала дожидаться этого вожделенного дня, чтобы, приехав в дом, не удалитъ, а совершенно прогнать опекуна с поверенным и самому вступить в распоряжение имением” [12, 34]. Як і Піквік, Чічиков радісно будує свої плани про майбутні ґешефти, які, проте, пов’язані з набуттям не наукового, а матеріального капіталу, й щиро радіє з недавніх епідемій в імперії, від яких вимерло чимало людей: “А теперь же время удобное, недавно была эпидемия, народу вымерло, слава Богу, немало. Помещики попроигрывались в карты, закутили и промотались как следует; все полезло в Петербург служить; имения брошены, управляются как ни попало, подати уплачиваются с каждым годом труднее, так мне с радостью уступит их каждый уже потому только, чтобы

не платити за них подушних денег; может, в другой раз так случится, что с иного и я еще зашибу за это копейку” [7, 225–226]. Так само і для Хаджі-Баби робота в багдадського купця видається дуже вигідною й він без вагань погоджується на неї. Не встиг він навіть зрозуміти специфіку торгівельних справ, як потрапляє до полону й так починається вервечка його пригод.

Як бачимо, герої романів Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, Дж. Морье та Ч. Діккенса беззастережно приймають поклик до нових змін – тож для них, за теорією Дж. Кемпбела, перша знакова зустріч повинна бути з покровителем або покровителькою, які мають допомагати або сприяти у справах. Цей образ найчастіше є амбівалентним: “Покровительський і небезпечний, материнський і батьківський водночас, цей надприродний принцип хранительства поєднує в собі усі двозначності підсвідомого, означаючи таким чином підтримку нашої свідомої особистості отією іншою, більшою системою – але й незбагненність провідника, за яким ідемо, піддаючи небезпекам усі наші раціональні цілі” [13, 72–73]. Як відомо, перші випуски “The Posthumous Papers...” Ч. Діккенса не були популярними, доки автор не ввів у четвертому випуску образ Сема Веллера – вірного слуги Піквіка, який фактично оберігає свого господаря від необдуманих витівок, ведучи за руку в агресивному та ворожому оточенні (повторимо, що мова йде про ті топоси, що знаходяться поза квартирою та клубом) [27, 298]. Й, попри постійну присутність вірних друзів Піквіка, саме Веллер стає його провідником у світі, представником якого є сам, – світі, де щирість, довіра і доброта його господаря не є цінними взагалі.

Функцію припорогового охоронця Столбікова, який постійно встановлює нові перевірки та влаштовує різні пастки, виконує його опікун. Справжнім випробуванням для хлопчини стає період “виховання”, коли опікун фактично ним не цікавиться, тож сирота з допомогою колишніх слуг батьків змушений виживати. Заради власної вигоди опікун віддає юнака до пансіону й таким чином створює передумови до подальших пригод Петра.

Опікун супроводжує Столбікова упродовж раннього періоду життя й є, фактично, його Тінню, втілюючи хитрість, підступність і лицемірство – якості, які відсутні в головного героя. Архетип Тіні супроводжується яскраво негативними емоційними неусвідомленими тонами, разом із нею особистість утворює цілісність [22, 141]. Такою Тінню для Піквіка є шахрай Альфред Джингл, через інтриги якого страждає не лише сам Піквік, а й його друзі.

Відсутні припорогові охоронці в М. Гоголя та Дж. Морье, адже в їхніх романах герої нібито самі обирають свій шлях (як було вже зауважено, для початку їхніх подвигів письменники все ж окреслюють конкретні стимули та “підказки”) і не потребують помічників, покладаючись лише на власні сили. Вони прямують до нових життєвих випробувань без зайвої допомоги й є самотніми одинаками. Їхне рішення переступити поріг – кардинально змінити власне життя – змінити спокійну кар’єру службовця на сумнівну аферу та не менш тихе життя цирульника на небезпечне ремесло торговця – відкриває їм шлях в інші світи та змінює їх самих.

Незнаний досі простір, до якого потрапляють герої після переходу порогу, Дж. Кемпбел метафорично називає “черевом кита”, який “заковтує” мандрівників

(термін запозичений з “The Song of Hiawatha” Г. Лонгфеллоу) [13, 87]. Такий перехід у світ невідомого є формою самознищення та народження заново. Після переступлення порогу на героїв чекає низка випробувань, до якої вони рухаються довгою дорогою. Цей рух, за спостереженням Дж. Кемпбела, породив чимало сюжетів світової літератури, в яких описані дивовижні пригоди та подвиги [13, 93]. Для аналізованих “романів великої дороги” українських і англійських письменників притаманна типова інверсована версія випробувань, які не потребують виняткових зусиль і магічної допомоги надприродних помічників, але влучно характеризують шлях перевтілення головних персонажів. Тож такий шлях є шляхом проходження ініціації, який наприкінці повинен завершитися поверненням додому.

У структурі досліджуваних сатиричних романів можна спостерегти обряд ініціації та його ритуальну основу (за Є. Мелетинським, ініціацію можна назвати універсальним ритуально-міфологічним комплексом [15, 313]). Важливою умовою є готовність до ініціації – ініційований повинен бути внутрішньо згодним на зміни. А. ван Геннеп в структурі ініціаційного процесу як одного з обрядів переходу виокремлює спільне ядро для всіх можливих варіацій посвячення. До моменту вирушення у подорож, людина перебуває у комфортному для себе світі рідної домівки або спільноти – світському мікркосмі. А незнаний досі світ набуває рис сакрального простору [6, 16–17]. Відділення неофіта від рідної спільноти вчений вважає первинним – прелімінарним – етапом. Перехід у новий для них світ є для всіх героїв “роману великої дороги” важливою життєвою віхою і після завершення подорожі герої змінюються – перероджуються (або ж мали б змінитися за авторським задумом, як у М. Гоголя). Початок ініціаційного процесу зазвичай співпадає з досягнення індивідом фізіологічної або соціальної зрілості. У Г. Квітки-Основ'яненка та Дж. Морьє ініційовані герої досягають фізіологічної, а в М. Гоголя та Ч. Дікенса – соціальної зрілості. А. ван Геннеп наголошує на тому, що моменти досягнення фізіологічної та соціальної зрілості не співпадають і в багатьох суспільствах є віддаленими у часі. Специфіка соціальної зрілості, якої досягають персонажі в романах “Мертвые души” і “The Posthumous Papers of the Pickwick Club” є особливою – на момент початку проходження ініціації Чічіков і Піквік є шанованими членами свої соціальних спільнот. Ініціація, яку вони проходять, є важливим стимулом їхнього переродження, а не лише набуттям нового цінного досвіду.

Наступний етап – лімінарний – це період випробувань, яких зазнає мандрівник в процесі посвячення. Під час цього етапу ініційовані є фактично вигнанцями – їх сприймають як чужинців, вони часто почуваються “не в своїй тарілці”. Таким чином, вони перебувають поза спільнотою в перехідному стані. Піквікісти і Столбіков часто потрапляють у незручні ситуації через нерозуміння контексту та специфіки конкретних ситуацій. Хаджі-Баба постійно почувається чужинцем – граючи ті чи інші соціальні ролі, він так ніколи і не “вживається” в них. Очевидно, що й роль самостійного і заповзятливого поміщика дається Чічікову нелегко, для нього звичнішою є функція чиновника, й тому він також є чужинцем серед дворян. Аналізуючи лімінарний етап, В. Тернер спостеріг, що обряди переходу, незалежно від того, чи є вони індивідуальними чи колективними, передбачають

підвищення статусу ініційованого [18, 233]. Справді, Піквік намагається увіковічнити своє ім'я вченого, безпосередньо вивчаючи звичаї та характери народу зсередини. Перипетії, в які потрапляє Столбіков, пов'язані з його намаганням повернути незаконно відібраний маєток і, відповідно, й соціальний статус, залежний від майнового становища. Чікіков вважає власну аферу надзвичайно вигідним проектом, який дозволить повернути втрачене становище у суспільстві. Дж. Морьє простежує, як його персонаж, долаючи труднощі, все ж набуває значної життєвої мудрості й, попри всі прикрі невдачі, досягає успіху.

Цікавим є спостереження про переорієнтування системи цінностей після проходження обряду ініціації від цінностей інтравертних до екстравертних як результат досягнення соціальної зрілості. Отже, перенесення “центру тяжіння цінностей” призводить до врахування тих проблем, які є актуальними в першу чергу для суспільства [9, 93]. Найяскравішим прикладом такої переорієнтації власних цінностей мав би слугувати образ Чікікова, який, за задумом автора, мав пережити моральне переродження в ненаписаному третьому томі “Мертвих душ”. О. Веселовський, виходячи з зізнань та натяків про перспективи розгортання роману в тритомну епопею самого М. Гоголя та його сучасників – зокрема, П. В'яземського, обґрунтовано проводить паралелі між незавершеним твором М. Гоголя та іншим, хоч і реалізованим, грандіозним задумом у світовій літературі – “La Divina Comedia” Данте Аліґ'єрі [5, 681–682]. З цим вдалим спостереженням російського компаративіста погодились чи не всі наступні дослідники творчості українського письменника – С. Шамбінаго, А. Єлістратова, Ю. Манн, А. Асоян, Н. Сквіра та ін. Відповідно, перший том зображує пекло Російської імперії на прикладі однієї з афер пройдисвіта Чікікова; другий том вводить персонажі, які перебувають на шляху до самовдосконалення, але не є однозначно позитивними; третій том повинен був виразити ідею наявності Раю в імперії пекла, в якому були б ідеальні персонажі. Неабияка енергія Чікікова, яку він спрямовує на шахрайство, за задумом письменника мала трансформуватися на благодіяння, на допомогу ближньому. У такий спосіб читач отримував і аргументоване довгоочікуване пояснення закономірного питання, яке постійно подумки ставить автору: чому така підступна та хитра людина обрана героєм поеми? Таке ж перетворення готувалось й для Плюшкіна, закостенілу та тривку жадібність якого, здавалося б, неможливо побороти.

О. Веселовський доволі скептично відгукується про масштабний проект М. Гоголя. Порівнюючи письменника з Данте Аліґ'єрі, він зауважує надзвичайне містичне натхнення та віру в духовне самовдосконалення М. Гоголя, але не вірить в можливість поєднати геніальний комізм з релігійними поглядами та громадянською боротьбою (більш точно й значно тактовніше характеризує письменника А. Асоян, називаючи його “мучеником свого задуму” [1, 71]). До того ж, італійський поет навіть не вдавався до схожого поєднання. Надмірна віра українського письменника в реалізацію амбітного плану переконливого для російського загалу духовного зростання та трансформації особистості стала чи не найбільшим його самоощуканством, особливо в останні роки життя та творчості [5, 683–684]. Тож

наголосимо, що початковий задум поеми М. Гоголя збігався з відтворенням основних етапів ритуалу ініціації, які повинен був пройти головний герой.

Також не можна не помітити в досліджуваних текстах оприявлення архетипу Аніми, зустріч з якими має важливе значення для героїв. К. Г. Юнг заважував, що з цим архетипом асоціюються такі людські якості, як материнське піклування й співчуття, магічна влада жінки, мудрість тощо – втілення добрих рис, які сприяють розвитку. Однак існує й негативна сторона Аніми, яка доповнює амбівалентну природу цього архетипу й здатна жахати та виступати втіленням невідворотної та жорстокої долі [23, 216].

Проектування Аніми – жіночого начала в чоловікові – найперше відбувається в образі матері. “Для сина в перші роки життя Аніма зливається зі всесильною матір’ю, що потім накладає відбиток на всю його долю. Упродовж всього життя зберігається цей сентиментальний зв’язок, який або сильно йому заважає, або, навпаки, дає мужність для найсміливіших дій” [21, 118]. В романі “Жизнь и похождения ... Столбикова...” Г. Квітки-Основ’яненка епізодичний образ матері втілює позитивні риси Аніми – доброту, співчуття та любов. Цьому прояву Аніми в подальшому автор переважно протиставлятиме негативні або нейтральні жіночі образи, за винятком одного – образу Насті. Архетип Аніми, персоніфікуючи всю сферу несвідомого в образі матері, здатний переходити до образу коханої [24, 533]. Наречена Столбікова чесно зізнається, що не підпадає під образ закоханої молодої дівчини з популярних романів, але готова бути вірною дружиною. Настя відверто натякає на те, що через брак освіти та виховання її нареченого вона буде змушена стати главою сім’ї. Однак підступи допіру овдової Прямикової стають на заваді одруження Столбікова з Настею й він фактично назавжди втрачає можливість влаштувати щасливе життя.

Материнський комплекс по різному впливає на формування чоловіка й має суттєві відмінності в конкретних випадках. Втрата матері в ранньому віці розвинула в головного героя материнський комплекс, який ідентифікується у постійних проявах страху та покори перед жінками. Оскільки мати є першою жінкою, з якою пов’язаний майбутній чоловік, вона здійснює вплив на його мужність і з плином часу він сильніше відчуває її жіночність [23, 220]. В романах Г. Квітки-Основ’яненка та Ч. Діккенса простежуються прояви постійного страху головних героїв перед жіночою статтю. Щоправда, на відміну від Столбікова, Піквік ніколи не згадує про власних батьків. Як зазначав К. Г. Юнг, страх перед жінкою у дорослого чоловіка можна пояснити проекцією Аніми, коли владний ореол матері відчувається в кожній представниці протилежної статі [23, 198]. Рання втрата матері була, безумовно, травматичним досвідом для Столбікова, який був свідком її смерті. Упродовж життя він постійно демонструє цілковиту покору жіноцтву, яку важко пояснити ввічливістю. Якщо Настя зізнається у своїй майбутній зверхності в сім’ї з огляду на відсутність практичного розуму в Столбікова, то інші жінки безсоромно ним маніпулюють. Столбікову властива сліпа закоханість, як скажімо тоді, коли його хочуть насильно одружити з донькою опікуна: “Признаюсь, она меня с первых пор очаровала.... Не взглядом своим, потому что, делая мне

приветствие, прищурила глазенки свои до того, что их почти и не видно было, но всею фигурою своею, ловкими приемами и поворотами – до того, что я, облобызав ее ручку, забылся и стоял пред нею как вкопанный: немножого доставало, чтобы броситься пред нею на колена и тут же объясниться в лютой, пламенной страсти!” [12, 96]. Таку ж “неземну пристрасть” він відчуває і до Насті, і до Каті. Показово, що його виступи супроти жіночих підступів, як правило, інспіровані зовнішнім впливом – як у випадку з донькою опікуна, коли доброзичливець намовляє його зайняти тверду та непоступливу позицію.

Подвійна природа Аніми має дивовижну здатність проявлятися як в образах олімпійської божественності, так і тривіальної посередності [23, 201]. Такою бездарністю є безлика та безхарактерна Катенька, яка ні про що не має власної думки. Частково це можна пояснити відсутністю будь-якої освіти – на її фоні навіть Столбіков виглядає розсудливим і начитаним. Коли Столбіков хоче дізнатися, що читає дівчина у вільний час, то з’ясовує що в сім’ї є лише одна книга – частина перекладеного сентименталістського роману А. Ф. Прево “*Mémoires et aventures d’un homme de qualité*” – яку вона постійно перечитує. Катенька є образом безвольної дівчини, яка робить лише те, що наказують їй батьки, і цілковито не розуміє важливості тих чи інших життєвих моментів.

Проектуючи образ матері на інших жінок, Столбіков стає їм слухняним, немовби намагаючись надолужити своє сирітське дитинство. Авдотьї Макарівні вдається цілковито підкорити собі Столбікова: “...Я был ей благодарен; служивал ей, предупреждал ее желания, охотно выслушивал ее суждения и из вежливости во всем соглашался с нею. День за днем она в такое отношение поставила к себе и так возобладала мною, что я, если бы и хотел, не имел духу противоречить ей ни в чем” [12, 96]. Через таку поступливість жінці вдається безперешкодно одружитися зі Столбіковим, адже він не знаходить у собі сили заперечити брехню про свою романтичну “закоханість” і нав’язаний йому шлюб, в якому йому буде відведена роль раба без права голосу. Відтак Петро Столбіков стає лише безвідмовним інструментом в руках честолюбної дружини, проте під її керівництвом та завдяки її підступам добирається до найвищих щаблів влади.

Зустріч з Анімою часто стає для героїв останнім випробуванням. Таким іспитом для Піквіка є непорозуміння з місіс Бардл, через яке він змушений відбувати покарання у в’язниці. В’язничний світ є антагонічним до того, з яким досі стикався персонаж, бо наповнений стражданнями арештантів від голоду і холоду. Тож, попри відносно комфортне облаштування в камері, Піквік співпереживає в’язням і допомагає їм, хоча досі страждання, хвороби і смерть йому були невідомі. Це відкриття, як і зустріч з ув’язненим Альфредом Джинґлем – його колишнім кривдником, що тепер приречено очікує на голодну смерть, – немало впливає на нього, схоже як зіткнення з реальним світом кардинально змінило життя Сіддгартхи Гаутами. Пробачивши своїх кривдників та шляхетно врятувавши їх від тривалого ув’язнення, після виходу з в’язниці Піквік відмовляється від ідеї подальших подорожей і провадить усамітнене життя.

Як вже зазначалося, через двозначність архетипу Аніми його проєкція може виявитися цілком негативною. Такими є образи Авдотї Макарівни та місіс Бардл, які, борючись за “власне” щастя, зруйнували життя Столбікову та Піквіку відповідно: не звертаючи увагу на потреби чоловіків, жінки з усіх сил і можливостей намагаються втілити власні плани в життя.

Отже, у романах “Жизнь и похождения ... Столбикова...” Г. Квітки-Основ’яненка, “Мертвые души” М. Гоголя, “The Adventures of Hajji Baba of Israhah” Дж. Морье, “The Posthumous Papers of the Pickwick Club” Ч. Діккенса простежуються основні періоди життєвого шляху героя: вирушення у подорож, ініціація та повернення додому. Наявність таких етапів підтверджує формування жанрового різновиду “романів великої дороги” за взірцем базової міфологеми мономіфу. Таким чином, мономіф як основна сюжетна модель має важливе жанротвірне значення для жанрового різновиду “роману великої дороги”. Перспективним вважаємо також розгляд специфіки оприявлення мономіфу, з огляду на його універсальність, і в інших текстах української літератури ХІХ ст.

Література

1. Асоян А. А. Данте и русская литература / А. А. Асоян. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1989. – 172 с.
2. Богачевська Л. О. Спільні мотиви романів Г. Квітки-Основ’яненка “Пан Халявський” та Ч. Діккенса “Посмертні записки Піквікського клубу” / Л. О. Богачевська // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – 2005. – Вип. 9 : Українська література в загальноєвропейському контексті. – С. 37–42.
3. Богдецкая Л. Д. Особенности сатиры Диккенса и Гоголя / Л. Д. Богдецкая // Русско-зарубежные литературные связи : [сб. науч. тр.] ; [редкол. : А. С. Фиксин и др.]. – Фрунзе : Изд-во Киргизского гос. ун-та, 1988. – С. 29–44.
4. Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни / О. Б. Вайнштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 640 с.
5. Веселовский А. Н. Мертвые души. Глава из этюда о Гоголе // Веселовский А. Н. Этюды и характеристики. – 3-е, знач. дополн. изд. – М. : Типо-литография Т-ва И. Н. Кушнерев и Ко, 1907. – С. 648–686.
6. Геннеп А., ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / А. ван Геннеп ; [пер. с франц.]. – М. : Изд. фирма “Восточная литература” РАН, 1999. – 198 с. – (Этнографическая библиотека).
7. Гоголь Н. В. Мертвые души. Поэма / Н. В. Гоголь // Полное собрание сочинений и писем : [в 23 т.]. – Москва : Наука : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 7. – Кн. 1 / [отв. ред. Ю. В. Манн]. – 2012. – С. 5–232.
8. Демидова Т. Э. Метафорическая тема дороги (пути) в английском и русском романе 40-х годов ХІХ века: Теккерей, Диккенс, Гоголь : дисс. ... к. филол. н. : 10.01.05 “Литература народов Европы, Америки и Австралии” / Т. Э. Демидова. – М., 1994. – 227 с.
9. Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада / И. М. Дьяконов. – М. : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 247 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
10. Елистратова А. А. Гоголь и проблемы западно-европейского романа / А. А. Елистратова. – М. : Наука, 1972. – 303 с.
11. Жаборюк И. Роман большой дороги ХVІІІ века (на материале творчества Т. Дж. Смоллета) / И. Жаборюк // Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе ХVІІІ–ХХ веков : [учеб. пособие для ун-тов]. – К. – Одесса : Вища школа, 1985. – С. 31–41.

12. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Жизнь и происхождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех намесничествах. Рукопись XVIII века // Збір. творів : [у 7 т.] / Г. Ф. Квітка-Основ'яненко. – К. : Наук. думка, 1978–1981. – Т. 5 : Прозові твори. – 1980. – С. 7–377.
13. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич / Дж. Кемпбел. – К. : Альтернативи, 1999. – 392 с.
14. Костионова М. В. Литературная репутация писателя в России: перевод как отражение и фактор формирования (русские переводы романа Ч. Диккенса “Записки Пиквикского клуба”): дисс. ... к. филол. н. : 10.01.08 / М. В. Костионова. – Москва, 2015. – 523 с.
15. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – 3-е изд., репринт. – М. : Изд. фирма “Восточная литература” РАН, 2000. – 407 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
16. Соколянский М. Г. “Мертвые души” как роман большой дороги / М. Г. Соколянский // Споконвіку було слово : [зб. на пошану проф. О. Александрова з нагоди його 60-річчя] / [за ред. Н. В. Кутуза та ін.]. – Одеса : Астропринт, 2007. – С. 347–355.
17. Соколянский М. Г. Западноевропейский роман эпохи Просвещения: проблемы типологии / М. Г. Соколянский. – К. – Одесса : Вища школа, 1983. – 140 с.
18. Тэрнер В. Символ и ритуал / В. Тэрнер ; [сост. В. А. Бейлис и авт. предисл.]. – М. : Главная редакция восточной литературы издательства “Наука”, 1983. – 277 с.
19. Урнов Д. М. “Живое описание”: (Гоголь и Диккенс) / Д. М. Урнов // Гоголь и мировая литература / [отв. ред. Ю. В. Манн]. – М. : Наука, 1988. – С. 18–49.
20. Урнов Д. М. Гоголь и Диккенс / Д. М. Урнов // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1985. – Т. 44, № 1. – С. 38–47.
21. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного / К. Г. Юнг // Архетип и символ / [сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича]. – М. : Ренессанс, 1991. – С. 95–128.
22. Юнг К. Г. Эон : Исследования о символике самости / К. Г. Юнг ; [пер. с нем. В. М. Бакусева]. – М. : Академический Проект, 2009. – 340 с.
23. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / К. Г. Юнг ; [пер. А. А. Спектор]. – Минск : Харвест, 2004. – 400 с.
24. Юнг К. Г. Символы трансформации / К. Г. Юнг ; [пер. англ.]. – М. : АСТ : АСТ МОСКВА, 2008. – 731, [5] с.
25. Bowen C. M. “Dead Souls” and “Pickwick Papers” / C. M. Bowen // Living Age. – 1916. – Vol. 290. – № 3761. – P. 369–373.
26. Dickens Ch. The Pickwick Papers / Ch. Dickens ; [intr. and notes by D. Ellis]. – Ware : Wordsworth Classics, 2000. – 751 p.
27. Parker D. The Pickwick Papers / D. Parker // A companion to Charles Dickens / [ed. by D. Paroissien]. – Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2008. – P. 297–307.
28. The Adventures of Hajji Baba, in Turkey, Persia and Russia / [ed. by J. Morier]. – Philadelphia : Lippincott, Grambo & co, 1855. – 405 p.

Анотація

У статті проведено компаративне зіставлення романів “Жизнь и происхождения ... Столбикова...” Г. Квітки-Основ'яненка та “Мертвые души” М. Гоголя з романами “The Adventures of Hajji Baba of Ispahan” Дж. Морьє, “The Posthumous Papers of the Pickwick Club” Ч. Діккенса. У текстах українських і англійських письменників зауважено символічне перелицювання мономіфу. У текстах простежуються основні періоди життєвого шляху героя: вирушання у подорож, ініціація та повернення додому. Наявність таких етапів підтверджує формування жанрового різновиду “романів великої дороги” за взірцем базової міфологеми мономіфу.

Ключові слова: мономіф, жанр, “роман великої дороги”, архетип, ініціація.

Аннотация

В статье проведено компаративное сопоставление романов “Жизнь и происхождения ... Столбикова...” Г. Квитки-Основьяненко и “Мертвые души” Н. Гоголя с романами “The Adventures

of Hajji Baba of Ispahan” Дж. Морье, “The Posthumous Papers of the Pickwick Club” Ч. Диккенса. В текстах украинских и английских писателей отмечено символическая интерпретация мономифа. В текстах прослеживаются основные периоды жизненного пути героя: отправление в путешествие, инициация и возвращения домой. Наличие таких этапов подтверждает формирование жанровой разновидности “романов большой дороги” по образцу базовой мифологемы мономифу.

Ключевые слова: мономиф, жанр, “роман большой дороги”, архетип, инициация.

Summary

In the article the comparative comparison of the novels “The Life and Adventures... of Stolbikov...” by H. Kvitka-Osnovianenko, “Dead Souls” by M. Gogol, “The Adventures of Hajji Baba of Ispahan” by J. Morier, “The Posthumous Papers of the Pickwick Club” by Ch. Dickens is made. In the texts of Ukrainian and English writers symbolic interpretation of the monomyth is distinguished. In the texts the main periods of the life path of the hero are traced – departure, initiation and return. The occurrence of these phases confirmed the formation of the high road novel genre basing on the model of the monomyth basic mythologem.

Keywords: the monomyth, genre, the high road novel, archetype, initiation.

ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

УДК 82:7.011.2(477–25)

Городніча Н. В.,
вчитель першої категорії,
Навчально-виховний комплекс № 5 м. Енергодара

РИСИ ОРНАМЕНТАЛЬНОГО СТИЛЮ В “СЛОВІ ПРО ІГОРІВ ПОХІД”

Світова література знає небагато творів, які б захоплювали нові й нові покоління, перетинали межі країн і материків, здобували все ширшу й гучнішу славу. І саме до таких пам'яток належить безсмертне “Слово о полку Ігоревім” – героїчна, сповнена палкої любові до вітчизни, до свого народу пісня-заклик, що лине з сивих віків Київської Русі і гаряче відлунює в наших серцях [2, 5].

Про “Слово” опубліковано понад п'ять тисяч монографій і спеціальних розвідок у різних країнах світу – найбільше в Україні. В них “Слово” трактовано авторитетними вченими (Бантиш-Каменський, Максимович, Потебня, Франко, Огоновський, Грушевський, Перетц, Гудзій, Булаховський, Махновець, Пінчук, Мишанич, Охріменко та інші) як цінне джерело з історії Київської Русі, нашої літературної мови, фольклору, міфології, історичної географії, навіть – давньої фауни і флори України [6, 353].

У Луганському педагогічному університеті ім. Тараса Шевченка 15 травня 2000 року відбулася всеукраїнська науково-практична конференція ““Слово о полку Ігоревім” і Луганщина”, присвячена 200-річчю від дня публікації знаменитої пам'ятки XII століття, тісно пов'язаної з донбаським регіоном [8, 95].

Віднайдення “Слова про Ігорів похід” стало етапною подією, поему визнано найвидатнішим твором княжої доби. Він справив помітний вплив на літературний процес в Україні – Русі кінця XII–XIII ст., але через байдужість церковних письменників до світської тематики випав з активного культурного життя аж до кінця XVIII ст. [3, 19].

Автентичність (дійсність) “Слова” першим підтвердив К. Калайдович, який у Московській синодальній бібліотеці на Апостолі 1307-го року знайшов запис, який безумовно був узятий із “Слова”, а саме: “При сих князех сѣяшеть ся й ростяше усобицами, гыняше жизнь наша, в князех которы, и вѣци скоротншася человѣком”. Цей запис відразу сильно ствердив автентичність “Слова” [4, 15].

Вивчення “Слова” українськими дослідниками започаткував М. Бантиш-Каменський. Після нього питання художньої майстерності пам'ятки, історичного матеріалу, що ліг в основу сюжету, мови, авторства й часу написання твору, його місця в історії літератури та політичної думки різнобічно розробляли науковці кількох поколінь, які досягли значних результатів й міцно закріпили авторитет українського словознавства [3, 19].

Першим дослідником з України, який після Бантиш-Каменського спеціально займався пам'яткою, був В. Капніст, котрий до підготовленого ним прозового перекладу “Слова” російською мовою (1809–1813) написав ґрунтовну вступну статтю і склав коментар на 228 позицій; на жаль, його праця побачила світ лише

1950 року. Капніст відкидав твердження скептиків про те, що твір написано В. Татищевим, доводив, що пам'ятка належить до XII ст. Свої висновки письменник виводить, базуючись на різнобічному вивченні не тільки тексту "Слова", а й історії княжої доби, літературних пам'яток того часу.

Позиція Капніста щодо оригінальності "Слова" як твору XII ст. значно зміцніла, коли професор Московського університету український вчений Р. Тимківський 1820 р. знайшов "Задонщину" й аргументував її залежність од "Слова" в ідейно-стилістичному плані. Тимківський не тільки підтримав К. Калайдовича (відкритий останнім запис на псковському "Апостолі" від 1307 р. підтвердив оригінальність поеми), а й показав поширеність твору в різних місцевостях колишньої Київської Русі в XIV–XV ст. І. Франко в праці "Слово про Лазарево воскресіння" довів, що поема має багато спільних ідейних і стильових рис із такими пам'ятками кінця XII – поч. XIII ст., як "Слово про Романа", "Слово про загибель про загибель Руської землі", "Слово про Лазарево воскресіння" та інші "дружинно-лицарські" поеми тієї доби, що "Слово о полку Ігоревім" справило вплив на розвиток не тільки світської героїчної поезії, а й духовної [3, 20].

Переломним етапом стали праці М. Максимовича. вчений показав, що "Слово" було написано як відгук на злобу дня. Невдалий похід Ігоря в 1185 р. послужив Авторіві поеми поштовхом до роздумів про негаразди тогочасного політичного життя в державі. Занепад міцної великокняжої влади призвів до посилення удільно-князівського сепаратизму, виразниками якого виступають чернігівські князі й, зокрема, Ігор та його брати й спільники. М. Максимович, широко проаналізувавши літописи розповіді про особливості життя України в другій половині XII ст., повість про Ігорів похід у Київському літописі, тематику, проблематику та ідейне спрямування інших тогочасних творів і текст поеми, показав, що "Слово" генетично пов'язане з усною та писемною літературою Київської Русі тієї доби. Ці висновки загалом прийняли всі українські дослідники пам'ятки, а також зарубіжні, зокрема російські, словознавці та історики давнього письменства.

Конкретний час написання "Слова" дослідники уявляють собі так: пам'ятку створено 1185 р. (М. Максимович, А. Петрушевич); між 1185–1186 рр. (М. Максимович, О. Огоновський); 1187 р. (В. Коцовський, І. Франко, П. Єфремов); після 1188 р. (І. Хрущов, М. Костомаров, А. Лонгинов, І. Мандичевський) [3, 20].

Відомо, що киеворуські князі охоче запрошували скандинавів на дипломатичну службу, наймали до війська, селили на постійне проживання, одружували своїх дітей зі скандинавськими монархами, воєводами і що їх культура мала певний вплив на розвиток нашої. В. Анастасевич, історик, бібліограф та видавець, ще на початку XIX ст. звернув увагу на потребу вивчення взаємин нашого давнього письменства і, зокрема, "Слова" з традиціями не тільки грецької, а й скандинавської культури. М. Максимович доводив мінімальний вплив скандинавської культури на українську, бо Київська Русь мала свої давні й сильні традиції, відтак самі скандинави досить швидко асимілювалися серед русичів-українців. О. Партицький у працях "темні місця в "Слові о полку Ігоревім"" (Львів, 1883), "Староруський акцент і ритміка "Слова о полку Ігоревім"" (Львів, 1884), "Слово о полку Ігоревім"

(Львів, 1886) обґрунтовує вплив скандинавської та готської міфологій на культуру, побут, звичаї, світогляд тодішніх українців, зокрема й Автора поеми. О. Партицький – єдиний з наших учених, що підтримав норманську теорію становлення Київської Русі (в російській науці її обстоював М. Погодін) [3, 21].

За змістом у “Слові” йдеться про невдалий похід князів Ігоря Новгород-Сіверського та його брата Всеволода проти половців. Після першої перемоги військо князів не витримало численних половецьких сил. Ігор опинився в половецькому полоні, з якого потім утік за допомогою одного половця. Через рік повернувся з полону його син, що одружився тим часом із донькою половецького князя Кончака. Але оповідання про ці події не вичерпує змісту “Слова”. Після опису Ігоревої поразки автор вставив “Золоте слово” київського князя Святослава до інших князів, спогади про різні давніші історичні події та “плач” Ігоревої дружини Ярославни. Та й сама оповідь щоразу переривається історичними та літературними ремінісценціями. Отже, зміст твору загалом дуже складний.

Композиція твору як цілого має певні особливості. Після короткого заспіву, де автор висловлює своє бажання “співати” згідно з дійсністю, а не в стилі Бояновому, починається оповідь про похід та його нещасливий кінець. Друга частина переносить нас у “золотоверхий” терем князя Святослава у Києві, оповідає про його сумний сон та не менш сумну звістку про Ігореву поразку та вкладає в уста Святослава “Золоте слово” до князів, яких він закликає до спільного виступу проти половців. Кінець “Золотого слова” (навмисне?) неясний; замість Святослава починає говорити сам автор та поринає в згадки про минуле. Третя частина – “плач” Ярославни. Остання частина описує втечу Ігоря з половецького полону. Кілька останніх рядків – кінцівка – “слава” князям та воякам.

Якщо більші частини твору добре відмежовані одна від одної, то не можна цього сказати про будову окремих частин. Лише “плач” Ярославни розпадається на чотири “строфи”, з яких три останні починаються тими самими словами: “Ярославна рано плаче”. Але будова 1, 4 і зокрема 2-ої частини почасти дуже заплутана. Автор ніби навмисне затемнює будову твору, – про сонячне затемнення він згадує двічі, на дуже важливі моменти лише натякає: напр., Овлур (за літописом Лавор), половець, що допоміг Ігореві втекти з полону, з’являється в творі без усякої “підготовки”; неясно, де говорить автор сам, а де дійові особи; що саме після “Золотого слова” Святослава починає говорити автор, можна здогадуватися лише з звернення до князів “господине”, яке було можливим тільки в устах підлеглого; тогочасна дійсність сплітається з згадками про минуле. В різних місцях – літературні зауваги: характеристика Боянового стилю, цитати з бояна, спроба писати в його стилі, наслідуючи чи пародіюючи його. У автора, який так прозоро скомпонував “плач Ярославни”, можемо вважати цю скомплікованість композиції за навмисну.

Деякі дослідники висловлювали думку, що неясність композиції постала через невміння переписувачів, які переплутали окремі речення або сторінки старішого рукопису. Але спроби перестановок частин виявляються непотрібними. Напр., затемнення сонця, що відбулося вже під час походу, у “Слові” поставлене перед походом. Це може бути зв’язане з традицією героїчного епосу, в якому

похмурий тон часто бринить із самого початку (“Іліада”, “Нібелунґи”); до того ж цей зловісний знак не зупинив князя перед походом, що підкреслює його рішучість та сміливість. Так само недоречними видаються інші пропонувані перестановки [1, 178–179].

Дія “Слова” з початку – виступи князів в похід – до кінця змальовуючи повернення Ігоря із полону, зображується на фоні природи, причому з особливою конкретністю автор описав степ, в який руські війська вступили, перейшовши “шоломя”, що сховало від них Руську землю. Академік О. С. Орлов майстерно зібрав в одну картину розкидані по степу “Слова” реалії цього степу, показав, наскільки точним у своїй розповіді автор. Степовий пейзаж з птахами і звірами, що населяють степ, весь час стоїть перед очима читачів “Слова”. Вони стежать за рухом руського війська по “чистому полю”, а половців – “неготовами дорогами”; бачать, разом з автором, як, слідом за військом, хижі звірі наближаються до поля битви, сподіваючись на поживу; вдивляються в туман, що заховав “русичей” на майбутньому полі битви; слухають “говор галич”, що провіщає настання ранку; гордяться здобиччю, розкиданою “по болотам и грязивым местом” після першої сутички з ворогом. Пейзаж супроводжує і розповідь про трагічну розв’язку походу, набираючи час від часу символічного значення: настає світанок, з “кровавими зорями”, “черними тучами”, які розкриваються потім як ворожі полчища, які ідуть справді “с моря” – з півдня: над полями піднімається курява від численного війська з кіньми, верблюдами, возами. І ось картина міняється: “черна земля” вкрита (“посеяна”) кістками, полита кров’ю – і від цієї реальної картини прямий перехід до символічного опису в тих самих образах землеробства, народного горя: “тугою въздыша по Русской земли”. Саме на цьому степу читач бачить траву, яка “ничить жалощами”, і в степових балках, на берегах річок, дерева, які “тугок к земле преклонились”. Реальній природі автор надав таких ліричних барв. Особливо широко розгортається картина природи, коли “Слово” зображує втечу Ігоря з полону, причому ця природа, в його уявленні, активно допомагає втікачеві, ховаючи його від переслідувачів [7, 37, 36, 37, 38, 40].

Таким чином, основна сюжетна лінія “Слова” вся проходить на фоні картин природи. Але і так звані “відступи” автора від цієї лінії, – спогади про минуле в мові Святослава, звертання до князів – також не позбавлені елементів пейзажу. В спогадах про крамольного Олега Гориславича перед нами постає спустошене руське поле, по якому “ретко ратаеве кикахуть”, на ньому лежать “трупие”, над якими “часто врани граяхуть”; в похвалі Святославу “грозному великому киевскому” – половецький степ з горбами і яругами, річками і озерами, потоками і болотами; в мові бояр – затемнення, витлумачене символічно, берег “синего моря”; в розповіді про смерть Ізяслава – “серебряные струи” Сули і “болтом” протікаюча Двина, покривавлена трава, на якій птахи крилами прикривають убитих, а звірі (лисиці) їм “кровь полизаша”. Напівказкова форма історично правдивої розповіді про Всеслава Полоцького показує його то в “сине мьгле”, то на “кровавом берегу” Немиги, засіяному “костями русских сынов”, то серед ночі “волком рыщущим” [7, 40, 41, 42, 46, 47].

Зійшовшись з народною лірикою здебільшого в самому принципі встановлення живого зв'язку між природою і настроями людини, автор "Слова" в той час значно ширше, ніж усна поезія, розгорнув у своєму оповіданні картини природи, на фоні яких відбуваються всі події [5, 182].

В цьому глибока відмінність "Слова" і від народних епічних жанрів, які не дають самостійних пейзажів, і від лірики, де природа тільки відтіняє настрої людини. Характерні елементи північного пейзажу, що нерідко зустрічаються в північних голосіннях, можливо, – пізня індивідуальна риса цього жанру в його місцевому виявленні.

В усіх випадках, коли картина природи – в її реальному або символічно-метафоричному тлумаченні – виникає в "Слові о полку Ігоревім", відношення природи до людини буває таким же, яким воно є і в пам'ятках народної творчості: природа не стоїть над людиною, як грізна нездоланна сила; вона допомагає їй, підкоряючись її задумам. Сама природа в "Слові" змальовується з усією відчутністю її реальності, світ тваринний з усіма його поведками і особливостями. Точна відповідність життєвій правді зберігається і в тих випадках, коли природа і тваринний світ змальовуються не самі по собі, а служать для створення художнього образу поведінки людини. Коли автор "Слова" по-казковому примушує природу і тваринний світ, що населяє її, допомагати людині, він залишається в рамках реалістичного їх зображення. Геніальна майстерність поета виявляється тут в тому, що нічого казково-фантастичного, що порушує реалістичність оповідання, нема, наприклад в описі того, як лісові і степові птахи допомагали князю Ігорю під час його втечі з полону: дятли в степу справді водяться тільки в балках, в долинах річок, тут вони і стукають дзьобом в дерево – автор створює на основі цих реальних спостережень цілу картину: "дятлове тектом путь к реце кажут" Ігорю, який легше може сховатися від переслідування саме в такій річковій балці. Чуткі птахи – гоголь і чернядь спокійно плавають і літають над водою, поки не чують наближення людини – автор "Слова" тому зображує їх охоронцями шляху Ігоря: ці чуткі птахи в його оповіданні мовчать – отже, шлях вільний. Тут глибоко реалістичне зображення природи поєднується з уявленнями про те, що вона живе життям героя, його інтересами і настроями. Так творчо розвиває автор "Слова" властиве народній поезії відчуття нерозривного зв'язку людини з навколишньою природою [5, 183].

Вся образна система "Слова" і його поетичні засоби надивовижу яскраві, розмаїті, нестаріючі. Автор зумів творчо засвоїти вічно живі здобутки народного художнього мислення. Донині не втрачають свіжості, емоційної наснаги епітети "Слова", які зустрічаються в народній творчості і мають назву постійних – чорна земля, студена роса, чисте поле, сизий орел, чорний ворон, світле сонце, красна дівиця, синє море. Битва на річці Немизі змальована розгорнутою метафорою, в основі якої лежить уподібнення з хліборобською працею: тут "снопы стелють головами, молотять чепа харалужными, на тоць животь (життя) кладуть, вѣють душу отъ тѣла". Аналогічними засобами зображена й поразка Ігоревих полків:

“Чръна земля подъ копыты костыми была постъяна, а кровию польяна”. Подібну метафору маємо і в українській народній пісні:

Чорна земля заорана,
І кулями засіяна,
Білим тілом зволочена,
І кровію сполочена [2, 16].

“Слово” – наскрізь метафоричне. А відомо, що метафора (перенесення ознак і властивостей одного явища на інше) належить до найсильніших і найоригінальніших засобів художності. Ось чому так міцно запам’ятовується, що Боян не грає на гусях, а “пуцашеть десять соколовъ на стадо лебедѣи”, що Ігор не попав у полон, а “высѣде изъ сѣдла злата а въ сѣдло кощиево”, що князі не чинили розбрат, а “крамолу коваху”. Останні дві метафори уже суто дружинного, воєнного походження. Зустрічаються в “Слові” метафори книжного, літературного характеру: “истягну умь крѣпостию своею и поостри сердца своего мужествомъ” або “вѣщиа прѣсты на живая струны въскладаше” [7, 35, 42, 41, 35, 35].

“Слово” насичене численними гіперболами (великими перебільшеннями). Уже згадувалось, що Всеволод міг “Волгу веслы роскопити, а Донъ шеломы вымѣяти”; Ярослав Осмомисл підпер Карпатські гори своїми залізними полками, заступив угорському королеві путь, зачинив Дунаю ворота, а катапультами-метавками міг кидати важке каміння “черезъ облаки”; князь-чарівник Всеслав за ніч міг пробігти від Києва до Тмутороканя тощо [7, 44, 45].

У творі немало образів народної і воєнної символіки. Мутні ріки – це метафоричний символ ворожої навали; дошки без князька у золотoverхім теремі Святослава означали, за тогочасними віруваннями, нещастя, гибель; “великыи женьчугъ” з давніх-давен символізував сльози; похилений стяг означав поразку, меч був символом війни, влади, честі [7, 42].

До улюблених і часто вживаних поетичних засобів “Слова” належать риторичні та ліричні оклики, звертання, запитання. Вони особливо виразно виявляють емоційне ставлення автора до подій, глибоку зацікавленість ними, його співпереживання, створюють щиросердну, задушевну атмосферу, якою насажена вся ця повість-пісня: “О Бояне, соловию старого времени!”, “О Руская земле, уже за шеломянемъ еси!”, “О, далече заиде соколь, птицъ бья, – к морю!”, “Что ми шумить, что ми звенить далече рано предъ зорями?”, “О моя сыновця, Игорю и Всеволоде!” [7, 35, 37, 41, 43].

Кожне словосполучення, кожне речення твору є перлиною художньої образності. А образність ця є носієм, виразником всенародних ідей невмирущого суспільного звучання. Через це “Слово о полку Ігоревім” належить до найкоштовніших скарбів світової літератури.

“Слово” – надзвичайно динамічний твір. Один епізод тут швидко змінюється іншим. А кожен епізод у свою чергу сповнений руху і дії. Мисль Бояна розбігається, мчать назустріч один одному руські і половецькі полки, пилуга покриває поля, з моря сунуть тучі, гарцює на коні Всеволод, розсікаючи мечем оварські шоломи, утікає Ігор, його переслідують Кончак і Гзак. Динамізм руху поєднується із

експресією звуків. Тут чути бойові оклики, звуки труб, удари мечів і шабель, тріщання списів, стогін-рикання поранених воїнів, плач жінок, пісні дівчат, клекіт орлів, брехання лисиць, каркання воронів, гудіння землі, співи солов'їв. “Слово” розпочинається піснями слави Бояна і закінчується авторовою піснею-заздравицею князям і дружині. Дуже яскравою і динамічною є зорова образність твору. Тут сяє сонце і насувається п'ятьма, спадає ніч і настає ранок, сходять криваві зорі, у чорних тучах трепечуть сині блискавки, Всеволод “посвічує” золотим шоломом. Автор особливо полюбляє червоний, золотий і срібний кольори. Щити, стяги, кров – “чръленья”; сідла, стремена, шоломи, княжі престоли, гроші, жіночі прикраси, дах княжого терема – золоті або позолочені; ратища списів, сивина Святослава київського, струмки і навіть береги Дінця – срібні. Динамічна і контрастна психологічна палітра “Слова”: радість переплітається з горем, слава із хулою, надія з тривогою, ненависть із любов'ю і ніжністю [7, 39, 37].

Розмаїтою і багатоголовою є ритмічна структура “Слова”. В одних випадках ритмічне звучання породжене тим, що двоє, а то й більше, речень чи словосполучень починаються тим самим словом (анафора):

Тут ся брата разлучиста на брезѣ быстрои Каялы,
ту кроваваго вина недоста;
ту пирѣ докончаша храбрии русичи...[7, 49].

Або:

Уже снесся хула на хвалу,
уже тресну нужда на волю,
уже врѣжеса дивь на землю [7, 43].

В інших місцях речення або частини їх закінчуються однаковими складами, римуються. Ось Боян пускає десять соколів на стадо лебедів,

которыи дотечаше,
та преди пѣснь пояше
старому Ярославу,
храброму Мстиславу [7, 35].

Або:

Всеславѣ князь людемъ судяше,
княземъ грады рядяше,
а самъ въ ночь влъкомъ рыскаше [7, 47].

Ритмічну силу, інтонаційну виразність несуть у собі численні алітерації (повторення однакових приголосних) і асонанси (повторення однакових голосних). Наприклад: “въ пятькъ потопташа поганья плѣкы половецкыя” (алітерація і асонанс), “трубы трубятъ в Новѣградѣ” (алітерація), “се ли створисте моеи сребренеи сѣдинѣ” (алітерація), “не было оно обидѣ порождено ни соколу, ни кречету, ни тебѣ, чръныш воронѣ, поганьи половчине” (асонанс) тощо. У “Слові” маємо характерні народні тавтологічні звороти (своєрідні повторення): “мости мостити”, “свѣтъ свѣтлы”, “мыслию смыслити”, “думою сдумати” [7, 38, 36, 43, 38, 38, 36, 40, 40].

Майже в кожній частині твору, основувшись на тих чи інших повторах, можна відкрити свій ритм. Та, в основі своєї ритміка “Слова” побудована на паралелізмі

подібних, симетричних конструкцій – словосполучень, найрізноманітнішого типу. Ритм “Слова” – це смисловий ритм. Він змінюється відповідно до сенсу того чи іншого місця твору, його настрою. Тут ритмічно організована вся ідейно-образна система. Навіть композиція твору і співвідношення його частин має свій ритм.

Композиція, образність, ритміка “Слова” такі своєрідні, що учені сперечаються, визначаючи жанр цього твору. Що це – старовинний вірш чи римована проза? Поема чи ораторський твір? У самому тексті “Слово” тричі називається піснею, один раз – повістю, а в заголовку – словом (у першооригіналі заголовок могло й не бути). Оце підкреслення терміна “пісня”, як і сам характер поетики “Слова”, твору закличного, сповненого незвичних для розмовної і навіть ораторської мови складних художніх образів, насамперед метафор, дозволяє твердити, що “Слово” є словесно-музичним твором. Воно, очевидно, співалося, а частково промовлялося речитативом (наспівна декламація) у супроводі музичного струнного інструмента гуслів. А повістю “Слово” назване тому, що це була пісня, яка оповідала про події сучасні і минулі, поєднуючи епічне і ліричне начало, вірш і прозу, часто ритмічну.

Нема сумніву, що “Слово” – це не фольклорна пам’ятка. Високоталановитий, освічений автор блискуче знав історію, легко і правильно орієнтувався в політичних і державних обставинах свого часу і часів минулих, майстерно володів поетично-образними надбаннями народної творчості, знав світову літературу [2, 18–19].

М. Максимович називає Автора “поетом-письменником”, підкреслюючи цим особливості його стилю: творче поєднання традицій усної та книжної літератур, прозового й поетичного викладу. Самобутній митець став засновником поетичного героїчного епосу, традицій якого вплинули на розвиток пізніших українських дум і російських билин [3, 21].

Наші вчені різнобічно вивчали постать Автора. Більшість дослідників відзначає, що позитивний вплив на формування стилю поета справила творчість Бояна. Максимович та Франко доводять: Боян – сучасник Нестора-літописця, творив у другій половині XI ст.; з його віршів Автор “Слова” використав 13 цитат. За припущенням Максимовича, Боян – придворний поет чернігівських князів, перший панегірист у нашій літературі. На думку Партицького, Косовського, Безсонова під цим іменем творив відомий державний і культурний діяч XI ст. воєвода Ян Вишатич. Гуца-Венелін вбачав у Боянові болгарського князя Бояна Володимировича. Малишевський порівнює його зі співцем Орем та відомим книжником Тимофієм, а Грушевський додає, що Автор міг зазнати впливу не тільки Бояна, а й стародавнього поета Ходина [3, 23].

У XIX – на початку XX ст. в Україні були здійснені десятки перекладів і переспівів “Слова” українською, російською, польською, німецькою, грецькою мовами. Більшість із них сягають доброго фахового рівня і є внеском у національну культурну скарбницю. А переклади Максимовича, М. Чернявського, К. Зіньківського та Щурата належать до кращих. Велику естетичну цінність мають переспіви Шевченка, варіації Франка на теми пам’ятки. Максимович розглянув інтерпретації, виконані О. Вельтманом, М. Гербелем, Д. Дубенським та ін. Вчений

застерігав перекладачів од полегшеного підходу до пам'ятки, спроб її осучаснити, замінити давні назви новітніми. Максимовичеву концепцію перекладу “Слова” розвивали в подальшому Огоновський, І. Жданов, Владимирів, Франко.

Усі дослідники одноставно визнають “Слово” видатною пам'яткою нашого письменства. Максимович називав поему, поряд із “Повістю минулих літ”, проповідями Кирила Турівського, найкращим твором світової літератури, за влучним визначенням Огоновського, “Слово” мало таке ж значення, як “Одіссея” та “Іліада” Гомера для греків, “Краледворський літопис” для чехів. Поема благотворно вплинула на розвиток і романтичної, і реалістичної літератури, сприяла розробці історичної тематики, зокрема княжих часів, посилюючи її героїко-патріотичне спрямування. “Слово” живило національну самосвідомість, утверджуючи концепцію Київської Русі як давньої української держави, культура якої є здобутком нашого народу. Значний внесок у розвиток цієї концепції зробили Максимович, Андрієвський, Жданов, Огоновський, Владимирів; з неї розпочав свої словознавчі студії М. Гудзій.

У передмові до віденського видання “Слова” Б. Лепкий писав: “А зворушує воно нас не тільки своїм змістом, але й тим святим зворушенням, якого зазнаємо перед лицем кожного справжнього архітвору. Відкриваються в нас народні гордощі, що наша вітчизна вже в XII столітті видала такого генія-співака, котрий минувшість пов'язав з будучністю, котрий світ реальний, князів, княгинь, бояр помішав з вимріяним, а народну поезію сплів із світовою в оден нев'янучий вінок, котрий давню поганську віру, всіляких Хорсів, Даждьбогів, Стрибогів і Дивів поставив поруч нової християнської, для котрого життя на Україні було чимсь рідним, суцільним, непроминаючим і дорогоцінним. Мало який поет-творець ставив собі таке завдання тяжке і мало котрому воно так гарно вдалося, як невідомому по імені автору “Слова” [3, 27].

Можемо зробити висновок, що окрім багатой різножанрової перекладної літератури, писемність доби Київської Русі характеризується наявністю власної, оригінальної літератури, що сформувалася і розвивалась далі на місцевому, національному ґрунті. В оригінальній літературі найповніше відтворено народні традиції, національну самосвідомість і прагнення володарів Київської Русі відстояти свою і державну незалежність у боротьбі як із зовнішніми ворогами (переважно кочівниками), так і з внутрішньою роздробленістю та відцентровими силами.

Знайомство з художньою літературою Київської Русі переконує нас у тому, що вона мала всі ознаки справжнього творчого росту, які, на жаль, гальмувалися наскоками степових кочовиків, а потім і жорстоким монголо-татарським ігом.

Література

1. Абасов З. А. Ученик как субъект педагогической технологии / З. А. Абасов // Школьные технологии. – 2001. – № 2. – С. 39–44.
2. Давньоукраїнське письменство. “Слово о полку Ігоревім” // Українська мова та література. – 1998. – № 21–24 (85–88).
3. Демчук О. Урок-диспут: Жанрова особливність “Слова о полку Ігоревім” / О. Демчук // Українська мова і література в школі. – 2000. – № 4. – С. 36–37.
4. Джерела дружно біють : Хрестоматія з української літератури для 9 класу / [укл. Б. Степанишин]. – 2-ге вид. – К. : Освіта, 1999. – 480 с.

5. Довідка про експертну перевірку експериментальної авторської школи-комплексу № 3 селища Южне м. Одеси // Інформаційний збірник Міністерства освіти України. – 1992. – № 2. – С. 9.
6. Історія світової культури. Культурні регіони : [навчальний посібник] / [кер. авт. кол. Л. Т. Левчук]. – 2-ге вид., стереотип. – К. : Либідь, 1997. – 448 с.
7. Калинець І. Геніальний твір невідомого автора / І. Калинець // Урок української. – 2002. – № 4. – С. 45–47.
8. Кон И. С. Психология старшеклассника : [пособие для учителей] / И. С. Кон. – М. : Просвещение, 1980. – 192 с.

Анотація

Світова література знає небагато творів, які б захоплювали нові й нові покоління, перетинали межі країн і материків, здобували все ширшу й гучнішу славу. І саме до таких пам'яток належить безсмертне “Слово о полку Ігоревім” – героїчна, сповнена палкої любові до вітчизни, до свого народу пісня-заклик, що лине з сивих віків Київської Русі і гаряче відлунує в наших серцях. Окрім багатой різножанрової перекладної літератури, писемність доби Київської Русі характеризується наявністю власної, оригінальної літератури, що сформувалася і розвивалась далі на місцевому, національному ґрунті. В оригінальній літературі найповніше відтворено народні традиції, національну самосвідомість і прагнення володарів Київської Русі відстояти свою і державну незалежність у боротьбі як із зовнішніми ворогами (переважно кочівниками), так і з внутрішньою роздробленістю та відцентровими силами. Знайомство з художньою літературою Київської Русі переконує нас у тому, що вона мала всі ознаки справжнього творчого росту, які, на жаль, гальмувалися наскоками степових кочовиків, а потім і жорстоким монголо-татарським игом.

Ключові слова: “Слово о полку Ігоревім”, пісня-заклик, оригінальна література, Київська Русь.

Аннотация

Мировая литература знает много произведений, которые захватывали новые и новые поколения, пересекали границы стран и континентов, получали все более широкую и громкую славу. И именно к таким памятникам принадлежит бессмертное “Слово о полку Игореве” – героическая, полная пылкой любви к отчизне, к своему народу песня-призыв, несется с седых веков Киевской Руси и горяче отзывается в наших сердцах. Кроме богатой разножанровой переводной литературы, письменность эпохи Киевской Руси характеризуется наличием собственной, оригинальной литературы, сформировалась и развивалась далее на местной, национальной почве. В оригинальной литературе наиболее полно воспроизведены народные традиции, национальное самосознание и стремление обладателей Киевской Руси отстоять свою и государственную независимость в борьбе как с внешними врагами (преимущественно кочевниками) так и с внутренней раздробленностью и центробежными силами. Знакомство с художественной литературой Киевской Руси убеждает нас в том, что она имела все признаки настоящего творческого роста, которые, к сожалению, тормозились наскоками степных кочевников, а затем и жестоким монголо-татарским игом.

Ключевые слова: “Слово о полку Игореве”, песня-призыв, оригинальная литература, Киевская Русь.

Summary

The world literature knows a few works that could capture new generations, cross the boundaries of countries and continents, gain wider and louder fame. And namely “The Song of Igor’s Campaign” belongs to such immortal memorials. It is so called a heroic sing-call, full of ardent love for the motherland, the people, flowing from the grey old times of Kyiv Rus and fervently echoes in our hearts. Except of great number of different genres and translated literature, the written language of Kyiv Rus is characterized by its own, original literature, formed and developed on its local national basis. In the original literature traditions, national identity and aspirations of the princes of Kyiv Rus

to state and defend the independence against both external enemies (mostly nomads) and the internal fragmentation and centrifugal forces are fully depicted. Meeting the literature of Kyiv Rus convinces us that it had all the hallmarks of a true creative growth, which, unfortunately, hampered by the raids of steppe nomads and then the brutal Mongol-Tatar yoke.

Keywords: “The Song of Igor’s Campaign”, sing-call, original literature, Kyiv Rus.

УДК 821(37)-143.09

Домбровський М. Б.,
кандидат філологічних наук,
Львівський національний університет
імені Івана Франка

КУЛЬТУРНИЙ ЗОЛОТИЙ ВІК В ОБРАЗНОМУ СВІТІ ТІБУЛЛА

1.

У класичній філології у працях, присвячених окремим мотивам чи образам, основний вектор дослідження переважно спрямований назовні відносно тексту: встановлюються джерела мотиву в конкретного автора, з’ясовується особистий внесок автора в трактування цього мотиву, вивчаються генетичні зв’язки з попередниками і вплив на наступників. Саме такого роду дослідження існують і щодо образу (культурного) золотого віку Тібулла¹.

У цій статті ми би хотіли зосередитись навпаки – на внутрішній структурі образу культурного золотого віку в контексті цілості образного світу Тібулла. Така настановленість змушує нас почати з деяких загальних зауважень щодо природи і структури цього образного світу (висновки тут робляться на матеріалі першої книги Тібулла).

2.

Тексти Тібулла – суб’єктивна лірика. А отже, суб’єкт є мірилом світу і надає йому цілості. Вся змістова структура елегій вибудовується довкола базової опозиції “суб’єкт – світ”. Суб’єкт і світ стають двома протилежними полюсами “поетичного поля” елегій. Поле це твориться завдяки натягу, напрузі, яка виникає між суб’єктом і світом. А напруга постає на зіткненні двох протилежних інтенцій, що виходять, з одного боку, від суб’єкта, і, з другого боку, – від світу: суб’єкт прагне злитися з зовнішнім світом в акті любові, світ же відгороджується від суб’єкта з його прагненням.

В різних своїй “пунктах” світ відгороджується від суб’єкта по-різному. Відповідно до різної міри і способу відмежування світу в тому чи іншому пункті можна говорити про *сегменти* того світу. У власне образному вимірі ці сегменти реалізуються як образи певного середовища реального / можливого / уявного перебування суб’єкта. Кожен з таких образів має своє місце в *часових* і *просторових* координатах образного світу і єдиний *емоційний* рисунок. Це “підсвіти” чи “малі світи” образного світу елегій Тібулла – основні його структурні елементи.

¹ М. Віфstrand Шібе (Тібулл у зв’язку з Вергілієм [7] і А. Баллока (Тібулл у зв’язку з олександрійськими поетами [5, 85–87]).

Серед інших критеріїв, якими протиставляються один одному елементи цієї конструкції є критерій *генералізованості / приватності* образу, світу. Звичайно, основний фокус тексту зосереджений на образах “приватних”, на тих просторах, що складають реальність ліричного героя, його безпосереднє оточення, його *hic et nunc*: село, міська любов, військова служба (*rura, amores, militia*). Однак, тут мова піде не про ці фокусовані простори, а про один із тих, що складають свого роду тло, генералізацію всього космосу Тібулла – тих, що надають йому цілості, узагальненості, ієрархічності.

Весь світоустрій Тібулла генералізується до традиційної міфопоетичної опозиції “золотий вік – залізний вік”. Образ золотого віку¹ виконує у цій конструкції функцію утопічної абсолютної ідилії. Описаний він традиційними для античної поезії мотивами, які загалом зводяться до двох ідей – непотрібності праці (*самоплідність* і відкритість природи) і відсутності далеких морських подорожей (відсутність виходу за свої межі). Це світ, злитий з суб’єктом в єдине гармонійне ціле. Він *не відмовляє* суб’єктові і *не насилує* його, не знає поділу на “своє – чуже” і не знає нічого поза собою, не знає невідомості. Іншими словами, це світ *без внутрішніх і зовнішніх меж*, світ *абсолютної ідилії*. Щоправда, у контексті цілості образного світу золотий вік таки відмежований від суб’єкта: по-перше, *часовою межею* (як світ минулого), а по-друге, *межею приватності*: золотий вік не є світом приватної ідилії героя, це генералізована візія.

Золотий вік гине з настанням залізного – з настанням меж: відмов і насилля. Це зіткнення віків дає два предметно ніби тотожні, але емоційно і функціонально зовсім різні образи: образ *загибелі золотого віку* (і народження залізного) і образ відновлення гармонії у вигляді “*культурного*” *золотого віку*². Якщо ідилія золотого віку була абсолютною ідилією в межах своєї епохи, то ця нова ідилія – це лише відвойована оаза гармонії у вже негармонійному світі. Якщо золотий вік був світом, що не знав меж, то ця ідилія – це *світ подоланих меж, відновленої гармонії*. Тепер людина – не органічне ціле зі своїм світом, з природою, тепер вона відокремлена від природи – її (природи) відмовою і ворожістю. Для повернення у природу людина мусить сама виборювати і постійно підтримувати культурну оазу серед дикої природи – оазу, що має дати ілюзію колишньої гармонії – ціною насилля над собою (праці) і над природою (порушення її незайманості).

3.

Якщо ми визначили ідилію культурного золотого віку як світ подоланих меж, то з цього випливає, що характеризуватися цей образ буде **(а) наявністю меж**, які порушують єдиність і гармонійність первинної ідилії чистого золотого віку і **(б) наявністю засобів, що частково і локально долають межі**, відновлюють ідилію, перемижують світ на користь людини. Нижче простежимо проявлення цих моментів у конкретних випадках культурного золотого віку – насамперед у 7-й і 10-й елегіях першої книги.

¹ Докладніше – див. нашу статтю [2].

² Термін вживаємо за М. Віфstrand Шібе [7], див. [6, 30–31].

7-а елегія – гарний зразок Тібуллової техніки вільного “плавання” мотивами. Починаючи з теми далекої від його інтересів – хвали тріумфаторові Мессалі – Тібулл поволі переходить на хвалу ідилійності далеких країв, у яких воював тріумфатор. Елегія стає гімном життєдайному Нілові як “гарантові” тієї далекої ідилії. Ототожнення Ніла з Осирисом дає можливість Тібуллові перейти від образів *далекої* ідилії, до образів *минулої* ідилії – власне культурного золотого віку. А вже від цього – через ще одне ототожнення: Осириса з Вакхом – перехід до теперішнього і близького: до сучасного села. І тут гімн воїнові Мессалі стає гімном Мессалі мирному, який полегшує життя селянина, як це робили Ніл, Осирис і Вакх. З якої би теми Тібулл не виходив, він все-одно повертається до свого.

Зараз нас у цій елегії цікавить місце з Осирисом, яке починається як опис минувшини для далекого Єгипту, але далі стає образом минулого і для рідного краю, тобто спільним, єдиним минулим, спільним культурним золотим віком:

“[Орання, сіяння (рільництво):] *Primus aratra manu sollerti fecit Osiris || Et teneram ferro sollicitavit humum, || Primus inexpertae commisit semina terrae ||* [Врожай (садівництво):] *Pomaque non notis legit ab arboribus. ||* [Виноградарство:] *Hic docuit teneram palis adiungere vitem, || Hic viridem dura caedere falce comam; ||* [Виноробство:] *Illi iucundos primum matura saporos || Expressa incultis uva dedit pedibus. [Наслідки вина (вино – “інвентор” мистецтва):] || Ille liquor docuit voces inflectere cantu, || Movit et ad certos nescia membra modos, ||* [Початок гімну Вакхові і перехід до теперішнього і близького; мотив розради:] *Bacchus et agricolae magno confecta labore || Pectora tristitiae dissoluenda dedit. ||* [тепер:] *Bacchus et adflictis requiem mortalibus adfert, || Crura licet dura conpede pulsa sonent”* (7.29–42)¹.

Маємо в цьому пасажі розробку характерного мотиву **inventor**'а, коли виводиться певний “хтось” (переважно бог), хто вчив людину “окультурювати” природу. Є межа між людиною і природою, яка, на відміну від часів чистого золотого віку, вже не є з людиною одним цілим і не пропонує їй своїх багатств сама. І є мотив зародження праці. Бог-інвентор дає людині засіб для перемирення, певного приборкання, окультурення природи. В даному контексті мотив приборкання природи не є негативним (як у 3.41-44). Це не порушення гармонії золотого віку. Гармонія ця на даний момент уже порушена і все це зараз навпаки – виборювання в ворожому, чужому середовищі місця для свого, гармонійного, культурного світу.

Як видно з сегментування фрагмента, роль інвентора переважно зводиться до винайдення різного роду **праці**, а властиво – класичного “набору”: рільництва (орання, сіяння), садівництва (збір врожаю), виноградарства і виноробства. Саме ці заняття потім будуть характеризувати й “сучасну” сільську ідилію Тібулла. Саме на праці бачимо акцент, і саме вона, таким чином, виступає маркером, що відрізняє культурний золотий вік від чистого золотого віку. Необхідність праці

¹ “Першим плуги змайстрував вправною рукою Осирис || І сколихнув залізом ніжний ґрунт, || Першим він доручив насіння незвиклій землі || І зібрав плоди з невідомих дерев. || Він навчив прив'язувати ніжну лозу до тичок, || Він навчив підстригати зелену крону гострим ножом, || Йому вперше стигле гроно, || Розчавлене грубими стопами, дало вишуканий напій. || Ця рідина навчила змінювати співом голоси || І пересувати ноги в такт || Вакх і рільникові, виснаженому в тяжкій роботі, || Дав звільнити серце від смутку. || Вакх і упослідженим смертним приносить спокій, || Хоч і брязкають у них важкі окови на ногах” – тут і далі переклад наш, прозовий. Поетичний переклад А. Содомори див. у [4].

означає наявність межі між людиною і природою, тобто зруйнованість первинної ідилії. Але разом з тим праця є тим що дає можливість певним чином відновити ідилійність. Ціною “насилля” над собою і над тепер вже ворожою природою людина виборює свою територію – територію культурної ідилії. Світ стає поділеним на чужий – неприборканий і свій – окультурений. І саме “інвентор” стає тим, хто дає людині “ключ” до створення ідилії. В “сучасній” сільській ідилії його функцію певним чином переберуть сільські божки, вшанування яких у Тібулла є обов’язковою складовою образу сільської ідилії. Прихильність божків буде гарантією непорушності ідилійної оази.

Але долання межі ціною накладання на себе іншої межі (тяжкої праці) не завжди дає відчуття відновленої гармонії. Тому бог-інвентор (Вакх) дає додатковий засіб – **вино** яке приносить людині, втомленій працею, тимчасову ілюзію звільнення від меж (таке собі *remedium laboris*). Тут цей момент особливо акцентований¹ – він безпосередньо зв’язує культурний золотий вік з сучасністю, на яку звертається погляд у 41–42 рядках, де контраст “тяжка праця – вино як розрада” особливо загострений зображенням праці рабської, а ідея межі отримує своє матеріальне представлення – в образі оков.

Отже, як бачимо, епоха культурного золотого віку – це вже епоха болю. І ідилія цієї епохи дає лише тимчасове забуття того болю. Це вже ідилія з трагічним потенціалом, який найвиразніше проявиться в її безпосередній “спадкоємиці” – сучасній сільській ідилії.

До загального рисунку цього образу як образу сумного варто додати й таку побіжну, нефокусовану деталь, як уже згадуваний образ порушеної незайманості:

“...*Et teneram ferro sollicitavit humum*” (7.30)²

Хоч ми й говоримо про те, що тут контекст ставить образи зародження праці в ряд образів позитивних, все-таки в цьому рядку вихоплюється зітхання, біль за безжально і незворотно порушеною незайманістю (N.B. емоційно маркований контраст *teneram humum – ferro sollicitavit*). Це одна з тих ключових деталей, які власне надають образу культурного золотого віку зовсім іншого звучання порівняно з чистим золотим віком.

4.

Друга важлива елегія, яка розробляє тему культурного золотого віку – **І.10**. Це елегія – гімн мирові. Тому не дивно, що “інвенторкою” тут виступає *Pax* (Мир, Злагода):

“[Орання (рілляництво):] *Interea Pax arva colat. Pax candida primum || Duxit araturos sub iuga curva boves,* || [Виноградарство, виноробство:] *Pax aluit vites et sucos condidit uvae,* || *Funderet ut nato testa paterna merum,* || [Знаряддя праці проти знарядь війни (перехід до сучасності):] *Pace bidens vomerque nitent—at tristia duri || Militis in tenebris occupat arma situs –* || [Вино, свято, культовий чин:] *Rusticus e lucoque vehit, male sobrius ipse, || Uxorem plaustro progeniemque domum*” (10.45-52)³.

¹ Недаремно саме Осирис – **Вакх** виступає покровителем ідилії в цій елегії.

² “І ніжну залізом сколихнув землю”.

³ “Тим часом Злагода нехай порас ниву. Осяйна Злагода вперше || Повела волів під вигнуті ярма, || Злагода виростила лози і наповнила соком грона, || Щоб батьківський глек налив синові вина, || В час злагоди сапа й

В центрі уваги знову мотив зародження праці: загалом все те саме: орання, виноградарство, виноробство. Є й мотив вина, але акцент вже не на ньому. Позаяк інвенторкою тут виступає Рах, то й акцент головний на ідеї миру. Якщо в 7-й елегії особливо виразно проступав трагізм, відмінність культурного золотого віку від чистого золотого віку, то тут акцент радше на протиставленні культурного золотого віку і залізного віку, на опозиції “мир – війна”. Але до цього питання ще повернемося нижче.

В цій же 10-й елегії є ще один функціонально важливий момент “інвенторства”: елегія починається наріканням на винахідника меча як на винуватця настання епохи воєн (“*Quis fuit, horrendos primus qui protulit enses?*”)¹, але далі Тібулл виправдовує цього винахідника:

*An nihil ille miser meruit, nos ad mala nostra
Vertimus, in saevas quod dedit ille feras?* (10.05-06)².

Меч був знаряддям не війни між людьми, а проти дикої природи (полювання). Тобто маємо тут знову віднесення до культурного золотого віку: дика природа ворожа і для захисту від неї з’являється меч – відповідник знарядь праці і самої праці.

Ще один випадковий відгук цих мотивів (теж про дикого звіра) можна бачити в одному вірші 4-ї елегії:

Longa dies homini docuit parere leones (4.17)³.

Ще одне коротке віднесення до теми культурного золотого віку і саме до питання “інвенторства” має 20-й вірш 7-ї елегії з пасажу про далекі краї:

Prima ratem ventis credere docta Tyros... (7.20)⁴.

Цей останній випадок знову можна порівняти з подібним негативним образом з пасажу про “смерть” золотого віку в третій елегії:

*Nondum caeruleas pinus contempserat undas,
Effusum ventis praebueratque sinum,
Nec vagus ignotis repetens conpendia terris
Presserat externa navita merce ratem* (3.37-40)⁵.

В третій елегії всі ці морські подорожі були символом того, що вбиває золотий вік, того, що відкриває чужий світ. В 7-й же елегії чужий світ вже існує, єдиної ідилії вже нема, і **морська подорож** є власне ще один з інструментів приборкання ворожості чужого світу, інструментом виходу за межу, яка вже є, інструментом поширення культурної сфери, своєї сфери. Це та сама функція, що і в образі праці чи в образі меча.

Крім подолання меж “фізичним” способом (через сільську працю, мисливство, мореплавство, зрештою, вино), відновлена гармонія культурного золотого віку

леміш блищать – а похмуру зброю || Суворого воїна в темному кутку вкриває іржа – || І не дуже тверезий селянин везе з гаю || Возом дружину й дітей додому”.

¹ “Хто був той, хто першим виставив страхітливого меча?”

² “А чи ні в чому не винен той нещасний? А ми самі собі на біду || Обернули те, що він дав нам на лютих звірів?”

³ “Тривалий час навчив левів коритися людям”.

⁴ “Тір, що перший навчився доручати судна вітрам”.

⁵ “Поки корабель сосновий не зневажив ще блакитних хвиль, || І не наставив вітрам розправленого вітрила, || Поки моряк, в невідомій землі шукаючи зиску, || Чужоземним товаром ще не завалював корабля”.

підтримується також відсутністю / зняттям меж на “метафізичному” рівні – через прихильність богів, союз із ними. В попередніх фрагментах цей момент ми бачили в мотиві **бога-інвентора**, який своєю інвенторською роллю освячує практику долання меж. Нижче цей самий момент побачимо в **мотиві давньої pietas**.

5.

Отже, подолання меж відновлює гармонію – зі спокоєм і певністю в її триванні, які, як ми вже зазначали, закріплюються мотивом **достатку (природного багатства)**. Тому одним із супутніх образів, яким характеризується ідилія культурного золотого віку, виступає також образ *багатого врожаю*. Але культурний золотий вік на це природне багатство теж накладає свої межі – межі природної необхідності. Звідси – мотив **простоти, скромності (paupertas)**.

Щоб простежити ці додаткові мотиви (достаток і простота, а з ними – і згадана вище давня pietas), мусимо звернутися до місць, які подають картину ідилійного минулого в дещо інших аспектах.

Є низка випадків, коли Тібулл згадує певне далеке “**дідівське**” минуле як зразок давнього щасливого і праведного життя. Строго кажучи, ці випадки можна би було виділити в окремий тип образів¹, але загалом можна говорити, що функціонально і загальною емоційною тональністю вони зливаються з “інвенторськими” картинами в одне поняття ідеалізованого минулого – між чистим золотим віком і сучасністю, тому, “notatis notandis”, їх можна розглядати в одному комплексі².

Почнемо перегляд відповідних місць зі “свідчень” **простоти**.

*An nihil ille miser meruit, nos ad mala nostra
Vertimus, in saevas quod dedit ille feras?
Divitis hoc vitium est auri, nec bella fuerunt,
Faginus adstabat cum scyphus ante dapes (10.05-08)³.*

Це знову 10-а елегія і вже знайоме нам місце нарікання на винахідника меча. Тут Тібулл виправдовує його і пояснює, що причиною теперішніх воєн є багатство, якого не знали давні часи букових келихів.

Трохи далі в тій же елегії Тібулл знову повертається до теми давньої простоти, якою цього разу звично для себе виправдовує свою скромну жертву і загалом непришнє пошанування: мовляв, за старих часів, боги задовольнялися таким:

*Neu pudeat prisco vos esse e stipite factos:
Sic veteris sedes incoluistis avi.
Tum melius tenuere fidem, cum paupere cultu*

¹ Тут варто згадати радянського дослідника І. Нахова, який не виділяє окремо площини “культурного золотого віку”, проте говорить як про щось окреме про оцей патріархальний світ: “поряд із “золотим віком Сатурна” виникають помітні риси ідеалізованого патріархального “віку глиняного і дерев’яного” <...>, що колись існував на благословенній італійській землі ще до Енея” [3, 134]. Однак послідовного розвитку цьому спостереженню Нахов не дає і радше схильний розглядати ці образи як свого роду проекцію ідеалів універсального золотого віку на конкретну політичну історію Риму; і бачить у цьому соціально- і навіть політично-критичну тенденцію Альбія Тібулла.

² Якщо все-таки говорити про принципову відмінність цих “дідівських” картин від “інвенторських”, то насамперед треба вказати на те, що вони певною мірою служать переходом до картин приватної Тібуллової сільської ідилії – в тому сенсі, що вони за своєю тональністю *особистіші, менш генералізовані*, ніж чисті “інвенторські” картини: персонажами цих картин виступають вже не просто давні люди, а діди, предки – це наближує ці картини до Тібулла і в часовому вимірі, і в особистому.

³ “Чи ні в чому не винен той нещасний? І ми самі собі на біду || Обернули те, що він дав нам на лютих звірів? || У всьому винне багате золото; і не було воєн, || Поки при обіді стояв буковий келих”.

*Stabat in exigua ligneus aede deus.
Hic placatus erat, seu quis libaverat uva,
Seu dederat sanctae spicea sarta comae,
Atque aliquis voti compos liba ipse ferebat
Postque comes purum filia parva favum (10.17-24)¹.*

Якщо в попередньому місці простота минулих часів була супутницею миру, то цього разу – вона супутниця вірності (не без натяку і на любовний зміст).

Подібний контекст “спогадів” про минуле є і в першій елегії: Тібулл знову знаходить виправдання простоти свого вшанування в простоті давніх культів.

*Adsitis, divi, neu vos e paupere mensa
Dona nec e puris² spernite fictilibus.
Fictilia antiquus primum sibi fecit agrestis
Pocula, de facili conposuitque luto (1.37-1.40)³.*

Дерево і глина як матеріал для культового начиння (*faginus scyphus, fictilia pocula*) чи для статуй самих богів (*e stipite facti, ligneus deus*) виступають образами-символами простоти в усіх трьох випадках.

І разом з тим простота **не означає бідність**, нестачу. Особливо виразно це видно з останнього місця, яке продовжується такими рядками:

*Non ego divitias patrum fructusque requiro,
Quos tulit antiquo condita messis avo:
Parva seges satis est, satis requiescere lecto
Si licet et solito membra levare toro (1.41-1.44)⁴.*

Про багатство давніх часів говориться в тій же (першій) елегії й раніше:

*Vos quoque, felicitis quondam, nunc pauperis agri
Custodes, fertis munera vestra, Lares.
Tunc vitula innumeros lustrabat caesa iuencos,
Nunc agna exigui est hostia parva soli (1.19-22)⁵.*

В гімні мирові в 10-й елегії теж фактично малюється достаток:

*Pax aluit vites et sucos condidit uvae,
Funderet ut nato testa paterna merum (10.47-10.48)⁶.*

Отже, як бачимо, ідилійне, праведне минуле характеризується **стриманим достатком**. Вихід за межі цієї стриманості, за межі скромного, природного багатства означає вихід за межі природної гармонії, **вихід у світ війни**: жадоба надмірного породжує війну. На цьому встановлюється нове розмежування –

¹ “І хай вам не буде соромно, що ви зроблені з дерева: || Так само було, й коли ви мешкали в дідівському домі. || Більше було довіри, коли скромно || У невеликій хатині стояв дерев’яний бог. || Йому було досить, як хтось надливав вина || Чи клав на священний волос колосяного вінка, || Чи коли той, чие прохання збувалося, сам ніс жертвовного пирога, || А позаду мала доня несла чистий стільник”.

² У даному випадку *purus* треба розуміти як простий, недекорований, “чистий” від прикрас: пор. [1, s.v.].

³ “Будьте поряд, боги; не гордуйте дарами зі скромного стола || У простих глеках. || Глиняні келихи вперше зробив собі давній селянин, || Виліпивши їх з податливої глини”.

⁴ “Не треба мені батьківських багатств і прибутків, || Що їх в давнину приносили предкові жнива: || Досить мені малої ниви, досить, коли можна відпочити у звичній постелі || І на звичному ложі розслабити тіло”.

⁵ “І ви – сторожі колись багатого, а нині бідного поля – || Прийміть свої дари, Лари. || Тоді телиця йшла в жертву за незліченний приплід, || Нині ж овечка – жертва за невеличке поле”.

⁶ Див. переклад вище.

тепер вже не лише між людиною і природою, але й між людьми, які воюють вже між собою за перемешування.

Але світ культурного золотого віку – це ще світ **миру**.

Ці моменти Тібулл чітко формулює в різних місцях, але насамперед в тій же “паціфістській” 10-й елегії:

*An nihil ille miser meruit, nos ad mala nostra
Vertimus, in saevas quod dedit ille feras?
Divitis hoc vitium est auri, nec bella fuerunt,
Faginus adstabat cum scyphus ante dapes.
Non arces, non vallus erat, somnumque petebat
Securus sparsas dux gregis inter oves (10.05-10.10)¹.*

Вже не раз цитований тут фрагмент про інвентора меча чітко говорить про те, що причиною воєн є золото, і що коли його не було, то не було і воєн.

Пасаж про Рах як *inventrix* також підкреслює мирність як базову ознаку епохи культурного золотого віку (це підкреслюється самою особою інвентора).

6.

Отже, у підсумку можна сказати, що культурний золотий вік – це світ подоланих меж, локального відновлення гармонії в межах уже посталого негармонійного залізного віку. Це перша неабсолютна ідилія – ідилія, свідомо свого неідилійного контексту. Тому культурний золотий вік незмінно характеризується, з одного боку, (а) наявністю меж, але, з другого боку, (б) наявністю засобів, що частково і локально їх долають. Тут відмова зовнішнього світу (несамоплідність природи) долається через *насилля над самим собою*, самопримус (праця: орання, виноробство, полювання) – так само, як *насилля зовнішнього світу* (війна, спричинена жадобю наживи, багатства, золота) відвертається *самовідмовою*, самостримуванням (незаможність, доброчесність; стримування надмірних бажань). При тому це генералізована, неперсональна ідилія. Вона належить до далекого минулого. Персональне звучання вона отримує з перенесенням у світ сучасності героя, в сферу його реального простору. Там вона інтимізується і стає центральним ідилійним образом Тібуллової конструкції світу. Але це вже виходить за межі даної роботи.

Література

1. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь / И. Х. Дворецкий. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Русский язык, 1976. – 1096 с.
2. Домбровський М. Б. Золотий вік і образ межі у Тібулл / М. Б. Домбровський // Іноземна філологія. – 2010. – Вип. 122. – С. 250–254.
3. Нахов И. М. Диалектика индивидуального и общего в поэзии Тибулла / И. М. Нахов // Античная культура и современная наука / [ред. Б. Б. Пиотровский и др.]. – Москва : Наука, 1985. – С. 130–140.
4. Римська елегія : Галл, Тібулл, Проперцій, Овідій / [з лат. пер. А. Содомора]. – Львів : Літопис, 2009. – 578 с.
5. Bulloch A. W. Tibullus and the Alexandrians / A. W. Bulloch // Proceedings of the Cambridge Philological Society. – 1973. – Vol. 19. – P. 71–89.

¹ “А чи ні в чому не винен той нещасний? А ми самі собі на біду || Обернули те, що він дав нам на лютих звірів? || У всьому винне багате золото; і не було воєн, || Поки при обіді стояв буковий келих. || Не було ані фортець, ані валів; і сон “здобував” || Безпечний “вождь” стада серед овець”.

6. Maltby R. Tibullus: Elegies : Text, introduction and commentary / R. Maltby. – Cambridge : Francis Cairns, 2002 – XII, 529 p. – (ARCA, 41).
7. Wifstrand Schiebe M. Das ideale Dasein bei Tibull und die Goldzeitkonzeption Vergils / M. Wifstrand Schiebe. – Uppsala : Uppsala Universitet, 1981. – 163 p. – (Acta Universitatis Upsaliensis. – Studia Latina Upsaliensia, 13).

Анотація

Аналізується образ культурного золотого віку у римського елегіка Тібулла. Образ постає як світ подоланих меж (між людиною і природою) і локального відновлення гармонії в межах уже посталого залізного віку. Його незмінно характеризує наявність меж, але одночасно і наявність засобів, що частково і локально їх долають. Відмова зовнішнього світу (несамоплідність природи) долається через насилля над самим собою (праця), а насилля (війна, спричинена жадобою) – самовідмовою, самостримуванням.

Ключові слова: Тібулл, культурний золотий вік, римська елегія, художній світ.

Аннотация

Анализируется образ культурного золотого века у римского элегика Тибулла. Образ формируется как мир преодоленных границ (между человеком и природой) и локального возобновления гармонии в пределах уже возникшего железного века. Он неизменно характеризуется наличием границ, но, в то же время, и наличием средств, которые частично и локально их преодолевают. Отказ внешнего мира (несамоплодность природы) преодолевается насиллием над самим собою (труд), а насиллие (война как следствие жадности) – самоотказом, сдерживанием.

Ключевые слова: Тибулл, культурный золотой век, римская элегия, художественный мир.

Summary

The image of the Cultural Golden Age in Tibullus is analyzed. It appears as a realm of overcome boundaries (between man and nature) and locally restored harmony within the scope of the already arisen Iron Age. It is always characterized with certain boundaries, but in the same time, there are always means to partially and locally overcome them. The reluctance of the environment is overcome with violence against oneself (physical labour), and the violence (greed-driven war) – with self-refusal and self-abstention.

Keywords: Tibullus, Cultural Golden Age, Roman elegy, artistic realm.

УДК.821.161.2

Карабович Т.,
доктор гуманітарних наук,
Університет Марії Кюрі-Склодовської
(Люблін, Польща)

ДЕКОНСТРУКЦІЯ МОТИВІВ НОСТАЛЬГІЇ ТА ВИГНАННЯ У ТВОРЧОСТІ ПОЕТЕСИ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ

Постановка проблеми та її значення. Деконструкція мотивів ностальгії та вигнання у творчості поетеси Емми Андієвської займає важливе місце. Мотиви ностальгії та вигнання є присутні у творах поетів української еміграції, друзів Емми Андієвської, членів Нью-Йоркської групи: Віри Вовк, Богдана Бойчука, Жени Васильківської Богдана Рубчака та Юрія Тарнавського.

Аналіз творів у деконструкційному ключі, запропонував французький філософ Жак Дерріда. Його творча настанова полягала переважно у виявленні прихованих суперечностей у текстах. Метою було показати можливість неоднозначної інтерпретації

досліджуваних текстів. Французький філософ однак уникав точного визначення деконструкції, оскільки у ній потрібно було використовувати ту саму мову, яку він критикував. Народжувалася, отже, тонка лінія риторичного запитання, чи деконструкція використовує в сучасній філософії та літературній критиці всі її доступні настанови.

Аналіз публікацій та досліджень. Деконструкція мотивів ностальгії та вигнання у творчості Емми Андієвської є темою новою та досі недослідженою. Тему можна співставити зі сформульованою Юрієм Тарнавським, ідеєю на основі ранніх творів та сонетів Емми Андієвської про існування “українського сюрреалізму”, і визначити її в контексті вибраних досліджень українських літературознавців: О. Астаф’єва [5], В. Державина [2], М. Ревакович [4; 6], М. Р. Стеха [7], Д. Гусар-Струка [8], та О. Шаф [9] і співтворців Нью-Йоркської групи, які займалися літературною критикою Б. Бойчука та Б. Рубчака [3].

У конкретній темі, досліджується антропологічну схему, яка визначає культурологічну категорію, деконструкцію мотивів ностальгії та вигнання у творчості Емми Андієвської. Для дослідження вибрано ранній період творчості поетеси, коли Емма Андієвська писала верлібри. Їх Богдан Бойчук розглядав як приклад яскравих поетичних світил в українській літературі, що описували втрачену Україну в контексті мотивів ностальгії та вигнання [10, 220–224].

Метою статті є визначити важливість деконструкції як теми, що цікавила Емму Андієвську. **Завдання** статті полягає в тому, щоб дослідити та показати деконструкцію мотивів ностальгії та вигнання у літературному дискурсі Емми Андієвської та її творчий контекст з Нью-Йоркською групою. Емма Андієвська як поетеса, піддавала деконструкції еміграцію – вона не відчувала себе емігранткою, та не вважалася членом Нью-Йоркської групи, хоча жила у Мюнхені та друкувалася у всіх спільних виданнях та антологіях групи. Їй не дошкуляла у Мюнхені самотність та відсутність українського середовища хоча її творчість несла глибоку ностальгію за Україною, а тема вигнання з Аркадії дитинства була присутня на сторінках поетичних книг авторки. Тема втрати, зруйнованого війною рідного дому домінувала у перших поетичних кроках, а одночасно показувала літературну самостійність авторки та велике бажання врятувати від забуття найменші реліквії українського минулого. Це стосується зокрема введення до творчого дискурсу рідкісних, призабутих і говіркових слів, або назв предметів з минулого, які вийшли з мовного вжитку і призабулися [10, 220–224].

Виклад основного матеріалу. Дослідження деконструкції мотивів ностальгії та вигнання у творчості Емми Андієвської спирається на вибраних творах поетеси, або на їх фрагментах: “Погляд”, “Погонія”, “Проміжне” та “Зимомою пішки” і “xxx Як гаснуть вогні”. Добірка віршів не є випадкова, вона вписується у важливий поетичний фонд Емми Андієвської, на який звернули увагу літературознавці та історики української літератури [1].

Поетеса та художниця Емма Іванівна Андієвська народилася 19 березня 1931 році в місті Сталіно на Донбасі (нині Донецьк). Дитинство та початок війни провела у Києві та у кількох місцевостях над Дніпром, між іншими – у історичному княжому Вишгороді, де зустрілася з живою українською мовою з рідною традицією

та фольклором. У способі життя поза містом, в дозрілому вже віці підкреслювала свідомий вибір українства як її душевної настанови. Війну, яка застала її в Києві, бачила трагічними очима вразливої на дійсність дитини. В особливий незабутній спосіб запам'ятала зруйнований урядовий центр Верхнього Києва та Хрещатик, і підірваний старовинний Успенський собор у Києво-Печерський лаврі. Цей досвід став пізніше мотивом багатьох творів поетеси, тим більше, що під час війни загинув її батько. У 1943 році мати Емми Андієвської наважується на сміливий крок, щоб виїхати з майбутньою поетесою та її братом останнім німецьким ешалоном з Києва до Німеччини. Тяжка дорога втікачів пролягла тоді до Берліна – через Ковель на Волині, поруйновану Варшаву та польське місто Познань. Столиця Німеччини виявилась зруйнована бомбардуванням союзників, і переповнена втікачами зі сходу. Після кількох місяців злгоденного поневіряння у місті, поетеса була свідком входу до нього Червоної армії та капітуляції німців. Було небезпечно лишатися у радянській зоні Берліна, тому родина переїхала спочатку до табору переміщених осіб у Міттенвальді, а потім до Мюнхена, а наступним етапом втечі була Франція та Париж. Мати поетеси вирішила покинути Європу і кораблем з дітьми подалася до США, де кілька років жила у Нью-Йорку. Тут дозрів та сформулювався світогляд поетичних та художніх образів Емми Андієвської у високо індивідуальній манері. Тут наприкінці 50-х рр., вона зустріла Богдана Бойчука, Юрія Тарнавського, Патрицію Килину та Богдана Рубчака, майбутніх членів Нью-Йоркської групи [10, 160–168].

З літературного контексту цієї зустрічі виросло членство Емми Андієвської у Нью-Йоркській групі та своєрідна окремішність у цьому українському еміграційному елітному літературному об'єднанні. Тим більше, що зустріч з її членами відбулася у Нью-Йорку, коли поетеса опублікувала вже дебютну збірку віршів “Поезії” (1951) та прозу у томі “Подорож” (1955). Члени майбутньої Нью-Йоркської групи не мали ще тоді виданих збірок поезії, і ставилися до Емми Андієвської зі своєрідною поетичною естимою. У цьому періоді Емма Андієвська познайомилася з майбутнім головним редактором журналу “Сучасність” Іваном Кошелівцем, з яким у 1959 році одружилася і переїхала на постійне проживання до Мюнхена. Тут до пенсії працювала в українській редакції радіо “Свобода”. У Мюнхені написала численні збірки, які після 1991 року почала видавати в Україні.

Повернення зі США до Європи та життя у Мюнхені зумовило її вороття до мотивів ностальгії та вигнання у творчості, і водночас дистанцію до них через деконструкцію. Пошуком літературного вислову поетеси стали сюрреалізм та герметизм [7, 82].

Вірші Емми Андієвської вважалися іншими членами Нью-Йоркської групи важливою часткою літературного еміграційного процесу. Поетеса, незважаючи на те, що не була пов'язана з програмою групи, була визнана поряд Юрія Тарнавського основним теоретиком сюрреалізму. Юрій Тарнавський на основі ранніх творів та сонетів Емми Андієвської сформулював ідею про існування “українського сюрреалізму”, як різновиду цього напрямку взагалі.

Досвід здобутий жорстокими дорогами війни, був у Емми Андієвської як поетеси складнішим, ніж у решти членів Нью-Йоркської групи. Вона пройшла

довгий шлях поневірянь тяжко хворої дитини з Донецька (Сталіно) через Київ, щоб потім молодою дівчиною опинитися в еміграції у США та в Мюнхені. Сфера зацікавлення словом та його семантикою, давала відчуття, що твір повинен мати філософську сутність, небанальну читабельність і внутрішню поліфонію. Тому поетеса створила власний світ поетичних та художніх образів у високо індивідуальній манері. Мотиви ностальгії та вигнання існували поруч філософських, духовних та містичних тем, і були головними у творчості Емми Андієвської. Через цю творчу настанову авторка належала до важливих представників модернізму в українській літературі другої половини ХХ ст. [8, 216–223].

Важливість деконструкції теми ностальгії та вигнання у літературному дискурсі Емми Андієвської визначав вірш “Погляд”. У творі поетеса у звичній для себе індивідуальній манері додавала до поетичного змісту сюрреалізм, як різновид своєї творчості взагалі. Деконструкція теми ностальгії та вигнання показувала, що все на світі є умовне, хоча існує як відвічне живе плетиво. Володимир Державін писав, що важливим складником прочитання поезії Емми Андієвської є поняття про культурний “шлейф речей”, тобто про живу історію предметів в культурах різних народів та асоціації з цими предметами. Він говорив, що авторка згадує багато буденних предметів: хліб, вино, чайник, приписуючи їм глибокий містичний та культурно-історичний зміст (вони є наче живі істоти) і цим ставлячи їх у загальний метафізичний контекст. Одним із часто вживаних мотивів як у поезії, так і художній творчості авторки є “олюднення речей” [2, 99].

Крізь небуття перехопивши віддих, / Явити ротом канни, коней, риби, / Хай істукани, всесвіту нероби, / Як рукавичку, вивертають воду. / Навиворіт, щоб там, де щойно вади, / Гуло від крил щавлевих, щоб від крелі / Уздовж до кості всю ріку відкріло / І вставило в глеки пожежних зведень, /.../ (“Погляд”) [1, 19].

Герой творів Емми Андієвської, існував у магічному світі деконструкції. На його психіку діяла система знаків і символів, прийнятих поетесою з навколишньої жорстокої дійсності. Подорож дорогами війни не була простою мандрівкою, людське життя межувало зі смертю, а невідома назагал доля була подібна до безжалісної стихії. Такі святості, як: рідня, релігія, рідна мова, батьківщина, знаходилися у цьому жорстокому світі під загрозою втрати. Людина залишалася самотнім островом серед небезпек та зла:

Над світом вибухає лезо. / Чавунних вод сирі залози / Повільними коржами лізуть. / Пахтить лоза. Дідок на лузі / Сокирою руба морозиво / Світанку: “Де ти забарився?” / Дорога вогником знялася. / Жене в повітрі кінь з маляси / Через тераси і тарелі – / Жовток всесвітній розпороли. (“Погонія”) [1, 33].

Поетеса у багатьох своїх творах використовувала мотиви з Апокаліпсису, вказуючи на різку символіку апокаліптичного вершника: “Жене в повітрі кінь з маляси / Через тераси і тарелі”. Зміст “Одкровення св. Івана” чергувався з системою знаків та символів, які поетеса дистанціювала до мотивів ностальгії та вигнання. Ці мотиви об’єднував занадто лаконічний релігійний дискурс Емми Андієвської у колі інших поетів Нью-Йоркської групи. Поетеса зосереджувалася на сюрреалізмі, вдосконалювала його темами глибоко закладеними у свідомості цілої цивілізації,

а не тільки в українській культурі. Вона хотіла показати актуальність подій Апокаліпсису та його зашифрований код у післявоєнній Європі другої половини ХХ ст. Тому говорила, що у періодах глобальних потрясінь, які переживає людство, зміст Апокаліпсису відповідно поповнюється жахіттям актуальних подій:

Завіхрені, складні і Прості – /.../ Відлучені від вух і пащек / Всі верхи на стеблині проса / Прямують пошестю на присуд: / Хай решето нетлінних суджень / Суттєві відсіває риси... / Від декого самі лиш вуса / Ідуть вгорі (і ті ще луснуть!) / Внизу з кружал плескатих лисин, / Неначе сплесканих навмисне, / Олію наливають в миски. / До серця ллють і ллють до мозку /.../ (“Проміжне”) [1, 34].

Мотив вигнання поетеса описує ключем сюрреалізму. Цей мотив – як деконструкція, у творі “Проміжне” супроводжує приниження та страх. Людина як мандрівний предмет долі є позбавлена захисту та приватності. Звернула на це увагу Ольга Шаф пишучи, що ключем сюрреалізму у Емми Андієвської є круглий час. Теорія круглого часу Емми Андієвської висловлюється авторкою в сонетах та прозовій творчості. Згідно з цією теорією, минуле, сучасне та майбутнє відбуваються одночасно. Таким чином, сам час не є лінійним з одностороннім напрямком протікання, а натомість “круглим” і одночасним [9]:

Сніг турнув тернових шершнів, / Загубивши в бездні ноги / Шерсть повітря смертю шерхне. / Сніг – зимі клепають нігті. (“Зимом пішки”) [4, 32–33].

Ця картина, здається, ясно показувала пересічні дороги вигнанців, які прямували на Захід, вибираючи еміграцію, натомість інші змушені були йти в Сибір, зникаючи без сліду в снігах каторги ХХ століття. Простір цієї нескінченої дороги визначила війна. Через нею також чітко визначилася модель світу, де рідний дім не існував, а джерела правди життя були порушені і понівечені. Ситуація відчуження, яку зустрів герой віршів Емми Андієвської, призводила до байдужості та закриття на нещастя іншої людини. Однак через деякий час знову в серці людини відроджувалося внутрішнє бажання зустрічі та спілкуватися з іншою людиною. На руїнах завданих війною, де процвітала смерть та знищення, знову зацвітала радість життя, щоденність та семантична неквапливість [10, 220–224].

Доля вигнанців зображена у творчості Емми Андієвської як віщий знак. Вони можуть жити в руїні, але можуть також відроджувати силу і довіру мандрівника в потужність нового життя. Поетеса пам’ятає звідки вона вийшла, її шлях веде до втрачених криниць малої батьківщини та до рідних порогів української землі. При тій складній парафразі про існування життя на рубежі, поетеса каже, що час як філософська категорія, може бути миттю, але може також називається тисячоліттям, де небагато змінюється в житті землі, хоча людські покоління минають безнастанно:

Як гаснуть вогні, і нічого не міняється / Листок так само зеленіє, / І тільки ти, ув’язнений пам’яттю, / Мусиш відходити, знаючи про свой відхід (“xxx Як гаснуть вогні”) [4, 122].

Марія Ревакович писала, що поетичний світ Емми Андієвської є найчастіше круглий та альтернативний, і деколи герметичний, однак тема ностальгії та вигнання

займає в ньому важливе місце. Навіть у дискурсі деконструкції ностальгії та вигнання, поетеса не боїться писати про болючі для неї теми. Подібну позицію зустрічаємо у творах інших поетів української еміграції, членів Нью-Йоркської групи: Віри Вовк, Богдан Бойчука, Богдана Рубчака, Юрія Тарнавського та Жені Васильківської. При чому, тема деконструкції ностальгії та вигнання у Емми Андієвської, має сюрреалістичне підґрунття, яке на перший погляд нелегко збагнути та зрозуміти [4, 32–33].

Висновки та перспективи дослідження. Метою статті було звернення наукової уваги на існування деконструкції мотивів ностальгії та вигнання як важливої теми у творчості поетеси та художниці Емми Андієвської. Обговорення цього явища як апеляції відбувається через наукове поповнення теми, яка цікавила Емму Андієвську в еміграційному світі. Це відбувалося головним чином у США (Нью-Йорк), де вона мешкала та творчо працювала та у Німеччині (Мюнхен), де написала велику кількість творів. Деконструкція травматичної для неї теми, ностальгія та вигнання, займає, отже, важливе місце у творчому фонді поетеси. Емма Андієвська, яка народилася у Донецьку і багато уваги присвятила своїй малій батьківщині, знала чим є деконструкція як творчий дискурс. Пишучи про деконструкцію, поетеса мабуть передбачала, що її український Донбас, займеться руйнівною пожежею війни та знищенням (сонет “Перехресні лінії”). Тому універсальні і водночас особисті теми, у яких висвітлювалася доля емігрантки та учасниці Нью-Йоркської групи у всіх вимірах її сутності, відійшли на дальший план. А тема деконструкції стала часткою творчого пошуку Емми Андієвської так у поезії, як і у малярстві. Безумовно, тема ця буде мати у майбутньому своє продовження, бо творчістю поетеси цікавляться багато літературознавців та антропологів культури у різних університетських наукових осередках України.

Література

1. Андієвська Е. І. Твори : [у 5 т.] / Е. І. Андієвська / [упоряд. О. А. Деко]. – Хмельницький : [б.в.], 2006. – Т. 2. – 288 с.
2. Державин В. Поезія Емми Андієвської / В. Державин // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – № 170 (січень). – С. 99.
3. “Координати”. Антологія сучасної української поезії на заході : [у 2 т.] / [упоряд. Б. Бойчук, Б. Рубчак]. – Нью-Йорк – Мюнхен : Сучасність, 1962. – Т. 1. – С. 361–362.
4. “Півстоліття напівтиші”. Антологія поезії Нью-Йоркської групи / [упоряд. М. Ревакович]. – К. : Факт, 2005. – С. 32–33.
5. Поети “Нью-Йоркської групи” : антологія / [упоряд. О. Г. Астаф'єв]. – Харків : Ранок, 2003. – 288 с.
6. Ревакович М. Дещо про Нью-Йоркську групу / М. Ревакович // Світо-вид. – 1996. – № 2 (23). – С. 102–110.
7. Стех М. Р. “Іншим обличчям в потойбік...” – поезія і проза Емми Андієвської / М. Р. Стех // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – № 170 (січень) – С. 82.
8. Струк-Гусар Д. Як читати поезії Емми Андієвської / Д. Струк-Гусар // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття : [у 3 кн.] / [упоряд. : В. Яременко, Є. Федоренко]. – К. : Рось, 1994. – Кн. 3. – С. 216–223.
9. Шаф О. В. Сонет Емми Андієвської в західноєвропейському контексті : автореф. дис. ... к. філол. н. : 10.01.01 / О. В. Шаф. – Дніпропетровськ, 2007. – 21 с.
10. Karabowicz T. “Grupa Nowojorska”. Drogi i rozdroża ukraińskiej literatury emigracyjnej po 1959 roku / T. Karabowicz. – Lublin : Episteme, 2014. – S. 210–214.

Анотація

Стаття присвячується деконструкції мотивів ностальгії та вигнання у творчості відомої української поетеси та художниці Емми Андіївської. Живучи в еміграції, у США та Німеччині, поетеса писала про деконструкцію травмованої для неї теми у її творчості; про ностальгію та вигнання. Пишучи про минуле вона зупинялася на темах універсальних і особистих, у яких висвітлювала свою особисту долю. Тема деконструкції стала частиною творчого пошуку Емми Андіївської так у поезії як і у малярстві.

Ключові слова: деконструкція, ностальгія, вигнання, еміграція, Нью-Йоркська група, поезія.

Аннотация

Статья посвящена деконструкции мотивов ностальгии и изгнания в творчестве Эммы Андиевской. Живя в эмиграции, поэтесса писала о деконструкции, травматической для ее творчества темы; о ностальгии и изгнании. Описывая прошлое, останавливалась на темах универсальных и личных, в которых освещала свою судьбу. Тема деконструкции стала частью творческого поиска Эммы Андиевской и в поэзии, и в живописи.

Ключевые слова: деконструкция, ностальгия, изгнание, эмиграция, Нью-Йоркская группа, поэзия.

Summary

Deconstruction motifs of nostalgia and exile in the works of the poet Emma Andiyevska occupy an important place in Ukrainian Literature. The reasons are nostalgia and banishment, which are present in the works of poets in the Ukrainian emigration who are friends of Emma Andiyevska as well. Some of these are also in the New York Group namely Wira Wowk, Bohdan Boychuk, Zhenya Vasylykivska, Bohdan Rubchak, and Yuriy (George) Tarnavskyy. Deconstruction motifs of nostalgia and banishment are part of Emma Andiyevska's creativity and is a theme new and hitherto unexplored. The theme can be compared with Yuri Tarnavsky's composition and earlier works and sonnets, which were written by Emma Andiyevska. The existence of "Ukrainian surrealism" is a topic, which is present in the studied anthropological scheme that defines a culturological category, nonexistence, negation and Emma Andiyevska's deconstruction discourse, which is her basis for nostalgia in exile. Studying selected works of the poet's early period, when Emma Andiyevska was writing free verse results in this conclusion.

Keywords: deconstruction, nostalgia, exile, emigration, the "New York Group", poetry.

УДК 821.111.09

Тупахіна О. В.,

кандидат філологічних наук,

Запорізький національний університет

ВТРАТА ПАМ'ЯТІ ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНА МЕТАФОРА У РОМАНІ МІТЧА КАЛЛІНА "A SLIGHT TRICK OF THE MIND"

Твори Артура Конан Дойля про пригоди Шерлока Холмса посідають особливе місце серед парадигмальних текстів вікторіанської доби, реінтерпретованих в рамках глобального самоідентифікаційного проекту "вікторіанського відродження". Починаючи з 1892 року, корпус "холмсіани" невинно зростає: станом на 2001 рік авторитетний бібліографічний довідник "The Universal Sherlock Holmes" фіксує понад 25 000 різноманітних інкрементальних текстів, що безпосередньо спираються на конан-дойлевський канон [4].

Хоча протягом другої половині ХХ ст. масова література поступово позбувалася тавра “низької” форми мистецтва у сучасному літературознавчому дискурсі (як слушно зауважує Росс МакДональд, саме формульність та конвенціональна природа такого роду творів “hold a civilization together like nothing else can” [цит. за: 17, 186–187]), формальна та змістовна одноманітність значної частини неканонічної “холмсіани” неодноразово ставали предметом ніщивної критики. У 1976 році Жак Барзун визнає “холмсівський проект” невдачею [1]; Йон Л. Лелленберг дотримується схожої думки, розмірковуючи про “the flood of commercially inspired pastiches”, приречених на нескінчені сюжетні та стилістичні самоповторення [11]; у цікавому есеї 1982 року “The 10 Worst Cliches in Pastiche and Scholarship” Еббі Мендельсон іронічно перераховує найчастіше вживані штампи “холмсіани”: “the bottomless dispatch box, the fatuous historical quest, nauseating plot machinations in which Holmes is the only man who can save the world from destruction – or from yet another insane pastiche” [13].

“Вікторіанське відродження” другої половини ХХ ст., основу якого складає комплексна ревізія гендерних, расових та класових складових вікторіанського метанаративу, сприяло появі якісно нових реінтерпретацій образу Холмса у русі метажанру неовікторіанського роману. **Актуальність** запропонованого дослідження обумовлена, в такий спосіб, необхідністю системного висвітлення причин, характеру й динаміки змін, яких зазнає образ Холмса на порубіжжі ХХ–ХХІ століть, – адже, як слушно зауважив свого часу Стівен Нایت, “to become a best seller like that, a writer of crime stories has to embody in the detective a set of values which the audience finds convincing” [9, 78].

Трансформаціям образу Холмса у сучасному літературному та медійному дискурсах присвячено чимало мультидисциплінарних досліджень останнього десятиліття, серед яких слід відзначити, передусім, ґрунтовну розвідку “The Alternative Sherlock Holmes” Пітера Ріджвей Ватта та Джозефа Гріна, що представляє собою спробу впровадження функціональної класифікації літературної “холмсіани” з 1892 року. Ніл МакКо у роботі “Adapting Detective Fiction” розглядає телевізійні адаптації “Пригод Шерлока Холмса” 1980–90-х рр. крізь призму тетчеристської політики (зокрема, Закону про теле- та радіомовлення 1990 р.). У фокусі уваги Сабіни Ванакер (“Sherlock Holmes and Conan Doyle: Multimedia Afterlives”) – феміністські реінтерпретації конан-дойлівського канону у романах Лорі Кінг та Керол Нельсон Дуглас. Окремий розділ монографії Ліннетт Портер “Sherlock Holmes for the 21st Century” присвячений відомим пастішам Ніла Геймана “A Study in Emerald” та “Case of Death and Honey”.

На тлі феміністських, фрейдистських, постколоніальних, квір- та інших прочитань конан-дойлівських текстів у парадигмі неовікторіанських студій майже непоміченим залишається роман американського письменника Мітча Калліна “A Slight Trick of the Mind” (2004), що вирізняється передусім відмовою від більшості конститутивних маркерів образу Холмса. Замість саркастичного, дотепного, кмітливого детектива, головний герой твору, дія якого відбувається у 1947 році, – спорохнілий 93-річний

старий, що страждає на дисбазію, вікову деменцію, синдром розсіяної уваги та часткову втрату пам'яті.

Остання обставина виявляється вкрай важливою для розуміння причин та сутності такої радикальної трансформації традиційного образу, висвітлення яких формує **мету** запропонованого дослідження. Обігруючи як словникові, так і контекстуальні значення поняття "mind" ("The Mind", або "one of the greatest minds of the century" – одно з усталених позначень героя у "холмсіані"), Мітч Каллін вже на паратекстуальному рівні організації тексту закладає підґрунтя для метафоричного розуміння наскрізного мотиву роману – мотиву втрати або аберацій пам'яті.

Цікаво, що того самого 2004 року, коли був опублікований роман Калліна, світ побачив ще один твір, головний герой якого, хоча й не названий прямо, впевнено ідентифікується як літній Шерлок Холмс. Місце дії роману Мішеля Шабона "The Final Solution" – виснажена війною Англія 1944 року; герой, 89-річний пенсіонер, відомий у минулому як один з найкращих приватних детективів свого часу, марно б'ється над таємницею коду, який час від часу повторює папуга німого хлопчика-єврея, втікача з нацистської Німеччини. Так само, як і Каллін, Шабон торкається теми виживання Холмса у безповоротно зміненому світі; обидва письменники обирають йому у компаньйони скалічених війною дітей; обидва підіймають питання "культурної луни" найбільших катастроф ХХ століття (Холокосту у "The Final Solution", Хіросіми у "A Slight Trick of the Mind") і констатують програш раціоцентричної свідомості у зіткненні з абсурдним та хаотичним світом. Однак на відміну від Шабона, який в цілому дотримується формальних і змістовних правил і обмежень жанру, Каллін спрямовує розслідування свого героя на висвітлення трагізму людської долі на роздоріжжі гуманітарної кризи минулого століття.

Зневіра у вікторіанському оптимізмі стосовно майбутнього була притаманна вже канонічному Холмсу. "Is not all life pathetic and futile? – розмірковує, приміром, герой Конан Дойля у повісті "The Retired Colourman". – We reach. We grasp. And what is left in our hands at the end? A shadow. Or worse than a shadow – misery" [2, 263]. Однак Каллін чи не єдиний, хто змусив Холмса радикально змінитися під впливом історично детермінованого контексту. З часів Конан Дойля позаісторизм був однією з установчих жанрових конвенцій холмсіани: як слушно зауважує Сабіна Ванакер, "while Doyle's Holmes stories they at times refer to contemporaneous events or anxieties and are ready to exploit aspects of modernity – newspapers, type-writers, telegrams and train-travel – they feel situated in a notional Victorian context that would become increasingly nostalgic as Doyle's series developed over time" [16, 102]. Навіть роман "The Valley of Fear", серіалізований у 1914–1915 роках, старанно заперечує свій тривожний історичний контекст: дія твору відбувається у тому затишному й майже міфологічному довоєнному часі, що в очах сучасних шанувальників Холмса перетвориться на свого роду втрачене Золоте Століття. "It's the fog, the cobblestones, the fire flickering, the River Thames, the sound of the Stradivarius, the strange villains, – зазначає, зокрема, Ентоні Горовіц, автор офіційно визнаного Фондом Конан Дойля сіквелу "The House of Silk". – It's the last gasp of English history before technology takes over. ... It really is the last glimmer of an entire

age before it comes to modern times just around the corner. Maybe that's why we want to cling ... to it and remember it" [14].

Відповідно, Холмс Конан-Дойля, покликаний забезпечувати онтологічний гомеостаз, позиціонується автором і його послідовниками як уособлення вікторіанських цінностей: "he embodies the system that he comes to protect. He is the man of reason, of science, of technology; he is from the upper class and was educated at Oxford; he eventually becomes rich; and he frequents best city clubs and other haunts of the gentleman" [10, 84]. Саме такий набір якостей забезпечує стабільну популярність образу в кількох поколіннях читачів і залишається незмінним компонентом холмсіани незалежно від часу й місця дії, віку чи навіть статі великого детектива у численних деривативних текстах.

Всупереч вищезазначеному, Холмс у романі Калліна більше не вірить у непохибність розуму, а його техноцентричні вподобання вщент зруйновані катастрофою Хіросіми. Кожна вимушена взаємодія вікторіанського джентльмена із повоєнним світом супроводжується відчуттям дискомфорту: у своїх тривожних, переривчастих снах він відчувається "naked... a brittle skeleton covered by a thin veneer of rice paper. Gone were the vestments of his retirement – the woollens, the tweeds, the reliable clothing he had worn daily since before the Great War, throughout the second Great War, and into his ninety-third year. His flowing hair had been shorn to the scalp, and his beard was reduced to a stubble on his jutting chin and sunken cheeks. The canes that aided his ambling – the very canes placed across his lap inside the library – had vanished as well within his dreaming" [3, 16].

Беручи до уваги гіпотезу К. Кіпа й Д. Рендалла про тотожність фізичного й психічного стану Холмса становищу Британської Імперії [8], не складно побачити за портретом німецького старого зображення колишньої "володарки морів", позбавленої імперської величі. Сюжетна лінія подорожі Холмса до Японії актуалізує тему "колоніальної провини", одну з найзатребуваніших у неовікторіанському дискурсі.

Позиціонований у каноні як "powerful, patriarchal hero" [5], у романі Калліна Холмс виступає як батьківська фігура не лише для свого молодшого компаньйона Роджера (чий рідний батько загинув у Другій Світовій війні), але й для японця Тамікі Умедзакі, сина зниклого без вісті японського дипломата. Старший Умедзакі, відомий як запеклий англоман, не повернувся на батьківщину з чергового відрядження до Британських островів; в останньому листі до сина він обмовився, що прийняв таке рішення після консультації із містером Шерлоком Холмсом, "a very wise and intelligent man, and his say in this important matter should not be taken lightly" [3, 148]. Сорок років потому покинутий син звертається до Холмса по допомогу, однак пам'ять видатного детектива не зберегла жодної згадки про зустріч із японським дипломатом. Єдиний ключ до таємниці зникнення старшого Умедзакі – щоденники Ватсона, де той сумлінно документував життя свого геніального друга, – був знищений Холмсом одразу ж після смерті доктора. Троп втраченого або спотвореного документа (листів, щоденників, заповітів) як метафора аберацій історичної пам'яті надзвичайно розповсюджений у неовікторіанському романі, одна з установчих інтенцій якого полягає у демонстрації текстуальної природи

історичного досвіду; у романі Калліна цей прийом підсилено мотивом пошуку батька, що у класичному вікторіанському романі знаменував прагнення персонажу до самоідентифікації у складній системі соціальних та родинних зв'язків.

Для Тамікі Умедзакі постать Холмса, книжка про пригоди якого надійшла разом із прощальним листом, на довгі роки стає спочатку “містком” до втраченого батька, а згодом і “замінником” батьківської фігури. Він вперто захищає від зазіхань матері, вихованої у традиційному японському дусі, прищеплену батьком “англійськість”: вивчає літературу й мову, імітує поведінку і відмовляється зруйнувати або покинути збудований батьком будинок у вікторіанському стилі, “looking anomalous in a country of traditional minka dwellings” [3, 103]. У дорослому віці Тамікі не приховує радості, коли їх із Холмсом під час спільної подорожі Японією приймають за родичів; він везе детектива по місцях, де свого часу бував із батьком, намагаючись в такий спосіб сублимувати біль сирітства й заповнити внутрішню порожнечу. Розуміючи всю штучність цієї рольової гри (у якій можна побачити відлуння вікторіанської візії японців як “нації дітей”) і не наважуючись визнати травмуючу істину (батько Умедзакі навряд чи бачився з Холмсом; у будь-якому разі, жодного об'єктивного доказу чи заперечення факту такої зустрічі не існує), Холмс пропонує Тамікі утішливий симулякр: він нібито “пригадує”, а фактично вигадує правдоподібну історію про таємну місію Умедзакі-старшого із захисту інтересів Британської імперії у Новій Зеландії, що цілком відповідає внутрішнім очікуванням Умедзакі-молодшого.

Історія зниклого дипломата – не єдиний епізод, де Холмс вдається до заявленого у назві “slight trick of the mind”. За довгі роки він звик позбавлятися “небажаних” спогадів (передусім про смерть близьких – місіс Хадсон, доктора Ватсона, брата Майкрофта тощо). Варто згадати відоме холмсівське порівняння мозку із пустим горищем, яке можна наповнювати чим завгодно (“Знак чотирьох”): для раціоцентричної вікторіанської свідомості пам'ять – це контрольований простір й суто утилітарний допоміжний засіб. Література вікторіанської доби (“Правдива історія доктора Джекіла та містера Хайда” Р. Л. Стівенсона, “Сон і забуття” У. Д. Хоуеллса, “In Memoriam” А. Теннісона, “Жінка у білому” У. Коллінза) часто використовує троп втрати пам'яті як метафору звільнення від травматичного досвіду, здатного чинити руйнівний вплив на свідомість свого носія; натомість у романі Калліна до трагічних наслідків призводить як раз свідоме й насильницьке “витіснення” травми на периферію пам'яті, як це відбувається, приміром, у справі Едіт Келлер. У прагненні позбавити дружину травмуючих спогадів (родина щойно втратила двох ненароджених дітей) клієнт Холмса, чоловік Едіт, рішуче забороняє їй будь-які прояви скорботи; він претендує на повний контроль не лише над тілом, але й над духом жінки, що врешті решт завершується самогубством останньої.

До того ж, дія роману Калліна розгортається у постфрейдистському світі, де витіснений у підсвідоме травмуючий спогад здатний, у свою чергу, кепкувати (одне із значень ідіоми “to play tricks”) зі свого носія. Власне структура твору, фрагментарна й нелінійна, віддзеркалює фокуси холмсівської пам'яті: три основні сюжетні лінії (подорож Холмса до Японії; його відлюдницьке життя у Сассексі; його записи про справу місіс Келлер 45-річної давнини) химерно переплетені із

сновидіннями, мареннями, фіктивними спогадами тощо, серед нагромадження яких літній чоловік відчувається абсолютно безпорадним (“A confused look spread across his pale, bearded face, and that puzzlement that occupied the moments when he sensed the failing of his own memory also threw its shadow over him (what else was forgotten, what else filtered away like sand seeping between clenched fists, and what exactly was known for sure anymore?)” [3, 25]). Нездатний надати логічного пояснення жодній з екзистенціальних драм (від передчасної загибелі дитини до Хіросіми), свідком яких він мимоволі стає, Холмс Калліна виступає як уособлення трагічної безпомічності раціонального мислення у зіткненні з реаліями абсурдного й хаотичного світу. Єдине середовище, яке він контролює – обмежений простір “простих речей”: “the immutable rooms of his farmhouse, the rituals of his orderly country life, the reliability of his apiary – these things required no vast, let alone meager, amount of recall; they had simply become ingrained during his decades of isolation. Then there were the bees he tended: the world continued to change, as did he, but they persisted nonetheless” [3, 25].

Подібне відчуття нагадує описаний Дж. Хольштайном та Дж. Губріумом страх втрати ідентичності, епітомізований через метафору втрати пам'яті у літературі постмодернізму: “the notion of a stable, centered, autonomous and self-conscious identity has fallen upon hard times in the world of instantaneous communication, hyperkinetic consumerism, and electronically mediated imagery. In such a world, the self is everywhere and thus nowhere in particular – fleeting, evanescent, a mere shadow of what it used to be” [6, 14]. Л. Саймон у роботі “Battling the Invincible Predator: Alzheimer’s Disease as Metaphor” на матеріалі сучасної літератури тлумачить втрату пам'яті ширше – як метафору загрози культурній цілісності: “Losing memory implies losing history, and once a culture forgets its history, it suffers erosions to its identity” [15, 7]. Посилаючись на А. Хоумс, дослідниця називає повоєнні покоління “націями з Альцгеймером”: “We don’t want to be cognizant of our history. We’re acting completely as though there is no past and the future is forever” [цит. за: 15, 10].

Змушуючи героя врешті решт повернутися до травмуючих спогадів, воскресити їх у тому числі й у вигляді записів (нотатки Холмса про справу Едіт Келлер), Мітч Каллін послідовно відстоює думку про важливість такого роду досвіду для культурної та історичної самоідентифікації не лише окремої особистості, але й нації в цілому. Ключовий для сучасної теорії травми фрейдистський концепт *Nachtraglichkeit*, в межах якого, згідно з Роджером Лакхерстом, “an event can only be understood as traumatic after the fact, through the symptoms and flashbacks and delayed attempts at understanding that these signs of disturbance produce” [12, 5], реалізовано у романі Калліна одразу на двох рівнях: внутрішньому (ставлення Холмса до травмуючих подій з його власного минулого) та зовнішньому (ставлення читача-сучасника до катастрофи Хіросіми і Другої Світової війни).

Здійснена Калліном радикальна реінтерпретація традиційного образу Холмса виводить “A Slight Trick of the Mind” поза межі суто ностальгічної ревіталізації вікторіанської доби, характерної для комерційного проекту “холмсіани”. Взнявши за

основу відомий вислів Кори Каплан стосовно сутності неовікторіанського проекту, можна сказати, що вікторіанський метанаратив постає у романі Калліна як “discourse through which both the conservative and progressive elements of Anglophone cultures reshaped their ideas of the past, present and future” [7, 4]. Концептуальна метафора втрати пам’яті, розгорнута у романі Калліна як на рівні поетики назви, так і на образному, композиційному, образно-символічному рівнях, актуалізує характерні для неовікторіанського дискурсу проблемні поля “колоніальної провини”, “кінця історії”, кризи ідентичності тощо.

Література

1. Barzun J. *The Other Decalogue* / J. Barzun // *Beyond Baker Street: A Sherlockian Anthology*. – New York : Bobbs-Merrill, 1976. – 364 p. – P. 34–48.
2. Conan Doyle A. *The Case Book of Sherlock Holmes* / A. Conan Doyle. – Cornwall : House of Stratus, 2001. – 294 p.
3. Cullin M. *A Slight Trick of the Mind* / M. Cullin. – New York : Anchor, 2006. – 277 p.
4. De Waal R. B. *The Universal Sherlock Holmes* [Electronic resource] / R. B. De Waal. – Toronto : Metropolitan Toronto Library, 1994. – Mode of acces : <https://www.lib.umn.edu/scr/bm/ush/intro>.
5. Hall J. Y. *Ordering the Sensational: Sherlock Holmes and the Female Gothic* / J. Y. Hall // *Studies in Short Fiction*. – 1991. – № 28. – P. 56–72.
6. Holstein J., Gubrium J. *The Self We Live By: Narrative Identity in a Postmodern World* / J. Holstein, J. Gubrium. – NY : Oxford University Press, 2000. – 288 p.
7. Kaplan C. *Victoriana: Histories, Fiction, Criticism* / C. Kaplan. – New York : Columbia University Press, 2007. – 264 p.
8. Keep C., Randall D. *Addiction, Empire and Narrative in Arthur Conan Doyle’s “The Sign of Four”* / C. Keep, D. Randall // *NOVEL: A Forum on Fiction*. – 1999. – № 32. – Vol. 2. – P. 208.
9. Knight S. *Form and Ideology in Crime Fiction* / S. Knight. – Bloomington : Indiana University Press, 1980. – 202 p.
10. Lehan R. D. *Realism and Naturalism: The Novel in the Age of Transition* / R. Lehan. – Madison : University of Wisconsin Press, 2005. – 319 p.
11. Lellenberg J. *An Editorial Toxin* / J. Lellenberg // Prescott Press. – 1979. – № 2. – Vol. 2. – P. 16–20.
12. Luckhurst R. *The Trauma Question* / R. Luckhurst. – London : Routledge, 2008. – 256 p.
13. Mendelson A. *The 10 Worst Cliches in Pastiche and Scholarship* / A. Mendelson // *The Canadian Holmes*. – 1982. – № 6. – Vol. 2. – P. 14–15.
14. Neary L. *The Enduring Popularity of Sherlock Holmes: An Interview with Anthony Gorowitz* [Electronic resource] / L. Neary // NPR Books. – 2011. – December, 19. – Mode of acces : <http://www.npr.org/2011/12/19/143954262/the-enduring-popularity-of-sherlock-holmes>.
15. Simon L. *Beating the “Invincible Predator”: Alzheimer’s Disease as Metaphor* / L. Simon // *The Journal of American Culture*. – 2014. – № 37. – Vol. 1. – P. 5–15.
16. Vanacker S. *Sherlock Holmes and Conan Doyle: Multimedia Afterlives* / S. Vanacker. – London : Palgrave MacMillan, 2012. – 240 p.
17. Winks R. W. *Detective Fiction: A Collection of Critical Essays* / R. W. Winks. – New York : Countryman PR, 1980. – 301 p.

Анотація

У статті на матеріалі роману Мітча Калліна “A Slight Trick of the Mind” як прикладу неовікторіанської реінтерпретації образів, ідей та мотивів вікторіанського претексту (циклу творів про Шерлока Холмса Артура Конан-Дойля) розглядається актуалізація ключових для “вікторіанського відродження” порубіжжя ХХ–ХХІ ст. проблемних полів “колоніальної провини”, “кінця історії”, кризи ідентичності через розгортання на різних рівнях організації текстопростору

(паратекстуальному, метатекстуальному, образно-символічному, герменевтичному) концептуальної метафори втрати пам'яті.

Ключові слова: деривативний текст, неовікторіанський роман, концептуальна метафора, “колоніальна провина”.

Аннотация

В статье на материале романа Митча Калліна “A Slight Trick of the Mind” как примера неовикторианской реинтерпретации образов, идей и мотивов викторианского претекста (цикла произведений Артура Конан-Дойля о Шерлоке Холмсе) рассматривается актуализация ключевых для “викторианского возрождения” рубежа XX–XXI вв. проблемных полей “колонизальной вины”, “конца истории”, кризиса идентичности за счет развертывания на разных уровнях организации текстопространства (паратекстуальном, метатекстуальном, образно-символическом, герменевтическом) концептуальной метафоры потери памяти.

Ключевые слова: деривативный текст, неовикторианский роман, концептуальная метафора, “колонизальная вина”.

Summary

Taken as a sample of neo-Victorian reinterpretation of the imagery, ideas and motives borrowed from Victorian pre-text (Arthur Conan Doyle's Holmes cycle), Mitch Cullin's “A Slight Trick of the Mind” has been viewed as a means to address the cornerstones of modern post-Victorian discourse, such as “colonial guilt”, “end of History”, identity crisis etc. by developing the conceptual metaphor of memory loss at various levels of textual infrastructure (paratextual, metatextual, symbolic and hermeneutical).

Keywords: derivative text, neo-Victorian novel, conceptual metaphor, “colonial guilt”.

УДК 82.09:82–2+821.161.1“18”

Фока М. В.,

кандидат філологічних наук,

Кіровоградський державний педагогічний університет
імені Володимира Винниченка

“ВИШНЕВИЙ САД” А. ЧЕХОВА ЯК “НОВА ДРАМА”: ПОЕТИКА ПІДТЕКСТУ

У контексті європейських новітніх драматургічних пошуків кінця ХІХ – початку ХХ століття формувався власний індивідуальний стиль Чехова-драматурга, п'єси котрого назвуть “новою драмою” поруч з творами Г. Ібсена, Б. Шоу, А. Стріндберга, Г. Гауптмана і М. Метерлінка, а за потужним впливом і вагомих значенням для розвитку світового театрального мистецтва прирівняють до драматичних творів античних митців та творів В. Шекспіра.

Огляд критичної літератури, де об'єктом виступає “нова драма” А. Чехова, викликає обґрунтоване враження про вичерпність теми. Зокрема, питаннями особливостей драматичної системи А. Чехова та основних принципів побудови п'єс письменника детально займалися С. Балухатий, Г. Бердніков, Г. Бялий, М. Григор'єв, В. Єрмілов, М. Семанова, І. Сухіх, З. Паперний, Є. Полоцька, В. Халізов, А. Чудаков та багато інших.

Водночас таке багатство літератури у сфері чехознавства потребує систематизації та узагальнення для того, щоб зацентувати увагу на важливій рисі драматичного світу письменника, що зробила його творчість унікальною та,

власне, і сформувала “нову драму”, – його чітко та яскраво виражений психологізм. Саме психологізм зумовив появу імпліцитності, а отже, підтекстів, які не тільки створюють підґрунтя для породження множинності смислів та, відповідно, різноманіття інтерпретацій, але й надають слову А. Чехова надзвичайної позачасовості. У цьому полягає **актуальність** нашого дослідження.

Таким чином у статті ставимо **за мету** дослідити поетику підтексту в п'єсі А. Чехова “Вишневий сад” шляхом вивчення, систематизації та узагальнення літературознавчого досвіду. **Завдання:** розкрити символічні образи, що несуть у собі глибинний смисл, вивчити паузи та ремарки, що сугерують настрої та емоційний характер дії, охарактеризувати специфіку діалогів та реплік, що передають внутрішній світ героїв, а також визначити жанрову приналежність п'єси, що зумовлює підтекстову настроєву та смислову “тональність” прочитання твору.

Важливою особливістю новаторської лірико-психологічної драми А. Чехова є підтекст, вибудовування та створення якого призвело до вагомих змін у поетиці драми. Відійшовши від традиційного протиставлення та зіткнення персонажів у відкритому та чітко вираженому зовнішньому конфлікті, драматург створює внутрішній конфлікт, що постає на рівні підтексту на тлі буденного плину життя. “Нехай на сцені все буде так само складно й так само разом з тим просто, як і в житті, – був переконаний драматург. – Люди обідають, тільки обідають, а в цей час складається їхнє щастя й розбиваються їхні життя...” [11, 301].

Відповідно, спостерігаємо й інші відміни, які створюють та / або працюють на підтекст: активну дію заступає внутрішня дія; ремарки, що пояснювали хід дії, спрямовані на створення настрою; деталі, звуки та паузи, що мали чітко виражений функціональний характер, набувають особливого смислового навантаження; прості та зрозумілі діалоги та репліки стають, на перший погляд, не зв'язними та не логічними; символи, фактично відсутні в т.зв. “добре зроблених п'єсах”, відіграють важливу роль у “новій драмі”.

У сукупності ці підтекстові деталі створюють потужну глибину. Дуже точно відчув С. Сендерович, що “чеховський смисл [...] подібно пружині, закручений усередину, уходить углиб, вислизає від поверхневого погляду та видає себе через асоціації та натяки. Він ухильно маніфестує себе та сугестивно прихований. Чехов парадоксально поєднує мистецтво вираження та гру в піжмурки” [7, 309]. А “в піжмурки” необхідно вміти “грати” з автором: треба вчитися читати “між рядками” для декодування прихованого смислу, закладеного “самим незрозумілим з російських письменників” [7, 294]. Процес такого читання вимагає від читачів високої концентрації, обдумування та аналізу, іншими словами, уважного відношення до тексту та відповідної підготовки.

Для того щоб глибше зрозуміти особливості поетики підтекстових смислів, звернемося до п'єси “Вишневий сад”, останньої “нової драми” А. Чехова.

Не зважаючи на поширену думку в чеховознавстві, що у п'єсі драматург не проявив себе вповні, це одна з найважчих робіт. Навіть побіжний огляд літературної критики та театральної практики вражає численністю інтерпретацій,

багатством трактовок і різноманітністю підходів до “Вишневого саду”, що пояснюється наявністю підтекстів. Пригляньмося уважніше.

“Вишневий сад” продовжує ряд “цікавих п’єс з нецікавими фабулами” [3, 55], де основна проблема, навколо якої розгортаються події, – продаж вишневого саду за борги. Нерадиве ставлення власників садиби (поміщиці Раневської та її брата Гаєва) до майна та невміння господарювати призвело до того, що дім потрапив під заставу та в разі вчасної несплати боргу буде проданий разом з вишневим садом. Тим часом купець Лопухін, батько якого був кріпосним Раневських, пропонує розбити сад на дачні наділи та здавати їх в оренду, від чого вони категорично відмовляються (“Дачи и дачники – это так пошло, простите” [12, 459]). Тож садиба була продана з аукціону, і власником її став Лопухін, котрий вже без сумніву вирубує сад з метою отримання прибутку.

Таким чином вишневий сад стає центральним образом, більше того, *символічним*, що утворює підтекст: для дворянського прошарку сад означає їхнє минуле, культурну спадщину, а для класу буржуазії – спосіб прибутку. Ось як це пояснює К. Станіславський: “Вишневий сад” – це діловий, комерційний сад, що приносить прибуток. Такий сад потрібен і тепер. Але “Вишневий сад” (рос. *Вишнёвый*. – М. Ф.) прибутку не приносить, він зберігає в собі та у своїй квітучій білості поезію панського життя. Такий сад росте й цвіте заради примхи, для очей розбещених естетів. Прикро знищити його, проте потрібно, так як процес економічного розвитку країни вимагає цього” [9, 269]. Такий підхід розкриває відхід дворянства та укріплення буржуазії. Зрозуміло, що сад стає в першу чергу символом долі Росії (“Вся Россия наш сад” [12, 463]), а ось її майбутнє кожен читач / інтерпретатор трактує по-своєму: один пов’язує з невизначеним майбутнім [4, 59], другий убачає віру у світле майбутнє [5, 37], третій же відчуває тривогу за майбутнє країни [2, 16]. І насправді, кожна з цих версій має “право на життя”, і це залежатиме від емоції, що відчує читач.

“Емоційне” розуміння ускладнює й символіка білого кольору, що закріплюється за образом квітучого саду (перша дія: травень місяць, сад “весь, весь белый” [12, 454], “белые массы цветов” [12, 454]). Його амбівалентність дуже тонко навіює суперечливі почуття: з одного боку, це символ світла, сонця, життя, вічності, а з іншого – смерті [8, 14]. Відповідно, в одне ціле переплітаються і печаль, і радість.

Проте за соціологічним прочитанням (відхід дворянства) чітко проступає філософський підтекст – конфлікт людини з часом, що минає, та оточуючим світом; початку і кінця, втрат і здобутків.

Як і будь-який символ, вишневий сад уміщує в собі й інші смислові відтінки: окрім того, що він пов’язаний з майбутнім, він включає в себе минуле та теперішнє, стає знаком історичної та особистісної пам’яті, асоціюється з рідним домом, вічним оновленням життя та красою, а також має сакральний код через паралель “вишневий сад – рай”, що означає втрачений рай людини через земні гріхи.

Наскільки ж глибоким може бути підтекст розуміємо, звертаючись до розвідки С. Сендеровича “Вишневий сад” – останній жарт Чехова”. Зокрема, літературознавець відкриває ще один імпліцитний пласт безпосередньо “позаду

економіки” – “літературний та інтимний смисловий план”, що полягає в осмисленні А. Чеховим свого положення в літературі. “Перед нами своєрідна економічна травестія, – деталізує дослідник. – Вона пояснюється поглядом Чехова на самого себе. Те, що Чехов говорить про лопахінський план щодо перетворення вишневого саду, представляє собою в економічних термінах паралель до того, що він сам – відповідно до його особистого розуміння – зробив у російській літературі. Чехов був у своїх власних очах репрезентативною фігурою по відношенню до нової стадії в розвитку російської літератури, яка почалась у 80-ті роки ХІХ століття. Ідеться про перехід [...] від класичного століття російського роману, просторого й затишного, як дворянське гніздо, до століття панування малої оповідальної форми, оповідання” [7, 299–300]. Адже, за аргументованим переконанням С. Сендеровича, “земля та література представляють у свідомості Чехова галузі людської культури, у яких творчість (культивування) ідуть паралельними шляхами” [7, 303].

Не менш суперечливою є інтерпретація “звуку струни, що розірвалася” (“звук лопнувшей струны”), який, на нашу думку, також є ключем до емоційної та смислової розв’язки. Як правило, його трактують як символ відходу дворянства, прощання героїв з минулим, прийдешньою погібеллю вишневого саду.

На думку К. Рудницького, “ніяк не мотивований багатозначно інтригуючий звук. Він хвилює всіх персонажів, по-різному ними коментується, але остаточного пояснення не отримує. І що всього важніше цей звук знову повторюється у фіналі, під завісу “Вишневого саду”. Звук падає “точно з неба”, як якесь знамення, і драма в цю мить раптом привідкривається назустріч чомусь позамежному, ледь чи не ірреальному. Але це – “сумний” звук” [6, 232].

Та набагато складніше, дуже по-філософськи цей образ відчуває В. Гульченко, приходячи навіть до розуміння смислу цілої п’єси: “У чеховській музиці “Вишневого саду”, безумовно, саме сильне й саме пам’ятке місце – це “звук”, що двічі повторюється. “Звук”, який уже сам по собі, – відлуння, відлуння “світової душі”. Двічі повторений, він стає неначе луна луни. Багаторазово множиться. Трансформується. Реверберується. Паралелиться. Стає відносним.

Хвилі цього “звуку” – як хвилі самого часу в океані буття...

[...] Летючі з далеких космічних далечінь “звук струни, що лопнула”, досягне, нарешті, поверхні Землі та відгукнеться раптом стуком сокири в одній південноросійській садибі, де зрублений сад, звісно ж, не помре, а як би дематеріалізується, перетвориться в іншу субстанцію.

Був сад – став Сад: ось головна сюжетна подія останньої чеховської п’єси, що перекиває всі фабульні її перепити” [1, 7–8].

Проте емоційне наповнення звука “струни, що лопнула” очевидне, визначене автором – “завмираючий, печальний” [12, 462], тож домінують сумні ноти. Але відкритий фінал п’єси дає підстави кожному читачеві “дописати” кінець, і саме тому маємо таке різне прочитання майбутнього (про яке йшлося вище), як і п’єси в цілому.

Тим часом декодування прихованого смислу сугерує “підводна течія”, що розкривається в підтекстових деталях. Звернемося безпосередньо до тексту, акцентуючи увагу на виразних моментах.

Уже з перших рядків п'єси помічаємо новаторський характер *ремарки*, що так відрізняється від класичної: "Кімната, що до цього часу називається дитячою" ("Комната, которая до сих пор называется детской" [12, 446]). Вона не пояснює хід дії, не деталізована для відтворення декорацій, проте створює настрій, підказує емоційну тональність для читача / режисера / актора: навіює враження завмерлого минулого часу, сугерує легку ностальгію за ним. "Це зобразити також надзвичайно важко, – розмірковує М. Теплінський про дитячу кімнату. – Поставити дитячі ліжечка? Розкидати іграшки? Але вони були б зовсім недоречними, тому що маленьких дітей у домі вже немає. Там колись, давно, жили діти: спочатку маленький Леонід Андрійович Гаєв, потім його сестра – Любов Андріївна, потім, очевидно, і її діти... Так кімнату до сих пір за звичкою й називають дитячою. Тож, ремарка має смисл не стільки предметний, скільки емоційний" [10, 142].

Проте саме емоція має стати вирішальною для художника щодо творення предметного світу. Зокрема, за спостереженням В. Гульченко, успішно відтворити завмерлий час удалося італійському режисеру Дж. Стрелеру саме через відтворення "дитячої" атмосфери: "Режисер не виносив та не показував на сцені кладовище людей навіть у натяках, а запрограмував появу у світі "кімнати, що до сих пір називається дитячою", відчуття *кладовища часу* (чистої води лірико-епічний образ). Величезна біла шафа з крихітним дитячим буфетиком та дитячим же посудом, чорна дитяча коляска, дві маленькі парти, іграшковим паровозиком з вагонами, що на мотузці тягає за собою Гаєв, – усе тут, і предмети, і люди, з'єднуються в певний *згусток часу*...

Здається, час тут завмер, застряг, затримався, залежався й навіть, схоже, почав псуватися... Стулки шафи, що розчинилися від випадкового дотику до них Гаєва, ставали як би воротами шлюзу, з якого минуле виривалось й буквально хлинуло в теперішнє лавиною усіляких колишніх у використанні речей. Минуле зробилось відчутним та зримим прямо на наших очах. І це не місяці та дні, а роки й десятиліття – *ціле століття часу!*.. І вже не одна шафа – увесь сценічний простір зробився столітнім, "*дорогим і вельмишановним*"... [1, 9].

Окрім дитячої кімнати є багато інших ремарок, що створюють настрій. Наприклад, саме такою є ремарка "Восходить луна" [12, 464], що створює атмосферу романтизму. У свою чергу сцена набуває мінорних тонів, що сугестуються через музичний супровід – сумна пісня під гітару:

"Аня (задумчиво). Восходить луна.

Слышно, как Епиходов играет на гитаре все ту же грустную песню. Восходит луна. Где-то около тополей Варя ищет Аню и зовет: "Аня! Где ты?"

Трофимов. Да, восходит луна" [12, 464].

Ще одним засобом створення емоційної тональності є *паузи*. У А. Чехова вони часто (але далеко не завжди!) мають підтекстовий характер: не несучи в собі певного смислу чи інформації, вони супроводжують "внутрішнє життя" героя, створюють особливий настрій та передають емоційну напругу читачеві чи глядачеві.

Наприклад, перша дія, на сцені Лопакін:

"Лопакун (прислушивается). Нет... Багаж получит, то да се...

Пауза.

Любовь Андреевна прожила за границей пять лет, не знаю, какая она теперь стала... Хороший она человек. Легкий, простой человек. Помню, когда я был мальчонком лет пятнадцати, отец мой покойный – он тогда здесь на деревне в лавке торговал – ударил меня по лицу кулаком, кровь пошла из носу... Мы тогда вместе пришли зачем-то во двор, и он выпивши был. Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая, такая худенькая, подвела меня к рукомоюнику, вот в этой самой комнате, в детской. "Не плачь, говорит, мужичок, до свадьбы заживет..."

Пауза.

Мужичок... Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках. Со свиним рылом в калашный ряд... Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобратся, то мужик мужиком... (Перелистывает книгу.) Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул.

Пауза" [12, 446].

Наведений монолог Лопухіна переривається паузами, які супроводжують "потік" думок героя, зміни теми та настрою.

Часом пауза, що звернена до реципієнта, спрямована на концентрацію його уваги до висловленого, тобто повтор репліки переривається паузою, що надає їй особливого психологізму, надаючи розвиткові дії особливого напруження. Згадаймо ще один епізод:

"Лопухин. Я купил.

Пауза.

Любовь Андреевна угнетена; она упала бы, если бы не стояла возле кресла и стола, Варя снимает с пояса ключи, бросает их на пол, посреди комнаты, и уходит.

Я купил! Погодите, господа, сделайте милость, у меня в голове помутилось, говорить не могу..." [12, 471].

З початку третьої дії читач знаходиться в тривожному очікуванні щодо того, чи продана садиба чи ні. Це відчуття тривоги читача контрастує з веселим і живим настроєм, адже влаштовано бал, оркестр, танці, фокуси Шарлоти тощо. І ось розв'язка: Лопухін – новий власник. Повтор репліки "Я купил", яка висловлена спочатку розповідним тоном і потім набуває окличного, переривається паузою, даючи змогу як іншим дійовим особам на сцені, так і глядачам осмислити інформацію, надавши їй психологізму.

Часто паузи акцентують увагу на певній емоції. Скажімо, у другій дії після звуку "струни, що лопнула" момент тиші неначе фіксує відчуття тривоги, біди та неспокою:

"Любовь Андреевна (вздрагивает). Неприятно почему-то.

Пауза.

Фирс. Перед несчастьем то же было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь" [12, 462].

Особливим підтекстовим смислом проінняті діалоги А. Чехова, побудова яких відзначається новаторським характером. Зокрема, розмова не відзначається логічною структурою чи зв'язністю, проте саме в цьому криється справжня істина.

Ось один з таких прикладів: Лопакін пропонує Любов Андріївні, щоб врятувати садибу, віддати землю під дачні наділи. Пригадаймо:

“Лопакін. *Надо окончательно решить, – время не ждет. Вопрос ведь совсем пустой. Согласны вы отдать землю под дачи или нет? Ответьте одно слово: да или нет? Только одно слово!*

Любовь Андреевна. *Кто это здесь курит отвратительные сигары... (Садится.)*

Гаев. *Вот железную дорогу построили, и стало удобно. (Садится.) Съездили в город и позавтракали... желтого в середину! Мне бы сначала пойти в дом, сыграть одну партию...*

Любовь Андреевна. *Успеешь.*

Лопакін. *Только одно слово! (Умоляюще.) Дайте же мне ответ!*

Гаев (зевая). *Кого?*

Любовь Андреевна (глядит в свое портмоне). *Вчера было много денег, а сегодня совсем мало. Бедная моя Варя из экономии кормит всех молочным супом, на кухне старикам дают один горох, а я трачу как-то бессмысленно... (Уронила портмоне, рассыпала золотые.) Ну, посыпались... (Ей досадно.)” [12, 458].*

Лопакін вимагає чіткої відповіді, одного слова, у той час як Любов Андріївна і Гаєв, боячись цієї розмови, неначе занурюються в себе, концентруються на власних думках і почуттях, вимовляючи іноді невлучні репліки, іноді навіть висловлювання-монологи. Такий незв’язний діалог надає особливого психологізму та напруження драматичній сцені.

Іноді уважний читач за словами, за діалогами вловлює “підводну течію”, яка несе в собі справжній смисл. Прочитаймо, для прикладу, останню зустріч Варі та Лопакіна, під час якої він мав запропонувати їй одружитися, принаймні хвилину тому збирався (“...я хоть сейчас готов...” [12, 477]). До речі, майже від самого початку читач очікує на цю розв’язку з питання Ані: “Варя, он сделал предложение? Ведь он же тебя любит... Отчего вы не объяснитесь, чего вы ждете?” [12, 448]. Та й Варя чітко пояснила свою позицію мамі: “Мамочка, не могу же я сама делать ему предложение. Вот уже два года все мне говорят про него, все говорят, а он или молчит, или шутит” [12, 466].

І нарешті цей момент настав. Варя і Лопакін наодинці, та розмова починається зовсім з іншого, тема – плани на майбутнє:

“Варя (долго осматривает вещи). *Странно, никак не найду...*

Лопакін. *Что вы ищете?*

Варя. *Сама уложила и не помню.*

Пауза.

Лопакін. *Вы куда же теперь, Варвара Михайловна?*

Варя. *Я? К Рагулиным... Договорилась к ним смотреть за хозяйством... в экономки, что ли.*

Лопакін. *Это в Яшнево? Верст семьдесят будет.*

Пауза.

Вот и кончилась жизнь в этом доме...

Варя (оглядывая вещи). Где же это... Или, может, я в сундук уложила... Да, жизнь в этом доме кончилась... больше уже не будет...

Лопухин. А я в Харьков уезжаю сейчас... вот с этим поездом. Дела много. А тут во дворе оставляю Епиходова... Я его нанял.

Варя. Что ж!" [12, 477–478].

Читаємо далі, і здається, що ось влучний момент, та розмова про погоду.

“Лопухин. В прошлом году об эту пору уже снег шел, если припомните, а теперь тихо, солнечно. Только что вот холодно... Градуса три мороза.

Варя. Я не поглядела.

Пауза.

Да и разбит у нас градусник...

Пауза" [12, 478].

І можливо, зараз Лопухін таки наважиться, та просто йде за першою ж можливістю.

“Голос в дверь со двора: “Ермолай Алексеич!..”

Лопухин (точно давно ждал этого зова). Сию минуту! (Быстро уходит.)” [12, 478].

У цю мить надії Варі руйнуються, адже Ермолай Олексійович так і не зробив пропозицію.

“Варя, сидя на полу, положив голову на узел с платьем, тихо рыдает. Отворяется дверь, осторожно входит Любовь Андреевна.

Любовь Андреевна. Что?

Пауза.

Надо ехать” [12, 478].

Уся сцена надзвичайно емоційна та психологічна – читач / глядач знаходиться в постійній розгадці, у постійній напрузі. Тож розмова йде про одне, а за словами приховується неказанне: усе зосереджене на очікуваній пропозиції руки та серця на тлі схвильованості Варі, яка не може зосередитись в очікуванні доленосної миті, водночас небажання Лопухіна робити пропозицію, котрий уникає ключової теми та врешті-решт іде зі сцени. Тільки відчуваючи імпліцитний план, можна зрозуміти сльози Варі після уходу Лопухіна, питання Любові Андріївни “Что?” та навіть відповідь, що приховується в мовчанні (“Пауза”).

Та й трохи нижче за текстом, пам’ятаючи тему пропозиції руки та серця, нових смислових відтінків набуває сцена з парасолькою, де жест замаху передає внутрішні переживання Варі:

“Варя (выдергивает из узла зонтик, похоже, как бы она замахнулась; Лопухин делает вид, что испугался). Что вы, что вы... Я и не думала...” [12, 478].

Відповідно, і жести можуть надавати сцені виразного психологічного характеру. Або згадаймо ще один яскравий приклад, де Лопухін повідомляє, що він придбав садибу, і Варя демонстративно кидає ключі на підлогу та йде.

“Лопухин. Я купил.

Пауза.

[...] Варя снимает с пояса ключи, бросает их на пол, посреди гостиной, и уходит” [12, 471].

Чи як Любов Андріївна, повернувшись з Парижу, цілує шафу, щоб виразити свої емоції та почуття:

“Любов Андреевна. Я не могу сидеть, не в состоянии... (Вскакивает и ходит в сильном волнении.) Я не переживу этой радости... Смейтесь надо мной, я глупая... Шкафчик мой родной... (Целует шкаф.) Столик мой” [12, 450].

Поруч з діалогами “невлучним” характером відзначаються репліки, висловлення, які, на перший погляд, не несуть у собі важливого смислового значення, але водночас наділені потужними емоційністю та настроєністю, розкривають внутрішній світ героїв. Показовою в цьому плані є використання більярдної термінології Гаєвим, що передає різні стани героя, про які він не хоче і, власне, не може говорити. Зокрема, легка зняковілість і збентеження:

“Любовь Андреевна. Ты всё такой же, Леня.

Гаев (немного сконфуженный). От шара направо в угол! Режу в среднюю!” [12, 451].

І сильне схвилювання:

“Трофимов (надевая калоши). Идем, господа!..

Гаев (сильно смущен, боится заплакать). Поезд... станция... Круазе в середину, белого дуплетом в угол...

Любовь Андреевна. Идем!” [12, 479].

Або глибоке замислення:

“Любовь Андреевна. ...Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом.

Гаев (в глубоком раздумье). Дуплет в угол... Круазе в середину...

Любовь Андреевна. Уж очень много мы грешили” [12, 459].

Уживання специфічної термінології Гаєвим має високий ступінь “проявленості” як для дійових осіб, вони самі іноді вдаються до більярдної лексики при спілкуванні з Леонідом Андрійовичем для вираження своїх почуттів.

“...Гаев, входя, руками и туловищем делает движения, как будто играет на бильярде.

Любовь Андреевна. Как это? Дай-ка вспомнить... Желтого в угол! Дуплет в середину!

Гаев. Режу в угол” [12, 449].

Або:

“Трофимов. Вы лучше желтого в середину дуплетом.

Гаев. Я молчу, молчу” [12, 462].

“Слів мало, – як зазначає В. Гульченко, – а смислу, який він усякий раз вкладає в цю свою “тарарабумбію”, – багато” [1, 9]. Особливо, якщо звернути увагу на такі вирази, як “дуплет в угол”, “от двух бортов в середину”. Так, на думку С. Сендеровича, вони “сигналізують наявність двох планів в мовленнєвій грі та в контексті п’єси, повідомляє про наявність того, що французи так удачно називають double-entendre, подвійне звучання” [7, 305].

Чимало підтекстових смислових “розв’язок” залежать і від того, як сприймати п’єсу, іншими словами, ідеться про жанр, що налаштовує читача на певний лад.

“Вийшла в мене не драма, а комедія, місцями навіть фарс...” [11, 262–263], – зазначав А. Чехов. Проте, як це не парадоксально, п'єсу сприймають як драму, драматичну поему, елегію, трагікомедію, а якщо й убачають комедійну природу, то тільки як ліричну.

Тож іноді інтерпретація залежить від обраного “фокусу” читача, що можна сконцентрувати у двох характерах: драматичного чи комедійного. Повертаючись до відкритого фіналу, то “очима” Чехова, він постає суто як оптимістичний, адже як може бути інакше, якщо остання дія “весела, та й уся п'єса весела, легковажна” [11, 262–263].

Показовим прикладом щодо комедійно-драматичної трактовки є відомий монолог Гаєва до шафи:

“Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течении ста лет, поддерживая (сквозь слезы) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания” [12, 451].

Так, “комедійний” підхід до промови розкриває іронію, що викликає усмішку в читача, у той час як “драматичний” – сльози та сентименталізм, адже шафа – свідок минулого всього роду.

Власне, багато сцен, які можуть прочитуватися двояко. Скажімо, уже згадана нами сцена з парасолькою чи епізод з шафою. Можливо, саме тому сприйняття п'єси як трагікомедії, що зустрічається в чеховознавстві найчастіше, є “комфортнішим”, більш прийнятним, адже виправдовує переплетення різних почуттів, іноді навіть протилежних, створюючи враження “сміху крізь сльози”.

Проте, саме така невизначеність, двоякість створює ефект множинності смислів, породжує особливу смислову глибину, що у свою чергу дає підстави порізному, іноді навіть протилежно, коментувати ту чи ту сцену, сприймати п'єсу в цілому. І в цьому розкриваються чи не найголовніший “секрет вічності” – кожен читач (і постановник у тому числі) відкриває для себе щось нове, інтерпретує по-своєму, суб'єктивно підходить до сказаного в процесі розгадки прихованого.

Таким чином, однією з причин вічної актуальності як “Вишневого саду”, так і інших п'єс А. Чехова, є підтексти “нової драми”, що змушують читача замислюватися над словами, обдумувати кожен жест, звук і навіть паузи, шукати знаки й символи, декодування яких має привести до істини, добре прихованої та часом ледь уловимої, що виявляється такою близькою та такою “своєю” для кожного читача.

Література

1. Гульченко В. Чехов в пространстве XX века / В. Гульченко // Театральная жизнь. – 2001. – № 2. – С. 6–10.
2. Кудрявцев М. Драма идей Антона Чехова / М. Кудрявцев // Всесвітня література та культура. – 2010. – № 5. – С. 11–18.
3. Мамонтов Я. Театральна публіцистика / Я. Мамонтов. – К. : Мистецтво, 1967. – 327 с.

4. Мацапура В. Чехов – драматург-новатор: На матеріалі п'єс "Чайка" і "Вишневий сад" / В. Мацапура // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2007. – № 4. – С. 54–59.
5. Назарець В. Оновлення європейської драми: п'єси Чехова та Метерлінка ("Вишневий сад" і "Синій птах") / Назарець В., Васильєв Є., Пелех Ю. // Всесвітня література та культура. – 2010. – № 5. – С. 32–37.
6. Рудницький К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898–1907 / К. Л. Рудницький. – М. : Наука, 1989. – 384 с.
7. Сендерович С. "Вишневый сад" – последняя шутка Чехова / С. Сендерович // Вопросы литературы. – 2007. – № 1. – С. 290–317.
8. Словник символів / [Потапенко О. І., Дмитренко М. К., Потапенко Г. І. та ін.]. – К. : Народознавство, 1997. – 156 с.
9. Станиславский К. С. Собрание сочинений : [в 8 т.] / К. С. Станиславский ; [редкол. : Кедров М. Н. (гл. ред.) и др.]. – М. : Искусство, 1954. – Т. 1 : Моя жизнь в искусстве. – 516 с.
10. Теплинский М. В. Изучение творчества А. П. Чехова в школе : [пособие для учителя] / М. В. Теплинский. – К. : Радянська школа, 1985. – 184, [1] с.
11. Чехов А. П. О литературе / А. П. Чехов. – М. : Гос. изд-во худож. лит-ры, 1955. – 402 с.
12. Чехов А. П. Сочинения : [в 2 т.] / А. П. Чехов. – М. : Худож. лит., 1982. – Т. 2 : Повести ; Рассказы 1894–1903 ; Пьесы. – 478, [2] с.

Анотація

У статті розглядається поетика підтексту в п'єсі А. Чехова "Вишневий сад" шляхом вивчення, систематизації та узагальнення літературознавчого досвіду. Автор аналізує засоби новаторської лірико-психологічної драми, що створюють імпліцитний пласт твору. Зокрема досліджуються символічні образи, що несуть у собі глибинний смисл, паузи та ремарки, що сугерують настрій та емоційний характер дії, діалоги та репліки, що передають внутрішній світ героїв. Показано, як підтекст формує потужну глибину п'єси.

Ключові слова: А. Чехов, "Вишневий сад", п'єса, підтекст, символ, пауза, ремарка, діалог, репліка.

Аннотация

В статье рассматривается поэтика подтекста в пьесе А. Чехова "Вишневый сад" путем изучения, систематизации и обобщения литературоведческого опыта. Автор анализирует способы новаторской лирико-психологической драмы, которые создают имплицитный пласт произведения. В частности исследуются символические образы, что несут в себе глубинный смысл, паузы и ремарки, что суггестируют настроение и эмоциональный характер действия, диалоги и реплики, что передают внутренний мир героев. Показано, как подтекст формирует мощную глубину пьесы.

Ключевые слова: А. Чехов, "Вишневый сад", пьеса, подтекст, символ, пауза, ремарка, диалог, реплика.

Summary

The paper reviews the poetics of subtext in the play "Cherry Orchard" by A. Chekhov through research, systematization, and generalization of the literary studies experience. The author analyzes the methods of the innovative lyrical and psychological play which make the implicit layer of the work. Including symbolic images, that have a deep sense, pauses and stage directions, that bring the mood and the emotional character of the act, dialogues and replicas, that convey the inner world of characters, are investigated. It is revealed as subtext forms the powerful depth of the play.

Keywords: A. Chekhov, "Cherry Orchard", play, subtext, symbol, pause, stage direction, dialogue, replica.

Наукове видання

**НАУКОВІ ЗАПИСКИ
БЕРДЯНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО
ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ**

Випуск ІХ

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія КВ № 20510-10310Р від 24.12.2013 року

Головний редактор –
доктор філологічних наук, професор **Зарва В. А.**

Заступники головного редактора –
доктор філологічних наук, професор **Харлан О. Д.**,
доктор філологічних наук, професор **Христіанінова Р. О.**

Відповідальний секретар –
доктор філологічних наук, професор **Філоненко С. О.**

Відповідальна за випуск –
кандидат філологічних наук, доцент **Журавльова С. С.**

Технічний редактор та комп'ютерна верстка –
Нехайчук Ю. А.

Дизайн обкладинки –
Вербовий Р. М.

Надруковано з оригінал-макету, наданого авторами

Підписано до друку 29.02.2016 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура "Arial Narrow". Друк – лазерний.
Ум.-друк. арк. 20,3 Обл.-вид. арк. 20,8.
Наклад 100 прим. Вид. №__.

Видавництво та друк Ткачук О.В.
71100, Запорізька обл., м. Бердянськ, вул. Кірова, 52/49, 53
Тел. (097) 918-66-41, (066) 106-29-93; e-mail: Tizdat@gmail.com
<http://izdatelstvo.at.ua>

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до
Державного реєстру видавців, виготівників і
розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 3377 від 29.01.2009 р.