

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**Бердянський державний педагогічний університет**

**НАУКОВІ ЗАПИСКИ**  
**БЕРДЯНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО**  
**ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

**Серія: Філологічні науки**



**Випуск XI**

**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  
Бердянського державного педагогічного університету  
(протокол № 7 від 22.12.2016)*

**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); **Джельова А. С.** – доктор філології, головний асистент доктора (Пловдив, Болгарія); **Загороднова В. Ф.** – доктор педагогічних наук, професор (Бердянськ); **Зарва В. А.** – доктор філологічних наук, професор (Бердянськ), **головний редактор**; **Карабович Т.** – доктор гуманітарних наук, доцент (Люблін, Польща); **Колінько О. П.** – доктор філологічних наук, професор (Бердянськ); **Леміш Н. Є.** – доктор філологічних наук, доцент (Київ); **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 (Запоріжжя), **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. Серія: Філологічні науки : [зб. наук. ст.] / [гол. ред. В. А. Зарва]. – Бердянськ : БДПУ, 2016. – Вип. XI. – 284 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

**MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE  
Berdyansk State Pedagogical University**

# **SCIENTIFIC PAPERS OF BERDYANSK STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY**

**Series: Philological sciences**



**Issue XI**

**Berdyansk  
2016**

UDC 81:82–1/9:82.091:821.161.2

LBC 80Я43

N 34

**REVIEWERS:**

**Astafiev Olexandr**, Doctor of Philology, Professor (Taras Shevchenko National University of Kyiv)

**Zymomria Ivan**, Doctor of Philology, Professor (Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobych)

*It is published according to the resolution of the Academic Council  
of Berdyansk State Pedagogical University  
(protocol № 7 of 22.12.2016)*

**According to the resolution of Attestational board of the Ministry of education  
and science of Ukraine this edition was included to the List of scientific  
professional editions of Ukraine**

*(Resolution of the Ministry of education and science of Ukraine № 1279 of 06.11.2014)*

**Editorial Board:**

**Nina Anisimova**, Doctor of Philology, Professor (Berdyansk); **Valerii Bohdan**, Candidate of Philology, Associate Professor (Berdyansk); **Antoaneta Dzhelova**, Doctor of Philology, Chief Assistant Doctor (Plovdiv, Bulgaria); **Victoria Zagorodnova**, Doctor of Pedagogy, Professor (Berdyansk); **Victoria Zarva**, Doctor of Philology, Professor (Berdyansk), **Editor in Chief**; **Tadei Karabovych**, Doctor of Humanities, Associate Professor (Lublin, Poland); **Olena Kolinko**, Doctor of Philology, Professor (Berdyansk); **Natalia Lemish**, Doctor of Philology, Associate Professor (Kyiv); **Olha Novik**, Doctor of Philology, Professor (Berdyansk); **Alla Serdiuk**, Candidate of Philology, Associate Professor (Berdyansk); **Oleksii Sukhomlinov**, Doctor of Philology, Professor (Berdyansk); **Sophia Filonenko**, Doctor of Philology, Professor (Berdyansk), **Executive Secretary**; **Olha Kharlan**, Doctor of Philology, Professor (Berdyansk), **Deputy Editor in Chief**; **Raisa Hrystianinova**, Doctor of Philology, Professor (Zaporizhzhya), **Deputy Editor in Chief**; **Strashymir Tsanov**, Doctor of Philology, Associate Professor (Shumen, Bulgaria); **Ellina Tsyhovska**, Doctor of Philology, Professor (Kyiv).

**N 34 Scientific papers of Berdyansk State Pedagogical University. Series:  
Philological sciences : [Collection of scientific papers] / [Chief editor  
V. Zarva]. – Berdyansk : BSPU, 2016. – Issue XI. – 284 p.**

The collection contains research papers dedicated to the topical issues of literary criticism and linguistics. The questions of literature theory, comparative studies, the history of Ukrainian literature, development of tendencies, styles and genres of domestic and foreign literature and poetics of fiction are considered. The problems of cognitive linguistics, grammar, vocabulary and sociolinguistics are dealt with.

UDC 81:82–1/9:82.091:821.161.2

LBC 80Я43

*The authors assume responsibility for the contents of articles and accuracy of citation.*

© Berdyansk State Pedagogical University, 2016

© Authors of the articles, 2016

## ЗМІСТ

### МОВОЗНАВСТВО

#### СУЧАСНА КОГНІТИВІСТИКА

- Балабан О. О.** (Київ). Дослідження семантичних універсалій у різних сферах гуманітарного знання 11
- Бешлей О. В.** (Чернівці). Інтерпретаційно-периферійне поле концепту *МОЛОДІСТЬ* в англomовному літературно-художньому дискурсі 18
- Тарасова О. А.** (Київ). Архетипна основа дослідження художніх концептів: на матеріалі французької поезії XIX століття 25

#### ПИТАННЯ ГРАМАТИКИ

- Грачова А. В.** (Маріуполь). Адвербатив в українській і англійській мовах: класифікаційні параметри, специфіка становлення 33
- Глазова С. М.** (Бердянськ). Пояснювально-ототожнювальні відношення у специфічних синтаксичних конструкціях газетної мови 41

#### ПЕРЕКЛАД ТА АНАЛІЗ ДИСКУРСУ

- Яровенко Т. С.** (Харків). “Мереживо взаємовпливів”: перекладацькі іпостасі Яра Славутича 50
- Турчак О. М.** (Дніпро). Особливості мови політики як основного засобу політичної технології 62

#### СТУДІЇ З ЛІНГВОДИДАКТИКИ

- Bohdan V.** (Berdyansk). How to make home reading classes more effective 67
- Nikitenko V.** (Zaporizhzhya). Foreign languages in social and cultural study 74
- Пухальська Г. А.** (Кропивницький). Суржик та молодіжний сленг у контексті мовної компетенції фахівців-білінгвів авіаційного профілю 80
- Сомкин А. А.** (Саранск, Республіка Мордовія, Росія). Современные подходы в преподавании иностранного языка как средство повышения мотивации студентов неязыковых специальностей 88

### ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

#### ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Мокривська М. Т.** (Львів). Структура наративу в романі Геліодора “Ефіопіка” 95
- Цанов С. М.** (Шумен, Болгарія). Смертта на цар Самуил в текстове на българската историческа наука 102
- Дубина О. Ю.** (Київ). Чудесні видіння у богородичних оповіданнях Іоанікія Галятовського, Афанасія Кальнофойського і Димитрія Туптала 112

<b>Турчина Т. В.</b> (Київ). Мандри душі: земний і потойбічний світ у проповідях Кирила Транквіліона Ставровецького	120
<b>Регуш Ю. С.</b> (Бердянськ). Рецепт козацтва у творчості харківських романтиків	128
<b>Панова Н. Ю.</b> (Бердянськ). Суїцидальні тенденції в романі О. Уайльда “Портрет Доріана Грея”	134
<b>Карабович Т.</b> (Люблін, Польща). Антологія “Координати” як антропософне втілення міфу про визначення кількості величин в українській еміграційній літературі	142
<b>Прушковська І. В.</b> (Київ). Лінії творчості турецького постмодерніста Муратхана Мунгана	150
<b>Мірошниченко Н. Л.</b> (Київ). Українська сучасна біографічна драма у контексті деміфологізації/реміфологізації культурного героя	160
<b>Оздемір О. В.</b> (Рівне). Форми его-нарративної об’єктивзації гінопрозової non-fiction альтернативи (на матеріалі роману С. Андрухович “Сьомга”)	166
<b>Кирюшкина М. И.</b> (Гомель, Республіка Беларусь). Художественные особенности стихотворной формы и жанровые новации в современной белорусской женской поэзии	175

### ПОЕТИКА ПРИГОДНИЦЬКИХ ЖАНРІВ

<b>Гура Н. П., Лисак Ю. В.</b> (Запоріжжя). Поліжанровість сучасного детективу (на матеріалі роману А. Переса-Реверте “Фламандська дошка”)	182
<b>Бригадир Я. О.</b> (Київ). Пригодницька сюжетна домінанта як традиція української детективної прози про дітей ХХ – початку ХХІ століття	190
<b>Клос О. І.</b> (Львів). Незавершена подорож вигаданими світами (на основі роману “Ночі в цирку” Анджели Картер)	199
<b>Колісник Г. М.</b> (Дніпро). Специфіка концепту таємного тексту в пригодницькій літературі	206
<b>Кохан Р. А.</b> (Львів). Пригода Оскара Шелла: реінтерпретація пережитої трагедії (роман Дж. С. Фоера “Страшенно голосно та неймовірно близько”)	212
<b>Кулакевич Л. М.</b> (Львів). Фрейм авантюризму в романі Люко Дашвар “Биті є. Гоцик. Книга 3”	221
<b>Микитин І. Я.</b> (Івано-Франківськ). Гуцульщина як метапростір пригоди в художній інтерпретації Каєтана Абгаровича	231

### ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

<b>Кошман П. Г.</b> (Мозырь, Республіка Беларусь). Между своими и другими: белорусское восприятие мира в произведениях В. Гниломёдова	240
<b>Боговін О. В.</b> (Бердянськ). “Меч Трістана”: код куртуазного кохання у текстах драматичних творів (Леся Українка, Оскар Уайльд)	248

**Чик Д. Ч.** (Бердянськ). Пригоди та звичаї на тлі імперій: жанрові особливості романів “The history of Henry Esmond, esq.” В. М. Теккерея та “Братья-близнецы” О. Стороженка 256

**Смаглій І. В.** (Дніпро). Мотив любовних пошуків героя як шляху до катарсису в інтерпретації творів В. Шевчука (“Срібне молоко”) і Дж. Фаулза (“Волхв”) 265

### РЕЦЕНЗІЇ

**Харлан О. Д.** (Бердянськ). Пізнати себе через іншого : рецензія на монографію О. Г. Павленко “«Розмикання меж...» (Авторські концепції перекладацтва другої половини ХХ століття: компаративний аспект)” (К. : Логос, 2015. – 452 с., 8 с. іл.) 273

**Новик О. П.** (Бердянськ). Рецепт традиції: фольклоризм романтичної прози : рецензія на монографію Ж. О. Янковської “Фольклоризм української романтичної прози” (Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2016. – 591 с.) 276

## CONTENTS

### LINGUISTICS

#### MODERN COGNITIVISTICS

- Balaban O.** (Kiev). Researching of semantic universals different spheres of humanitarian knowledge 11
- Beshlei O.** (Chernivtsy). Interpretive-peripheral field of the concept YOUTH in the English literary discourse 18
- Tarasova O.** (Kiev). Archetypal basis of studying literary concepts: a case study of the french poetry of the 19th century 25

#### QUESTIONS OF GRAMMAR

- Grachova A.** (Mariupol). Adverbative in Ukrainian and English languages: classificational options, specific of becomming 33
- Glazova S.** (Berdyansk). Explanatory and identified relations in the specific syntax structures of newspaper's language 41

#### INTERPRETATION AND ANALYSIS OF DISCURS

- Yarovenko T.** (Kharkov). "Interlacement of interinfluences": translation hypostasis of Yar Slavutich 50
- Turchak O.** (Dnipro). Features of language policy as an instrument of political technology 62

#### STUDIES IN LINGUADIDACTICS

- Bohdan V.** (Berdyansk). How to make home reading classes more effective 67
- Nikitenko V.** (Zaporizhzhya). Foreign languages in social and cultural study 74
- Puhalska G.** (Kropyvnytskiy). Surzhyk and youth slang in the context of language competence of aviation professional bilinguals 80
- Somkin A** (Saransk, Republic of Mordovia, Russia). Modern approaches in Foreign language teaching as a mean of improving of nonlingvistic specialities students' motivation 88

#### LITERARY CRITICISM

##### PROBLEMS OF THE HISTORY OF LITERATURE

- Mokrivska M.** (Lviv). Narrative structure in the novel by Heliodorus "Aethiopica" 95
- Tzanov S.** (Shumen, Bulgaria). Tzar Samuil's death as represented in Bulgarian historical science texts 102
- Dubyna O.** (Kiev). Miraculous visions in marian narratives by Ioaniky Halyatovsky, Athanasius Kalnofoisky and Demetrius Tuptalo 112



<b>Turchyna T.</b> (Kiev). “Soul wonders”: the terrain and the divine worlds in homilies by Kyryl Tranquillion Stavrovetsky	120
<b>Rehush U.</b> (Berdyansk). Reception of romanticism in the works of Kharkiv romantics	128
<b>Panova N.</b> (Berdyansk). Suicidal tendencies in the novel by Oscar Wilde “The Picture of Dorian Gray”	134
<b>Karabovych T.</b> (Lublin, Poland). Anthology “Co-Ordinates” as Anthroposophic Implementation of Myth about Recognition of Great Figures in the Ukrainian Emigration Literature	142
<b>Prushkovska I.</b> (Kiev). Line art of Turkish postmodernist Murathan Mungan	150
<b>Miroshnychenko N.</b> (Kiev). Ukrainian modern biographical drama in the context of the demythologization / remythologization of cultural heroes	160
<b>Ozdemir O.</b> (Rivne). Forms of ego-narrative objectification of the female prose non-fiction alternative (based on the novel by S. Andruhovych “Salmon”)	166
<b>Kirushkina M.</b> (Gomel, Republic of Belarus). Artistic features of poetic form and genre innovations in modern Belarusian women’s poetry	175

### **POETICS OF ADVENTURE GENRES**

<b>Gura N., Lysak J.</b> (Zaporizhzhia). Multigenre of modern detective novel (on basis of A. Perez-Reverte’s novel “The Flanders Panel”)	182
<b>Brygadyr Y.</b> (Kiev). Adventure plot dominant as a tradition of ukrainian detective prose about the children of the XX – beginning of the XXI century	190
<b>Klos O.</b> (Lviv). Unfinished travel of fictional worlds (on the basis of novel “Nights in circus” by Angela Karter)	199
<b>Kolisnyk G.</b> (Dnipro). The peculiarity of the secret text concept in adventure books	206
<b>Kokhan R.</b> (Lviv). The adventure of Oskar Schell: reinterpretation of an outlived tragedy (J. S. Foer's novel “Extremely loud and incredibly close”)	212
<b>Kulakevych L.</b> (Lviv). Adventurism frame in the novel “Being Beaten. Hotsyk. Volume 3” by L’uko Dashvar	221
<b>Mykytyn I.</b> (Ivano-Frankivsk). Hutsul land as metaspace of adventure in Kaetan Abgarovych’s artistic interpretation	231

### **COMPARATIVISTICS**

<b>Koshman P.</b> (Mozir, Republic of Belarus). Between “own and alien”: belarusian world perception in the works of V. Gnilomedov	240
<b>Боговін О.</b> (Berdyansk). “Tristan sword”: code of courtly love in texts of dramatic works (Lesya Ukrainka, Oskar Wilde)	248
<b>Chyk D.</b> (Berdyansk). Adventures and Customs in the Background of Empires: the Genre Features of the Novels “The History of Henry Esmond, Esq.” by W. M. Thackeray and “Brothers- Twins” by O. Storozhenko	256

**Smagliy I.** (Dnipro). The motive of hero's love search as a way to catharsis in the interpretation of works by V. Shevchuk ("Silver milk") and J. Fowles ("The Magus") 265

### REVIEWS

**Kharlan O.** (Berdyansk). To learn yourself through another: review on the monography of O. Pavlenko "«Disjunction between...» (The author's conceptions of translation of the second part of the XX century: comparative aspect)" (K. : Логос, 2015. – 452 с., 8 с. іл.) 273

**Novyk O.** (Berdyansk). Reception of the tradition: folklorism of romantic prose: review on the monography of Zh. Yankovska "Folklorism of Ukrainian romantic prose" (Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2016. – 591 с.) 276

## МОВОЗНАВСТВО

### СУЧАСНА КОГНІТИВІСТИКА

УДК 81-11

Балабан О. О.,

докторант

Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова (Київ)

elena-balaban@yandex.ru

### ДОСЛІДЖЕННЯ СЕМАНТИЧНИХ УНІВЕРСАЛІЙ У РІЗНИХ СФЕРАХ ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ

#### Анотація

Статтю присвячено дослідженню семантичних універсалій у різних сферах гуманітарного знання. З'ясовано, що на універсалійні явища звертали увагу ще в епоху середньовіччя філософи, фізики, математики (Р. Декарт, Б. Паскаль, Й. Лейбніц, а пізніше Е. Кассирер, П. Рікер) і звичайно згодом лінгвісти (А. Вежбицька, А. Залевська). У висновку зазначено, що слід звернути увагу на існування універсальних когнітивних структур у мисленні, які тим чи іншим чином реалізуються в мові.

**Ключові слова:** універсальні елементи, універсальні структури, семантичні універсалії, прототипи, когнітивні структури.

#### Summary

The article presents a survey of semantic universals in different spheres of humanities. It is clarified that semantic universals were in the spotlight of philosophers, physics, mathematicians at the period of the Middle Ages (René Descartes, Blaise Pascal, Gottfried Wilhelm Leibniz and lately Ernst Cassirer, Paul Ricœur) and of course linguists (A. Wierzbicka, A. Zalevska). The conclusions reflect the necessity to pay at the universal cognitive structures in thinking, which are realised in language in any way.

**Key words:** universal elements, universal structures, semantic universals, prototypes, cognitive structures.

Пошуки спільного, тобто універсального в мовах та розмови про те, що існують деякі універсалії людської думки, ведеться давно. Починаючи із сімнадцятого століття (Р. Декарт [4], Б. Паскаль [10], Г. В. Лейбніц [13; 19] та ін.), це питання періодично піднімається як філософами, так і лінгвістами. Наприклад, Дж. Локк називав такі універсалії простими ідеями, які не можуть бути визначені. Прості ідеї, з точки зору Дж. Локка, отримуються від відчуттів. Їх не можна визначити але вони займають центральне місце у житті людини. Усі відношення, вважає Дж. Локк, зводяться до простих ідей. Приклади простих ідей: світло, різні відтінки кольору, вогонь, смакові відчуття – кислий, солений, солодкий тощо [7, 169–172]. Як можна бачити, Дж. Локк був одним з тих дослідників, хто проводив пошук універсальних елементів людської думки.

Цей пошук проводив і Й. В. фон Гете. Для позначення універсалій людської думки він ввів термін “первинний феномен” і вважає, що людству їх надає природа. Досвід, як зауважує Й. В. фон Гете, повний первинних феноменів: “Те, що ми помічаємо в досвіді, є більшою

частиною тільки випадками, які при деякій уважності можна підвести загальні емпіричні рубрики. Вони розкриваються спостереженню завдяки феноменам. Ми називаємо їх первинними феноменами тому, що в явищі немає нічого більше їх... Первинний феномен ідеальний, реальний, символічний...” [3, 356]. У первинному феномені, згідно Й. В. фон Гете, повинні ми стикаємося з божественним. Люди, вважає Й. В. фон Гете, повинні насолоджуватися тими явищами, які надає людству природа, оскільки ці явища і складають сутність людського життя: “Зміна дня та ночі, пори року, квітів та плодів і всі інше, що з’являється перед нами у певні строки, щоб ми могли і повинні були насолоджуватися цими явищами, – ось що складає, власне, пружину людського життя” [3, 188].

Метою даної статті – розглянути різні підходи до пошуку універсальних елементів людської думки. Виокремлення цих елементів необхідно для кращого розуміння Людини, що мислить і що говорить. Серед завдань, що сприяли вирішенню поставленої мети: 1) дослідити історію дослідження і виявлення семантичних універсалій; 2) узагальнити ці доробки та визначити перспективи дослідження.

Вочевидь, у самій ідеї семантичних універсалій щось є, і не випадково до цієї проблеми звертаються філософи, психологи і лінгвісти. Ці універсальні елементи людської думки називаються по-різному: у роботах психологів – архетипами; у роботах філософів – первинними символами, прасимволами, первообразами; у роботах лінгвістів – семантичними універсаліями. Не дивлячись на різні терміни, ясно одне – з одного боку, це повинні бути деякі структури свідомості, універсальні для всього людства, з іншого боку, це елементи мови, які схожим чином виражають універсальні структури свідомості.

Як відомо, поняття архетипу було розроблено К. Юнгом на основі вивчення первісних шарів психіки, що мали прояв у сновидіннях. Ця ідея з’явилась під впливом З. Фрейда, про що пише і сам К. Юнг: “...ми повинні взяти до уваги явище (вперше описане та прокоментоване З. Фрейдом), що полягає в частому попаданні до сновидінь елементів, що не належать особистості сновидця і ніяк не співвідносяться з його досвідом. Ці елементи...були названі З. Фрейдом “залишками старовини” [...]. Схоже, вони є первинними, природженими і успадкованими від первісних людей формами розуму” [19, 65]. Архетипові образи або архетипи, згідно К. Юнгу, це елементи підсвідомості людини, які складаються на основі людської діяльності, вони притаманні всім людям, успадковуються і частіше за все проявляються в сновидіннях. Однак їх присутність у свідомості можна виявити тільки через мову. Мова актуалізує ці стародавні символи або архетипи.

Практично всі дослідники символічних форм звертались до ідеї єдиного словника первинних символів або архетипів. Ось що з цього приводу говорить Е. Кассирер, автор “Філософії символічних форм”: “Оскільки практично всі слова походять від природних властивостей речей

або від чуттєвих вражень та емоцій, то ідея “універсального словника” духу, що містить значення слів в усіх членороздільних мовах та зводить все до їх початкової єдності ідей, виявляється не зовсім фантастичною” [6, 78].

Ідея архетипу також активно використовується в філософії. О. Шпенглер для цього використовував термін “прафеномен” або “прасимвол” та виокремив деякі прафеномени культури – протяжність, простір, орнамент, доля. Прасимволи культури, згідно О. Шпенглеру, визначають багато інших символів культур. Із протяжності бере свій початок різниця між “праворуч” та “ліворуч”. А також “знизу вверх” тощо [18].

Проблема символічності буття хвилювала і П. Флоренського, який використовував термін “прототип”. Прототипи – це хмари, туман, дерева, сонце, птахи. До первообразів П. Флоренський відносить і лік людини. До поняття ліку входить не тільки обличчя, але і вторинні органи виразності – “маленькі обличчя”, як їх називає П. Флоренський – руки та ноги. До первообразів відноситься і одяг людини [16, 42–56].

У роботі “Символ і свідомість” розкрили своє розуміння елементарного символу М. Мамардашвілі та А. П’ятигорський. Такий елементарний символ вони назвали первинним символом. Первинний символ, з їх точки зору, знаходиться на рівні спонтанного життя свідомості. На думку М. Мамардашвілі та А. П’ятигорського, за первинним символами немає ніякої рефлексивної процедури. Тут, вочевидь, величезну роль відіграв випадок – люди опинились у контакті з тим, що зараз можна назвати первинним символом або використали цей символ як річ, не знаючи про те, символи це або ні. Відзначається, що первинні символи про, які ми знаємо, зовсім не багато: колесо з радіальними спицями, хрест, дерево життя коріннями вверх [9].

До проблеми символічності звертаються і лінгвісти. Вони розглядають цю проблему з точки зору того, як ця символічність переломлюється в мові. Е. Бенвеніст, наприклад, відзначає універсальний характер символізму підсвідомості. Якщо судити по дослідженнях, що проведені в галузі сновидінь та неврозів, відзначає Е. Бенвеніст, символи підсвідомості утворюють “словник”, загальний для всіх народів, незалежно від мови. Там де символіка виявляє себе в мові. Її можна назвати і підмовною і надмовною. Підмовною вона є тому, що джерело цієї символіки розташоване глибше, ніж та галузь, в якій завдяки вихованню та навчанню закладається система мови. Ця символіка є над мовною внаслідок того, що в неї (символіці) використовуються знаки дуже ємкі, яким у звичайній мові відповідали б не мінімальні, а більш крупні одиниці мовлення [1, 125].

Ф. Уілпрайт вважає, що архетипові символи свідомість реалізується в мовленні за допомогою метафори. Архетиповий символ визначається як символ, який несе одне і те ж значення або похідне значення для більшості людей, якщо не для усього людства. Можна відзначити, говорить Ф. Уілпрайт, деякі символи, такі, як “небесний батько”, “земна мати”, “світло”,

“кров”, “вверх-низ”, “вісь колеса” та інші з’являються в досить віддалених культурах, на такому великому відстані один від одного, якщо розглядати у просторі та часі. Окрім цих символів Ф. Уілпрайт згадує в своїй роботі наступні архетипові символи: кров, світ, вогонь, життя, смерть [15, 98–109].

П. Рикер у своїх роботах говорить про завдання лінгвістичного аналізу символічних висловлювань – необхідно більш повне та загальне перерахування символічних форм, куди б увійшли космічні символи та символи сновидінь з усіма їх еквівалентами у фольклорі, легендах, прислів’ях, міфах та поетичних образах. Не дивлячись на різницю цих символів, стверджує П. Рикер, їх об’єднує те, що до людини усі ці символи приходять з мовою. Навіть сон стає об’єктом аналізу, коли він переказаний. У роботі “Символіка інтерпретації зла” П. Рикер розглядає символи первісного гріха людини: плями, помилки, кривого шляху – як архетипове. Первинне символи, на думку П. Рикера, прояснюють інтенціональну структуру символу як такого. Символ містить в себе подвійну інтенціональність; понад усе, існує первинна, або буквальна інтенціональність, над якою надбудовується вторинна інтенціональність, що вказує на існування плям, гріховного, винного. Таким чином, символічний смисл формується в середині буквального смислу і самим буквальним смислом, який, оперуючи аналогією, породжує те, що йому аналогічно [12, 336–461].

Ю. Лотман, як відомо, довгий час очолював семіотичну школу в Тарту. Більшість його робіт були присвячені дослідженню символів окремих епох та окремих авторів. Він писав, що “абетка” символів того чи іншого поета не завжди індивідуальна, автор може черпати свою символіку з арсеналу епохи. Цілий ряд символів пронизує по вертикалі всю історію людства, при цьому можлива актуалізація досить архаїчних образів символічного характеру. Це так звана “стрижнева”, за Ю. Лотманом, група символів, яка має глибоку архаїчну природу і сходиться до дописемної епохи. Ю. Лотман підкреслює, що елементарні за своїм вираженням символи мають велику культурно-сміслову ємкість: “Саме “прості” символи формують символічне ядро культури” [7, 13].

Особливий внесок у дослідження первинного символу в свій час вніс О. Потебня. Основну увагу він приділяв аналізу символів у прислів’ях, приказках, порівняннях. Були виокремлені та описані численні символи, пов’язані з явищами природи: вогонь, вода, світло, хмара, пил, туман, дим, мороз; зі смаковими почуттями: солений, гіркий, солодкий; з тваринами та рослинами: змія, оса, кропива [11]. Дж. Фрезер, англійський етнограф, також розглядав систему первинних вірувань. У книзі “Золота гілка” велику увагу приділено культу природних явищ та тварин. Пригадуються і ті частини тіла людини, яким надавалось магічне значення: кров, волосся, зуби, голова, печінка, череп [17].

Семантичні універсалії часто називають внутрішнім лексиконом людини. Деякі лінгвісти зробили спробу скласти словник внутрішнього лексикону людини. Наприклад, американський мовознавець М. Сводеш, використовуючи методи лексикостатистики та глотохронології на матеріалі восьми мов, намагався показати доісторичні етнічні контакти англійської мови. Для досягнення цієї мети він виокремив певний перелік слів основного лексичного ядра мови. Елементи, як відзначає М. Сводеш, придатні для цього переліку, повинні бути універсальними і не повинні були позначати предмети, які зустрічаються всюди та відомі кожному члену суспільства. Елементи переліку також повинні бути усталеними та стійкими [14, 38–39]. М. Сводеш назвав цей перелік. Представимо цей перелік більш детально за семантичними групами:

слова, що локалізують: *here, far, near, right, left, there, this, that*;  
займенники: *I, we, he, she*;

слова, що позначають рух та покій: *come, sit, give, fly, stand, hold, fall, swim, turn, walk, throw, pull, float, lie, live, push*;

дії: *wash, split, tie, hit, wipe, cut, rub, dig, scratch, squeeze*;

періоди часу: *year, day, night*;

числівники: *from one to ten, twenty, hundred*;

кількість: *all, few, many, some*;

величина: *wide, thick, thin, narrow, big, small, long, short*;

предмети та явища природи: *ice, salt, star, sun, wind, sky, cloud, rain, water, sea, smoke, snow, mountain, ash, earth, dust, lake, fog, river, fire*;

рослини та частки рослин: *bark, leaf, grass, tree, root, flower, wood, seed, berry, stick*;

тваринний світ: *worm, snake, louse, fish, dog, animal, bird*;

людина: *man, woman, person, child*;

частини тіла та речовини: *heart, eye, feather, skin, bone, head, mouth, nose, wing, blood, ear, tongue, tooth, foot, egg, back, tail, meat, belly, neck, hair, liver, leg, fat, guts*;

дії, що відбуваються за допомогою рота: *sing, laugh, cry, split, suck, speak*;

колір: *black, green, red, white, yellow*;

описові елементи: *old, dry, good, new, warm, rotten, sharp, right, straight, smooth, bad, wet, dull, dirty*;

родичі: *brother, sister, father, mother, husband, wife*;

предмети культури та культурна діяльність: *sew, rope, shoot, hunt, cook, count, play, dress, dance, spear, stab, fight*;

різне: *name, other, burn, no, blow, freeze, swell, way, kill, work* [11, 75-87].

Ще однією спробою виокремити семантичні універсалії є робота А. Вежбицької “Семантичні універсалії”. У роботі відчувається вплив ідей Дж. Локка. Визначення семантичних універсалій відбувається на основі їх “невизначеності”, тобто неподільності на більш дрібні елементи. А. Вежбицька при цьому цілком справедливо зауважує, що семантичні примітиви “не можуть

відноситися до наукового або елітарного жаргону, а скоріше повинні бути відомі всім, включаючи дітей” [2, 237]. Принцип неподільності або нерозкладності семантичних примітивів автоматично викреслює з цього переліку, які виокремлюються якості таких багатьма філософами і лінгвістами, наприклад, явища природи: ліс, дощ, море, природа, ріка, хмара, гора, вітер. Вони зі списку виключені, оскільки їх можна описати або визначити.

Справа в тому, що невизначеність є лише одним із критеріїв семантичних примітивів. Гіпотеза А. Вежбицької полягає в тому, що за допомогою семантичних примітивів (або їх еквівалентів у будь-якій мові) можна витлумачити всі речові висловлювання та описати всі семантичні відношення, що існують між різними висловлюваннями. Такому критерію відповідає небагато мовних одиниць. До таких примітивів, на думку А. Вежбицької, відносяться наступні елементи: хотіти, не хотіти, відчувати, думати про, уявляти собі, сказати, становитися, бути часткою. На користь даного переліку, з точки зору автора, свідчить про те, що, всі елементи, наведені в ньому є загальнозрозумілими і твердо укоріненими у досвіді кожної людини і що з їх допомогою можна витлумачити велику кількість різноманітних висловлювань [2, 225–252].

Також проводились експерименти щодо виокремлення “внутрішнього лексикону людини”. А. Залевська використала цього асоціативний метод. В основу був закладений досвід при укладанні асоціативного словника-тезауруса англійської мови, підготовленого в Единбурзькому університеті. А. Залевською був проведений ряд експериментів, у результаті чого було виокремлено 75 слів, що відносяться до ядра лексикону. Наведемо цей перелік: *me, man, good, sex, no, yes, nothing, work, food, water, people, time, life, love, bad, girl, up, car, black, what, house, out, death, home, nice, red, now, hard, white, woman, bed, school, help, pain, sea, dog, never, of, old, paper, down, green, in, person, fire, to, rubbish, light, dead, ship, music, noise, cold, women, you, men, happy, drink, head, hair, great, tree, church, fear, boy, horse, it, war, wood, fool, friend, fat, fun.*

Подальші експерименти дозволили А. Залевській розширити ядро лексикону до 586 слів [5].

Із наведених переліків наявно, що такі терміни, як “внутрішній лексикон”, “ядро лексикону”, “внутрішній словник”, “архетип”, “первинний символ”, “прототип”, “прафеномен”, відображають по сутності одне і те ж – деякі центральні або первинні структури нашої свідомості, які отримують вираження в мові. Вочевидь, трудно визначити коло цих сутностей із точністю до одиниць тому, що ми всі різні – у нас різне виховання, смаки, пристрасті, генетика, ландшафт, культурні традиції, які вносять елемент різноманітності в характер сприйняття і, відповідно, мислення та мова. Але, очевидно, і те, що є цілий ряд первинних сутностей, загальних для всього людства. Питання про існування універсальних когнітивних структур у мисленні, які тим чи іншим чином реалізуються в мові, є, як ми вже



говорили, не новим. Проблема, однак, полягає не тільки в тому, щоб окреслити їх важливість для Людини, що говорить ті мислить. Таким чином, ми робимо ще один крок на шляху до пояснення того, як відбувається концептуалізація дійсності людиною, що говорить та мислить.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист – М. : Прогресс, 1974. – 447 с.
2. Вежбицкая А. Из книги “Семантические примитивы”. Введение / А. Вежбицкая // Семиотика / под ред. Ю. С. Степанова. – М. : Радуга, 1983. – С. 225–252.
3. Гете И. В. Избранные философские произведения / И. В. Гете. – М. : Наука, 1964. – 520 с.
4. Декарт Р. Метафізичні роздуми / Рене Декарт ; [пер. з фр. З. Борисюк, О. Жупанський ; ред. П. Соколовський]. – К. : МП “Юніверс”, 2000. – 304 с.
5. Залевская А. А. Ассоциативный тезаурус английского языка и возможности его использования в психологических исследованиях / А. А. Залевская // Психолингвистические исследования в области лексики и фонетики : сб. научных трудов. – Калинин : Изд-во КГУ, 1983. – С. 26–41.
6. Кассирер Э. Философия символических форм : в 3-х т. / Э. Кассирер. – М. : Университетская книга, 2002. – Т. 1. – 272 с.
7. Локк Дж. Сочинения : в 3 т. / Дж. Локк. – М. : Мысль, 1985. – Т. 1. – 679 с.
8. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры / Ю. М. Лотман // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам XXI. Символ в системе культуры. – Тарту, 1987. – Вып. 756. – С. 10–21.
9. Мамардашвили М. К. Символ и сознание : (Метафизические рассуждения о сознании, символе и языке) / М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский. – М., 1997. – 276 с.
10. Паскаль Б. Трактаты. Poleмические сочинения. Письма / Паскаль Блез ; [пер. с фр. О. Хома, С. Долгов.]. – К. : Port-Royal, 1997. – 573 с.
11. Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. – М. : Правда, 1989. – 626 с.
12. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикер; [пер. с фр. и вступ. ст. И. Вдовиной]. – М. : Канон-пресс-Ц ; Кучково поле, 2002. – 624 с.
13. Савельев А. Л. История идеи универсальной грамматики с древнейших времен и до Лейбница / А. Л. Савельев. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2006. – 381 с.
14. Сводеш М. К вопросу о повышении точности в лексикостатическом датировании / М. Сводеш // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1960. – Вып. 1. – С. 53–87.
15. Уилрайт Ф. Метафора и реальность / Ф. Уилрайт // Теория метафоры. – М. : Прогресс, 1990. – С. 82–110.
16. Флоренский П. Иконостас / П. Флоренский. – М. : АСТ, 2003. – 203 с.
17. Фрезер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Дж. Фрезер ; [пер. с англ. М. К. Рыклина]. – М. : АСТ, 2003. – 781 с.
18. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / О. Шпенглер ; [пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна]. – М. : Мысль, 1993. – 663 с.
19. Юнг К. К вопросу о подсознании / К. Юнг // Человек и его символы. – М. : Университетская книга, 1997. – С. 13–103.
20. Ягодинский И. И. Философия Лейбница : процесс образования системы : первый период, 1659–1672 / И. И. Ягодинский. – СПб. : Наука, 2007. – 367 с. – (Серия “Слово о сущем”. – Т. 72).

**Стаття надійшла до редакції 14 листопада 2016 року**

УДК 811.111'272'42

Бешлей О. В.,  
аспірант,  
Чернівецький національний університет  
beshleyka@mail.ru

## ІНТЕРПРЕТАЦІЙНО-ПЕРИФЕРІЙНЕ ПОЛЕ КОНЦЕПТУ *МОЛОДІСТЬ* В АНГЛОМОВНОМУ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

### Анотація

У статті досліджується актуалізація концепту *МОЛОДІСТЬ* в англomовному художньому дискурсі на основі аналізу сполучуваності номінативної лексеми з контекстуально-смісловими одиницями, вираженими іменниками, прикметниками та дієсловами для виявлення прототипних та індивідуальних ознак особи молодого віку, які репрезентують інтерпретаційно-периферійне поле даного концепту з точки зору представників англійської лінгвокультури.

**Ключові слова:** концепт, ознака, експлікація, імплікація, слова-супровідники.

### Summary

The article deals with the actualization of the concept *YOUTH* in English literary discourse based on the analysis of the compatibility of nominative lexeme with contextual and semantic units expressed by nouns, adjectives and verbs for revealing specific prototypical and individual features of a young person, that represent interpretive peripheral field of the concept in terms of the members of the English linguo-culture.

**Key words:** concept, feature, explication, implication, accompanying words.

Процес вікового розвитку є актуальним і значущим для людини протягом всього його життя, що знаходить відображення в текстах літературно-художніх творів. У даній роботі аналіз художніх літературних творів здійснюється в контексті лінгвокогнітивних досліджень. У нашому розумінні аналіз літературно-художнього дискурсу на лінгвокогнітивному рівні передбачає розгляд реалізації концепту *МОЛОДІСТЬ* на всіх рівнях мови в їх тісній взаємодії.

Незважаючи на те, що *молодість* є абстрактною назвою вікового періоду, в даному дослідженні **об'єктом** концептуального аналізу вважаються ілюстрації текстових фрагментів, які містять дану лексему. До уваги беруться слова-супровідники, які актуалізуючись в тексті, маніфестують ознаки досліджуваного концепту в цілому.

Основним **завданням** даного дослідження є опис і структурування інтерпретаційно-периферійного поля концепту *МОЛОДІСТЬ*, що актуалізує концепт в художньому тексті. Перш ніж перейти до опису інтерпретаційно-периферійного поля (здійснюваного на матеріалі художніх прозових текстів), в якому актуалізуються його ознаки, що визначаються за допомогою концептуального аналізу даної лінгвоментальної сутності і її складових, було б логічним спершу розглянути способи вираження досліджуваного концепту в художньому дискурсі.

Як відомо, лексикографічні джерела дають неповну картину ознак і структури концепту. Перш за все, це стосується образної і прагматичної складових концепту. Існує певна специфіка виявлення засобів вираження досліджуваного концепту на лексикографічному та текстовому етапах концептуального аналізу відповідно до структури даної одиниці. Сучасній лінгвістиці притаманною є увага до когнітивного відображення знань носіїв мови, що виправдовує вивчення художнього тексту як інструменту представлення цих знань [8, 36]. Цілком очевидно, що твори художньої літератури принципово відмінні від комунікації в її традиційному розумінні. Мова літературних персонажів, як правило, стилізована і характеризується певним підбором слів і виразів, які є засобами художнього зображення дійової особи літературного твору [7, 94]. Комунікація, відображена у художньому тексті, незважаючи на деяку свою відірваність від природної комунікації, визнається достовірним матеріалом для дискурсивно-когнітивних досліджень, здійснюваних на її основі, що доводить існування великої кількості лінгвістичних робіт, виконаних в дискурсивно-когнітивному руслі.

Перш за все, зауважимо, що в контексті можемо зустрічати ствердження про перебування особи в молодому віці або значення, зворотнє значенню вікового розвитку, іншими словами, значення вікової регресії (*remain young, become young again*).

Аналізуючи тексти, ми виявляємо, що актуалізація концепту в тексті має більш розгалужену структуру в порівнянні з лексикографічною вербалізацією. Текстова структура включає наступні елементи:

1. Окреме слово (*young, youth*);
2. Словосполучення (*rose-red youth, rose-white boyhood*);
3. Текстовий фрагмент (*There is such a little time that your youth will last – such a little time. The common hill-flowers wither, but they blossom again. The laburnum will be as yellow next June as it is now. In a month there will be purple stars on the clematis, and year after year the green night of its leaves will hold its purple stars... Youth! Youth! There is absolutely nothing in the world but youth!* [13, 31]).

Варто відзначити, що окреме слово, лексема є найбільш частотною одиницею лексикографічного аналізу, а для текстового аналізу актуальними є одиниці як лексичного (слово), так і синтаксичного рівня мови, а саме, вільні і фразеологічні словосполучення. Текстовий рівень значно розсуває кордони концепту, розширюючи і доповнюючи його образ.

Вказівка на молодий вік в тексті здійснюється експліцитно і імпліцитно.

Серед найбільш поширених мовних засобів вираження концепту МОЛОДІСТЬ в тексті, ми виділяємо:

1) одиниці, що безпосередньо номінують *молодість* як вікову категорію (*youth, adolescence, boyhood, girlhood, teen age*).

2) одиниці, що визначають осіб, які перебувають в *молодому* або *підлітковому* віці (*young man, young woman, young girl, young boy, adolescent, teenager, a youth*).

3) одиниці, виражені числівниками, що є конкретним і точним позначенням віку індивіда (*He was seventeen ...*). Важливо відзначити, що в англomовній художній літературі не знаходимо позначень конкретного віку індивіда числом. Цю функцію в художніх текстах завжди виконують числівники. В словникових дефініціях вказівка на конкретний вік здійснюється за допомогою цифри (*teenager – someone who is between 13 and 19 years old*).

4) одиниці, які вказують на вік особи, виражені прикметниками або іменниками (*You were too young ... she had forgotten most of that; for she had been so young ...*).

5) одиниці, які імпліцитно позначають вік індивіда через вказівку на його соціальний статус і виконання певних функцій в суспільстві.

Наступним кроком в реалізації поставленого завдання є виявлення ознак, які репрезентують інтерпретаційно-периферійне поле даного концепту з точки зору представників англійської лінгвокультури. Периферійні ознаки концепту виявляються за допомогою концептуального аналізу, який включає аналіз сполучуваності та контекстуальний аналіз мовних одиниць. Ознаки експлікують різні аспекти досліджуваного концепту.

Виявлення периферійних ознак, які є частиною концептуальної сфери вікової категорії *молодість*, асоціативно пов'язані з нею й актуалізуються в мовному дискурсі (конкретніше, літературно-художньому), відбувається за допомогою вилучення з аналізованих текстових фрагментів ситуативно зумовлених слів-супровідників. Лінгвісти [3; 2; 4; 6; 7] стверджують, що сполучуваність фіксує і відтворює “найбільш важливі для мовної картини світу “кванти” сенсу культурних концептів” [4, 35]. Вважається, що дослідження сполучуваності може розкрити уявлення, образи, гештальти, характерні для тієї чи іншої культури. Сполучуваність може допомогти реконструювати мовну картину світу, проникнути в концепт [6] і досліджувати його національно-культурну своєрідність. Тому дуже важливо звертати увагу на синтагматичні зв'язки одиниць. Узуальна сполучуваність репрезентує загальнонаціональну когнітивну структуру, а окаяональна – індивідуально-авторську [5, 229].

За допомогою виділених характеристик можуть експлікуватися як типологічні / прототипні, так і індивідуально-особистісні ознаки особи молодого віку. Прототипні ознаки – це існуючі в концептуальній картині світу етносу стандартизовані уявлення мовців про властивості предметів або подій [1, 337]. У нашому випадку це уявлення про ознаки концепту **МОЛОДІСТЬ**, які є загальнонародними, тобто найважливішими і частотними в свідомості етносу. Ознаки, що володіють індивідуально-особистісним характером, певною мірою відображають концептуальну картину автора твору, тому, на відміну від прототипних характеристик, є побічними, можливими і потенційними. У своїй сукупності ознаки формують неоднорідну площину, яка відтворює дуже широку картину

обов'язкових і потенційних ознак концепту, для вивчення яких потрібно залучати велику кількість текстового матеріалу.

Аналізу підлягають як узуальна, так і okazіональна сполучуваність імені концепту з дієсловами, іменниками і прикметниками, оскільки тільки на основі сполучуваності можна окреслити необхідний імпліцитний образ. Досліджуючи абстрактне ім'я, науковці зазначають, що дієслівна та іменникова сполучуваність імені допомагає отримати вихідні дані щодо проєкції концепту на явища, які пізнаються емпірично, в той час як атрибутивна сполучуваність дозволяє зробити висновки про проєкцію концепту на властивості, що можуть бути отримані аналогічним способом [7, 39].

Слід зазначити, що практично завжди певна розглянута ознака супроводжується оцінною характеристикою, оскільки автор, незважаючи на прагнення залишатися об'єктивним, свідомо чи несвідомо дає оцінку тій чи іншій події, відображеній у тексті. Часто це відбувається за допомогою не одного слова-супровідника, а внаслідок поєднання кількох мовних одиниць, актуалізованих в єдиному текстовому фрагменті.

Отже, у дослідженні ми виділяємо контекстуально-сміслові одиниці, які безпосередньо і нап'язу пов'язані з даним концептом, за допомогою яких потім виявляємо ознаки, що характеризують осіб молодого віку. Даний алгоритм відбувається через встановлення смислових зв'язків з мовними виразами. У літературно-художньому дискурсі характеристики осіб молодого віку маніфестуються лексичними і синтаксичними мовними засобами.

До лексичних засобів репрезентації характеристик осіб молодого віку відносимо прикметники, іменники і дієслова, які в текстових фрагментах представлені в поєднанні з віковими одиницями і номінуються особою молодого віку. Лексеми атрибутивної і субстантивованої природи постулюють різноманітні якості осіб молодого віку. Дієслова характеризують особу через дію, що виконується нею безпосередньо або через дію, яка спрямована на неї іншою особою. Серед синтаксичних засобів виділяємо словосполучення різноманітної природи (субстантивні, атрибутивні, дієслівні, прийменниково-іменникові), а також завершені в граматичному і комунікативному вираженні уривки тексту описового або уточнюючого характеру, за допомогою яких зображується особа молодого віку.

Усі аналізовані одиниці (лексичні і синтаксичні засоби, що репрезентують периферійні ознаки концепту) об'єднуються за наявністю загальної гіпосеми, що вказує на особу молодого віку, а диференціюються на підставі наявності різних гіперсем у структурі свого значення.

У пропонованому текстовому фрагменті експлікуються такі ознаки концепту МОЛОДІСТЬ як вразливість, беззахисність за допомогою опису підліткового періоду розвитку особи молодого віку, у всіх сферах життєдіяльності якої відбувається багато змін. Це кризовий період, який

включає фізичне, емоційне і інтелектуальне дозрівання, зіткнення підлітка із зовнішнім світом, який часто сприймається як щось вороже.

**Adolescence is a vulnerable time. Many changes are occurring** [11, 247].

А в наступному фрагменті експлікується такі ознаки концепту як нудьга і помилкова зрілість, які відображають суперечливу сутність даного вікового періоду, що відзначається в психологічній літературі.

**Adolescence brought the usual boredom and false maturity** [9, 235].

Як уже зазначалося, концептуальний аналіз проводиться за допомогою дослідження сполучуваності мовних одиниць з номінантами *молодості*. Також використовується контекстуальний аналіз текстових фрагментів, що містять вікові одиниці на позначення особи молодого віку. Спершу розглянемо атрибутивні одиниці. Характеристика особи молодого віку відбувається із залученням прикметників до вікової лексеми, виконуючи синтаксичну функцію визначення. Слова-супровідники можуть класифікуватися відповідно до типу характеристики, яку вони експлікують. Найчастіше трапляється поєднання декількох слів-супровідників, актуалізованих в одному текстовому фрагменті.

У наступному прикладі фізіологічна характеристика зростання індивіда виражена за допомогою прикметника *високий (tall)* і функціонує в поєднанні зі схвальною оцінкою персонажем даного факту.

**Speaking of young boys, that nice fellow Hank is growing some, is not he? Tall for his age. I forget how old he is** [11, 172].

Слова-супровідники можуть актуалізувати також індивідуально-особистісні характеристики тінейджерів. Ознака сміливість / хоробрість, маніфестована в наступному прикладі, в поєднанні з позитивною оцінкою актуалізується в складній для підлітка ситуації – загибелі близької людини.

**You are a brave young man** [11, 95].

У цьому фрагменті виступає ознака серйозність, яка отримує схвальну оцінку мовця. **You are very like my brother, a serious young man. Old for your age** [12, 168].

Чимало прикладів зображення індивідуально-особистісних рис (емоційного та психічного характеру) зустрічаємо у фрагментах, що описують стан та поведінку осіб підліткового віку. Це, очевидно, пов'язано зі зміною орієнтирів та пріоритетів, яка настає в переломний період кожного тінейджера. Наприклад, ознака важкість підліткового віку експлікована в наступному фрагменті.

**Having been a fatty difficult teenager myself I like to think that ...** [10, 62].

Одержимість як особлива ознака представників підліткового віку нерідко експлікується в художньому тексті відповідною лексемою.

**And like any other obsessed teenager Claire spends all her...** [10, 64].

У даному реченні субстантивований прикметник *the young* є номінантом концепту, позначаючи осіб молодого віку в якості збірного поняття. Актуалізована в тексті лексема *honesty (прямота)* експлікує такі

ознаки героїв-тінеджерів, як простота, наївність і невинність, відсутність будь-якого розрахунку в дружніх стосунках.

*So they talked with the simple **honesty of the young** who have not yet learned to choose friends for advantage, prestige or any reason but honest liking [12, 219].*

У наступних текстових фрагментах актуалізація ознак відбувається за допомогою синтаксичних засобів. Текстовий фрагмент і граматично, і в комунікативному плані маніфестує ознаку потреба в наставнику. Герой втратив близьку людину, вітчима, який замінив йому батька. Це сталося в підлітковому віці, тобто тоді, коли присутність близької дорослої людини вкрай важлива.

*I'm so worried about Hank ... He loved Ben so ... He'll need a **man to guide him** ... Will you do it, Paul? Will you take him in hand? This **young man** needs someone **he can trust to help him** get over this [11, 245].*

З нижченаведеного контексту вимальовується типовий образ тінейджера, що актуалізується за допомогою дієслівних словосполучень зустрічатися з дівчатами і палити траву, маніфестують ознаку вільне проведення часу.

*Mark peeked through the weeds. "Shhhhh!" He had heard stories around the trailer park of **teenagers** using these woods **to meet girls and smoke pot**, but this car didn't belong to a teenager [12, 237].*

Синонімічною до лексеми *teenager* є лексема *juvenile*. У прикладі нижче відтворюється характерна риса осіб молодого віку слухати гучну панк-музику, за допомогою якої експлікуються такі ознаки як непослух і впертість, прагнення робити всім все на зло. У цьому виражається підлітковий бунт.

*The **juvenile**, now lurking in the kitchen, put on **loud punk music** just to let everyone know he was still around [10, 114].*

У плані актуалізації ознак, які є значущими для створення образу молоді особи, показовим є наступний фрагмент.

*This **young boy** still touched his heart. **Halfway between manhood and childhood** he was a man in his gray trousers and **navy jacket and well-polished shoes**, with a start of a **dark brown on his upper lip**; a **child with the braces** on his teeth and **sweet candor of his smile** [11, 240].*

За допомогою слів-супровідників *halfway between manhood and childhood* (на півдорозі між дорослістю і дитинством) виділяються прототипні риси даного періоду: невизначеність і розмитість у рішеннях і кроках. У фрагменті актуалізуються ознаки, які характеризують представника молодого віку як вже дорослого чоловіка (зовнішній вигляд, поява волосків над верхньою губою), але ще дитини (щира простодушна посмішка, що відкриває брекети на його зубах), і які органічно поєднуються в одній людині. За допомогою даних слів-супровідників репрезентуються ознаки, що описують типового підлітка.

Дослідження концепту МОЛОДІСТЬ в літературно-художньому дискурсі дозволило зробити певні **висновки**. Периферійні ознаки концепту виявляються за допомогою концептуального аналізу при виокремленні ознак концепту і репрезентують його інтерпретаційно-периферійне поле. Сполучуваність допомагає проникнути в концепт і дослідити його національно-культурну своєрідність. Таким чином, отримуємо сфери функціонування досліджуваного концепту, виділені за допомогою як типологічних / прототипних, так і індивідуально-особистісних ознак особи молодого віку: фізичні і фізіологічні, оцінні, інтелектуальні, індивідуально-особистісні, поведінкові, психо-емоційні, зовнішнього вигляду, роду діяльності.

Обмеження рамками аналізу концепту не дозволяє розглянути всі стилістичні та образні засоби його вираження. Дана область є **перспективною** для наступних етапів дослідження, особливо в поетичних текстах, які представляють багатий матеріал в плані оказіональних, індивідуальних, авторських, метафоричних способів відображення концепту.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1999. – 369 с.
2. Лебедев М. Г. Время как когнитивная доминанта культуры. Сопоставление американской и русской темпоральных концептосфер / М. Г. Лебедев. – Владивосток, 2002. – 244 с.
3. Левицкий В. В. Слова-консоциации и побочный смысл : забытые идеи Г. Шпербера и К. О. Эрдмана / В. В. Левицкий // Методи аналізу тексту : збірник наукових праць. – Чернівці : ЧНУ, 2009. – С. 165–182.
4. Опарина Е. О. Лингвокультурология : Методологические основания и базовые понятия / Е. О. Опарина // Язык и культура. – М. : Наука, 1999. – С. 27–49.
5. Попова З. Д. Язык и национальное сознание / З. Д. Попова, И. А. Стернин // Вопросы теории и методологии. – Воронеж : ВГУ, 2002. – 260 с.
6. Рахилина Е. В. Когнитивный анализ предметных имен : семантика и сочетаемость / Е. В. Рахилина. – М. : Институт языкознания, 2000. – 362 с.
7. Чернейко Л. О. Абстрактное имя в семантических и прагматических аспектах : автореф. дисс. на соиск. ученой степени докт. филол. наук : спец. 10.02.20 "Теория языка" / Л. О. Чернейко. – М., 1997. – 48 с.
8. Щирова И. А. Наука о текстах, теория текста, лингвистика текста : проблемы терминологии и дисциплинарного статуса / И. А. Щирова // Язык. Текст. Культура. *Studia Linguistica*. – 2007. – № 16. – С. 75–82.
9. Barnes J. *The Fruit Cage* / Julian Barnes. – Kent : Chatham, 2005. – 513 p.
10. Fitzgerald S. *The Great Gatsby* / Scott Fitzgerald. – Scribner. 2004. – 180 p.
11. Jong E. *Tapestry* / Erica Jong. – New York : Bantam Doubleday Dell Publishing Group, 1989. – 554 p.
12. Steinbeck J. *The Red Pony* / John Steinbeck. – Penguin Books, 1992. – 100 p.
13. Wilde O. *The Picture of Dorian Gray* / Oscar Wilde. – Penguin Books, 1998. – 280 p.

**Стаття надійшла до редакції 5 грудня 2016 року**



УДК 81'42:801.6

Тарасова О. А.,

докторант,

Київський національний лінгвістичний університет

tarassovaolena@gmail.com

## АРХЕТИПНА ОСНОВА ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНІХ КОНЦЕПТІВ: НА МАТЕРІАЛІ ФРАНЦУЗЬКОЇ ПОЕЗІЇ ХІХ СТОЛІТТЯ

### Анотація

Методика концептуального аналізу поетичних текстів отримує за висхідну основу механізми інформаційного та ментального моделювання й передбачає опис системи художніх концептів із подальшим зверненням до її інструментального словесно-образного втілення з опорою на характеристику тих аспектів, що лежать у її підґрунті. У дослідженні у колі зору знаходяться віршовані тексти французьких поетів ХІХ століття, а саме: “LePapillon” А. де Ламартіна та “LesPapillons” Ж. де Нерваля. Мета розвідки – виявити архетипну основу художнього концепту “метелик” та відслідкувати її актуалізацію мовними засобами у згаданих творах.

**Ключові слова:** архетип, міф, поетична інформація, художній концепт.

### Summary

The methodology of conceptual analysis of poetic texts is based on mechanisms of information and mental modeling and involves the description of the system of literary concepts with further reference to its instrumental verbal figurative realization and characteristic aspects. Our research is devoted to the poems by the French poets of the 19<sup>th</sup> century such as “Le Papillon” by A. De Lamartine and “Les Papillons” by G. de Nerval. The objective of the trial is to model the structure of the literary concept “papillon” through defining its archetypal basis and tracing down its actualization with linguistic means in the works mentioned above.

**Key words:** archetype, myth, poetic information, literary concept.

Поява не тільки нових об'єктів лінгвістичного розгляду, а й перегляд традиційних проблем з новітніх позицій відповідає сучасним пріоритетам лінгвопоетичних студій, спрямованих на впровадження інтегративних тенденцій у методи і підходи до аналізу різних художніх творів (Л. Белехова, О. Воробйова, В. Маслова, Ж. Маслова, Г. Москальчук, В. Ніконова, І. Тарасова). Методика концептуального аналізу поетичних текстів отримує за висхідну основу механізми інформаційного та ментального моделювання й передбачає опис системи художніх концептів із подальшим зверненням до її інструментального словесно-образного втілення з опорою на характеристику тих аспектів, що лежать у її підґрунті. При цьому враховуємо, що відображення художньої картини світу крізь призму мовної свідомості письменника пов'язується із питаннями прирощення поетичної інформації у межах віртуальної реальності тексту, де за допомогою мовних знаків спостерігається образне відбиття дійсності (об'єктивної чи можливої). Отже, мистецька маніфестація, подія поетичного письма, і є актом творення віртуальної реальності. У визначенні специфіки представлення у просторі

поетичного тексту віртуальної реальності виходимо з визначення терміну “концепт” як інформаційної структури відображення знань та досвіду людини (О. Кубрякова). У лінгвокогнітивних працях концепт розглядається здебільшого як ментальна сутність, що має “пошарову” структуру [11]. Отож, аналіз певних (зокрема, архетипного, прототипового, стереотипного, індивідуально-авторського) аспектів у репрезентації художніх концептів сприймається як комплекс ієрархічних компонентів цілісної структури, що зумовлюють використання мовних кодів для об’єктивації художніх концептів у поетичному тексті та підтверджують самоорганізаційний характер інформаційного руху текстової віртуальної реальності.

Застосування такого динамічного підходу стає досяжним на типологічному рівні та вимагає застосування комплексу методів і прийомів аналізу й інтерпретації поетичних структур, що відбувається в декілька етапів. Першопочатково, у дослідження включається архетипний аспект художніх концептів. У визначенні даного аспекту художнього концепту апелюємо до юнгіанської традиції тлумачення архетипу на кшталт символічної схеми чи формального поведінкового зразка, на основі котрих завдяки іманентним формоутворювальним законам з’являються сповнені змістом різноманітні образи, співвідносні феноменологічній структурі людської психіки включно із її свідомими та позасвідомими шарами. При цьому своє змістове наповнення першообраз отримує лише тоді, коли проникає до свідомості, наповнюючись матеріалом свідомого досвіду [6, 24]. Відтак, К. Юнг у своїй концепції особистості дотримується думки про необхідність подолання абсолютного протиставлення свідомого й позасвідомого та пошуку їхньої внутрішньої єдності і пропонує термін колективного позасвідомого, під яким розуміє сферу так званої “позасвідомої міфології”, котра включає образи, що отримали статус загального надбання людства; вони не є вродженими уявленнями, проте виступають вродженими можливостями уявлення, що знаходять свій прояв лише у творчо оформленому матеріалі у якості регулюючих принципів його формування [13, 228–229]. Проте не варто плутати архетип – образ позасвідомого та міфологічний образ, оскільки останній було піддано свідомій обробці. Архетипи ж являють собою “динамічний фактор, що проявляється спонтанно, та форма, яка протягом життя наповнюється змістом” [6, 24].

Зазначимо, що з позицій сучасної культурно-історичної психології характеристика позасвідомого здійснюється як рівня психічного відображення, в якому суб’єкт і світ репрезентуються як єдине та неподільне ціле; архетипи колективного позасвідомого виступають особливим класом прояву позасвідомого як надіндивідуальні надсвідомі явища, реальний факт існування котрих може бути зведений до передачі

досвіду людства з покоління в покоління та дискретності – безперервності свідомості (звідси – ідеї про потік свідомості) [1, 405]. Архетипи засвоюються суб'єктом / автором як зразки пізнання, що породжуються усією сукупнісною діяльністю людської спільноти. Це пізнання здійснюється позасвідомо, коли архетип акумулює найбільш цінний людський досвід, що досягається митцем у процесі художньої творчості [там само]. Такий підхід, за К. Юнгом, вимагає від дослідника художнього творчості йти шляхом зворотньої реконструкції першооснови праобразу [13, 229], тобто від кінцевого продукту (твору) до його витоків-архетипів.

У контексті аналізу художніх концептів літературного тексту подібне потрактування архетипу виступає співвідносно положень когнітивної лінгвістики щодо існування інформаційних передконцептуальних структур-конструктів “когнітивного позасвідомого” [17, 3-4]. Нагадаємо, принцип когнітивного позасвідомого передбачає превалювання у художній семантиці тих форм концептуалізації, котрі не є доступними до безпосереднього спостереження та стають тією чи іншою мірою досяжними тільки у процесі “глибинного прочитання” та реконструкції багатовимірної семантико-когнітивної структури художнього тексту [5, 380].

Універсальний, інваріантний, зразковий, константний характер функціонування архетипу не виключає його уведення (у першу чергу, як фактору впливу) до сфери національних цінностей та історико-культурних орієнтирів. Архетип як загальнолюдський, а отже, впізнаваний, засіб передачі досвіду має національні та етнічні межі, а його “пробудження” (К. Юнг) у просторі тексту художнього твору відбувається на основі сприятливих / несприятливих обставин історичної доби. Цим пояснюється “ментальне розширення первинної моделі, що обумовлює варіативність його (архетипу – *О.Т.*) втілень у культурі (літературі) та своєрідну еволюцію” [3, 49].

Тому під час розгляду художніх концептів твору певного автора необхідним є уведення архетипного аспекту: у нашому розумінні як досвідно орієнтованого, гештальтного характеру структурування інформації суб'єктом / адресантом художнього тексту у межах дискурсу певної доби, що являє собою моделі репрезентації позасвідомого особистістю, виступаючи її інструментарієм для самостійного пізнання світу, інших суб'єктів та самої себе.

У статті об'єктом лінгвокогнітивних дослідів виступають віршовані тексти французьких поетів XIX століття, а саме: “Le Papillon” А. де Ламартіна та “Les Papillons” Ж. де Нерваля, де знаходить своє втілення художній концепт “метелик”. **Мета** розвідки – виявити архетипну основу художнього концепту “метелик” та відслідкувати її актуалізацію мовними засобами у згаданих творах.

Під час аналізу архетипної основи розгляданого концепту в обраних поезіях варто враховувати множинність її варіативного втілення:

(а) міфологічне бачення образу метелика в історії цивілізації включно із релігійними та культурно-ціннісними орієнтирами;

(б) психологічне підґрунтя образу метелика у взаємозв'язку індивідуальних та колективних елементів його сприйняття;

(в) естетико-емоційне авторське осмислення анімалістичної художньої образності в контексті віршованого дискурсу модернізму та творчого доробку окремих французьких поетів-романтиків.

У пред'явленні аналізованого художнього концепту в межах текстової віртуальної реальності обидва автори обирають динамічний інформаційний аспект – у центрі опису опиняється рухлива поведінка метелика, а тому доцільним виявляється активне використання дієслівного мовного матеріалу. Зокрема, у поезії Ламартіна художній концепт “метелик” представлено поетичним образом польоту через дієслова *nager, s'enivrer*, які набувають змістового наповнення як “*voler*”. У сполуці із іменниками *parfum, lumière, azur, ciel* зазначені дієслівні елементи засвідчують широкий спектр можливостей, які отримує суб'єкт поетичного опису протягом свого існування, що, на перший погляд, не викликає негативних емоцій. Проте саме цей позитивний вектор опису підкреслює мінливий характер часового проміжку, що його надано для життя, спонукаючи, таким чином, до усвідомлення приреченості, закладеної в природному порядку речей. У цьому плані у віршованому творі Нерваля стрижневим елементом постає дієслово “*voltiger*”, зображаючи у такий спосіб швидкоплинність та стрімкий характер життя. Наведений комплекс мовних одиниць покликано відтворювати певний поетичний смисл – ефемерність життя як нетривалого періоду існування в очікуванні на звільнення. Коріння подібної ініціації метелика та станів життя і смерті перебуває у міфологічній площині.

Первинна, інваріантна основа міфу про метелика зводиться до наступного: символізм метелика як одного з представників комах веде до образу Великої Богині / Матері, який є відомим ще з часів палеоліту та виступає одночасним репрезентантом неба і землі, життя і смерті [2], вмістом “усіх попередніх утілень та надій майбутніх поколінь” [12]. Сюди ж відносимо значну кількість вірувань, прикмет, що пов'язують метеликів із образами духів померлих. Подібні уявлення присутні практично в усіх культурах [15, 728–729], що й підтверджує інваріантність асоціації метелика та душі, відслідковується зв'язок цієї комахи із потойбіччям. Так, в античній культурній традиції широко розповсюдженим є міф про Психею, молоду вродливу дівчину, що привабила самого Амура, ставши його жінкою та безсмертною богинею (зображується із крилами метелика за спиною) наперекір усім перешкодам [20, 62–63]. Ще одна антична легенда розповідає про Прометея, який змайстрував тіло людини із глини, а Афіна

вдихнула в середину метелика – символ душі – з метою оживлення [19, 400–401]. Таке порівняння метелика та душі, закріплюючись у мові (на грецькій “*psukhè*” одночасно позначає і душу, і метелика), отримує вже прототипове прочитання: у класичній античній традиції (Аристотель, Платон) утверджується позиція про те, що людська душа залишає тіло під виглядом метелика [18]. Більше того, метелик як “шляхетна” (“*noble*”) комаха виявляється зачиненою у тілі людини, а зі смертю останньої звільняється та отримує можливість повернутись до своїх священних та осяйних витоків. Саме таку мотивацію й знаходимо у поезії Ламартіна, де метелик “*Et sans se satisfaire, / [...] Retour ne enfin au ciel chercher la volupté !*”.

Установлення асоціативного зв'язку між образами метелика та Великої Богині апелює до одного з визначальних архетипів людства, а саме – до архетипу матері, множинність варіацій котрого криється саме у міфології [13, 217]. Матір виявляється головною фігурою там, де відбувається магічне перетворення та воскресіння [13, 218]. Політ метелика як вознесіння на небо постає похідним від мотиву Успіня Богородиці, яке, зі свого боку, має витoki у язичницьких віруваннях та продукує мотив відродження [13, 246]. Власне останнє нараховує, за К. Юнгом, декілька форм. У даному випадку, випадку Успіня, йдеться про відродження у межах індивідуального життя, що передбачає ідею *renovation* – оновлення, вдосконалення, та втілюється через процес трансмутації – зміна сутнісної природи людини, під час якого стає можливим перетворення смертної істоти у безсмертну, тілесного у духовне чи людського у божественне [13, 252–253]: *être humain* ↔ *papillon* ↔ *âme*.

Тож наголосимо, що сучасний психоаналіз закріпив за метеликом символізм ренесансу (фр. *renaissance*) [15, 729], тобто переродження, експлуатуючи дещо інший аспект символізму метелика – здатність до метаморфоз. Так, наприклад, Нерваль здійснює опис метелика через акумуляцію поетичних образів. Тут маємо метафоричне представлення метелика через квітку (*Le papillon, / fleur sanstige, / Qui voltige*), а також абстрактну сутність – гармонію (*Dans la nature infinie, / Harmonie / Entre la plante et l'oiseau!...*).

При цьому активним залишається й розгляд метелика як прагнення людини до світла, визнаючи у цьому прояв категорії несвідомого [2]. У цілому, із впевненістю можна говорити про наявність безперечного впливу архетипу матері на концептуальне уявлення про образ метелика. Інкарнація цих надбань до поетичного світовідтворення здійснюється через художні концепти.

У цілому, в індивідуально-авторській перспективі представлення аналізованого художнього концепту ключовими ознаками залишаються “ефемерність” та “чуттєвість”. Зокрема, відповідальними за першу концептуальну ознаку, ознаку ефемерності, виступають такі художні тропи як порівняння, що пропонують індивідуально-авторські “бачення”-аналогії між:

- комахою – поетичним натхненням – почуттям кохання (Нерваль): *Passe comme une pensée / De poésie ou d'amour*,
- комахою – відчуттям бажання (Ламартін): *Il ressemble au désir, qui jamais ne se pose*.

Наразі, постає питання: якщо кожен з поетів вибірково моделює дійсність, творить віртуальну реальність як відображення світу, відтворене в авторській перспективі, за рахунок яких механізмів відбувається така креативна маніфестація, як здійснюється її оформлення? Говорячи про сферу поетичного, ми стикаємося із питанням розкриття особливостей індивідуально-авторської візії сутностей (якостей, абстракцій, форм, станів, механізмів, процесів) (ір)реального світу, а отже, маємо справу із розглядом процесів художньої концептуалізації світу. Концептуалізація художня постає як “концептуалізація художньо-естетичного досвіду” [8, 37] індивідуально-авторською свідомістю, що рефлексує над тим чи іншим поетичним смислом, а продуктом подібних дій виявляється художній концепт – “результат вторинного осмислення, вторинної концептуалізації” [там само]. Не даремно концепти сприймаються у змістовому плані як глибинні смисли, згорнуті смислові структури тексту, котрі являють собою втілення інтенції (глибинної психологічної реакції на зовнішній подразник) – через неї – мотиву діяльності автора [7, 57]. Це виявляється суголосним до розуміння концепту як “згустку культури в свідомості людини” (Ю. Степанов), а потому – саме у вигляді концепту культура й входить у ментальний світ людини. Таке визначення фокусується на концептах як “енергетичних згустках культури”, де немає місця знанням поза емоціями [4, 14]. У літературному творі відбувається інтеріоризація культурного досвіду з метою прирощення поетичної інформації як акту креації через афективну складову творчої діяльності, оскільки “тільки емоційно значущі для окремого індивіда компоненти колективних уявлень можуть безпосередньо трансформуватися у його особистісні мотиви, у лінію його поведінки через акти самовідданості, акти ототожнення з одним з його “Я-образів”” [9, 104].

Тож ідентифікація художнього концепту “метелик” у творах Ламартіна та Нерваля здійснюється нами у межах розгляду французької мовно-поетичної свідомості доби романтизму та початку модернізму. Романтична платформа характеризується константною екзальтацією сфери відчуттів [див., напр., 10, 36], а модернізм відзначається гіпертрофованою увагою до тем жорстокості, хорору, потворного як реакція на “ошукані сподівання”, що встановилося в країні після великих революційних потрясінь. Закономірно, у фокусі опиняється позитивний аспект мотиву смерті, який, у свою чергу, реалізує один з домінантних концептів естетики французької літератури XIX століття – “*mal du siècle*”. Французький літературний модерн виявляє не стільки оновлення

поетичних сюжетів, скільки способу осягнення сучасного світу [16, 17], а естетика модерної французької літератури характеризується новітніми ідеалами *nouvelle poétique* та корелює із когнітивно-дискурсивною практикою продукування поетичної події – “un nouveau rapport du discours à un monde lui-même nouveau” [14, 73].

Потому цілком правомірним видається лівопоетологічний підхід до аналізу феномену художньо-естетичної діяльності, де концепт постає як особливий інформаційний конструкт, засіб репрезентації світоглядних інтенцій автора та втілення естетико-мистецьких настанов у межах поетичного дискурсу певної доби. У запропонованому контексті можемо говорити про художній концепт як ментальну одиницю індивідуально-авторської мовної свідомості, що формується за допомогою різних способів категоризації дійсності в умовах детермінованості загальнокультурними й національними факторами художнього дискурсу, передбачаючи при цьому спроможність до вербалізації у різноманітних формах. Художні концепти покликані експлікувати поетичні смисли, що є результатами процедури рефлексії над тим чи іншим художнім концептом індивідуально-авторської свідомості.

Потому, з опорою на позиції, що їх напрацьовано когнітивною поетикою, **перспективним** видається подальше усталення методики комплексного, інтегративного аналізу системи художніх концептів літературного твору.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Асмолов А. Г. По ту сторону сознания: методологические проблемы неклассической психологии / А. Г. Асмолов. – М. : Изд-е Смысл, 2002. – 480 с.
2. Бабочка, символизм [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.newacropol.ru/Alexandria/symbols/butterfly/>
3. Большакова А. Ю. Архетип – концепт – культура / А. Ю. Большакова // Вопросы философии. – 2010. – № 7. – С. 47–57.
4. Воробйова О. П. Річ як антиконцепт у творах художнього модернізму: лінгвофілософські аспекти естетики негативності / О. П. Воробйова. – Вісник КНЛУ. Серія “Історія. Економіка. Філософія”. – 2013. – Вип. 18. – С. 11–22.
5. Воробьёва О. П. Художественная семантика : когнитивный сценарий / О. П. Воробьёва // С любовью к языку : [сб. науч. трудов. Посвящается Е. С. Кубряковой]. – М. ; Воронеж : ИЯ РАН, Воронежский госуниверситет, 2002. – С. 379–384.
6. Давыдов А. И. Архетип: диапазон значений в прикладном психоанализе культуры / А. И. Давыдов // Символическое и архетипическое в культуре и социальных отношениях : материалы международной научно-практической конференции 5–6 марта 2011 года. – Пенза – Прага : Научно-издательский центр “Социосфера”, 2011. – С. 22–25.
7. Красных В. В. От концепта к тексту и обратно / В. В. Красных // Вестник МГУ. Серия “Филология”. – 1998. – № 1. – С. 53–70.
8. Маслова Ж. Н. Художественная концептуализация и когнитивное варьирование / Ж. Н. Маслова // Когниция, коммуникация, дискурс. – 2016. – № 12. – С. 36–51.

9. Меркулов И. П. Логика науки и индивидуальное творчество / И. П. Меркулов // Когнитивная эволюция и творчество. – М. : Directmedia, 2013. – С. 101–117.
10. Стендаль Ф. Жизнь Микеланджело / Ф. Стендаль. – М. : Олма Медиа Групп, 2013. – 128 с.
11. Стернин И. А. Методика исследования структуры концепта / И. А. Стернин // Методологические проблемы когнитивной лингвистики : науч. изд-е / [ред. И. А. Стернин]. – Волгоград : ВГУ, 2001. – С. 58–65.
12. Энциклопедия символики и геральдики [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.symbolarium.ru>
13. Юнг К. Г. Душа и миф : шесть архетипов / К. Г. Юнг. – К. : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
14. Bertrand J.-P. Modernité et contemporanéité poétiques : l'héritage du XIX-e siècle / J.-P. Bertrand, P. Durand // Lendemains. – 2002. – Vol. 105/106. – P. 69-88.
15. Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres / [auteurs J. Chavalier, A. Gheerbrant]. – P. : Editions Robert Laffont / Jupiter, 2002. – 1060 p.
16. Giraud L. L'évolution des formes poétiques au XIX et au XX siècles / L. Giraud. – Nouvelle Revue Pédagogique – Lycée. – 2008. – № 31. – P. 16–25.
17. Lakoff G. Metaphors We Live By / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago ; London : The University of Chicago Press, 1980. – 242 p.
18. La symbolique de Papillon. – Режим доступа : <http://1001symboles.net/symbole/sens-de-papillon.html>
19. Meyrignac Ph. Le Papillon Vert / Ph. Meyrignac. – Toulouse : Editions Hélène Jacob, 2014. – 412 p.
20. Prieur J. Les symboles universels / J. Prieur. – P. : Editions F. Lanore, 2006. – 267 p.

***Стаття надійшла до редакції 1 листопада 2016 року***



## ПИТАННЯ ГРАМАТИКИ

УДК [811.111:811.161.2]'322.3(045)

Грачова А. В.,  
аспірантка,  
Маріупольський державний університет  
avg285@rambler.ru

### АДВЕРБАТИВ В УКРАЇНСЬКІЙ І АНГЛІЙСЬКІЙ МОВАХ: КЛАСИФІКАЦІЙНІ ПАРАМЕТРИ, СПЕЦИФІКА СТАНОВЛЕННЯ

#### Анотація

Запропоноване компаративне дослідження є авторською спробою здійснити комплексне аналітичне оцінювання наукової думки щодо кваліфікування категорії прислівника із врахуванням його базових диференційних ознак. Аналіз і систематизація лінгвістичних підходів до експлікації адвербативної природи був реалізований на базі наукових розробок з граматики англійської та української мов. Результатом проведеної роботи є об'єктивна оцінка історично зумовленого процесу становлення прислівникової системи двох різносистемних мов, а також виявлення перспективності висвітлення цієї теми.

**Ключові слова:** прислівник, адвербатив, лексико-граматична категорія, формальна незмінюваність, семантична модифікація, виразник ознаки, периферійний клас слів.

#### Summary

The proposed comparative research is the author's attempt to make a complex analytical evaluation of scientific thought concerning the treatment of adverbial category taking into consideration its basic distinctive features. Analysis and systematization of linguistic approaches to explication of adverbial nature was realized on the basis of scientific elaborations on the grammar of English and Ukrainian. The result of this work is an objective assessment of historically conditional process of adverbial system formation in two different languages, as well as the identification of prospectivity of the topic coverage.

**Key words:** adverb, lexical and grammatical category, formal immutability, semantic modification, exponent of a sign, peripheral class of words.

Завдяки своїй позиційній, текстовій і комунікативній поліфункціональності прислівник займає важливе місце в системі частин мови. Однак гетерогенна сутність цієї лексико-граматичної категорії значно ускладнює процес її науково-обґрунтованого оцінювання. Саме тому можна впевнено стверджувати, що термін “прислівник” наразі не набув об'єктивного і повного роз'яснення в сучасній лінгвістичній науці. Цим фактом вмотивована необхідність глибинного дослідження і аналітичного дискурсу наукової думки щодо ідентифікації адвербатива, виокремлення його диференційних ознак, класифікаційного розподілення і визначення базових особливостей його функціонування у двох різносистемних мовах: українській та англійській.

Варто наголосити на зацікавленості вітчизняних та іноземних мовознавців прислівниковою тематикою, ілюстративним доказом чого виступають різноаспектні лінгвістичні розробки.

**Метою** роботи є цілісний аналіз досліджень, присвячених трактуванню природи адвербатива і визначенню позиції цієї морфологічної категорії в граматичній системі української та англійської мов. Задля реалізації мети плануємо вирішити низку конкретних **завдань**: оперуючи науковими доробками англійських та українських граматистів, запропонувати науково-обґрунтований варіант тлумачення терміну “прислівник”; репрезентувати цілісну картину концептуальних підходів до виокремлення ключових категоріальних ознак адвербатива і окреслення принципів його класифікування і функціонування в межах лексико-граматичних класів слів.

Процес осмисленого аналізу прислівника був вперше ініційований давньогрецькими і давньоримськими граматистами. Зокрема, згідно із позицією Діонісія Фракійського, адвербатив (етимол. від грецьк. “επιρρῦμα” – досл. “при дієслові”) – це слово, що стоїть при дієслові і позбавлено словозмінної потенції. У своєму лінгвістичному дослідженні науковець виокремив більше двадцяти семантичних відтінків, виражених темпоральними, локативними, якісними, кількісними, груповими, пристрасними, позитивними та іншими прислівниками. Однак варто підкреслити неповноту вищезазначеної граматичної концепції, адже давньогрецьким мовознавцем був повністю проігнорований факт парного функціонування прислівника із прикметником або іншим прислівником, що спрощує презентовану дослідником дефініцію. Давньоримський вчений Прісціан, характеризуючи адвербатив, наголосив на фундаментальності його ключової ролі дієслівного модифікатора.

Ім'я Джофрі Чосера, справжнього фундатора англійської літературної мови, незмінно асоціюється із його граматичним доробком, де особливим статусом наділений історичний аспект наукового осмислення мовних явищ. Висвітлення адвербативної природи має базуватися на етимологічному і словотворчому аналізах прислівникових одиниць. Зокрема, автором була підкреслена впливовість давньоанглійських (саксонських) граматичних норм, що знайшли своє відображення у класичному суфіксі *-lich (-ly)* [10, 28]. Згідно із позицією вченого, значенневим для словотвірних процесів у адвербатива є суфікс *-e*, компонент лексем ад'єктивного і іншого походжень.

Вагомим етапом у науковому осмисленні прислівника як окремої лексико-граматичної категорії на базі церковнослов'янської мови стала фундаментальна праця Мелетія Смотрицького. Базуючись на граматичних розробках своїх грецьких і латинських колег, автор розробив детальну семантичну класифікацію адвербатива, ілюстровану яскравими прикладами. Значним недоліком цієї лінгвістичної розвідки є певна невизначеність концепції, адже до класу прислівника автором були зараховані частки, деякі сполучники, прийменники і дієслівні форми.

Оперуючи морфологічним і синтаксичним аспектами наукового трактування, розробник комплексного дослідження з граматики англійської мови Бен Джонс запропонував власний варіант кваліфікування прислівника. Мовознавець відзначив його формальну незмінність (а саме, відсутність

трансформацій за числами), а також потенцію адвербатива до функціонування у парі з іншими словами. Специфічна прислівникова класифікація, наведена у роботі, уможлиблює виокремлення двох груп (кількісні і якісні адвербативи; останній численний клас, за версією автора, підлягає окремому розподіленню). Безумовно, неможливо оминати увагою коментар лінгвіста щодо статусу вигуків і прийменників, номінованими науковцем компонентами лексико-граматичної категорії прислівника.

Яскравим прикладом домінування синтаксичного критерію в ході експлікації адвербативної природи (на базі російської філології) є позиція, висловлена у наукових роботах К. Аксакова. Мовознавець підкреслив необхідність позбавлення прислівника статусу самостійної частини мови, мотивуючи своє рішення тим фактом, що *“він [прислівник] виражає відношення, він є вже синтаксичним явищем”* [1, 402]. Подібна ідея видається досить радикальною і, на нашу суб'єктивну думку, потребує додаткового осмислення і доведення.

Тенденцію до утворення цілісного граматичного об'єднання між домінуючим дієсловом і адвербативом, що знаходиться під його впливом, відзначено на сторінках лінгвістичного дослідження з англійської мови Вільяма Джилларда Хорта. Висловлюючи узуальну позицію щодо прислівникової функційної приналежності, науковець номінував адвербативи виразниками якості і деяких інших обставин дії [13, 116]. Неможливо оминати увагою лінгвістичну концепцію мовознавця щодо систематизації аналізованої частини мови: зокрема, окремій деталізації були піддані різні семантичні прислівникові різновиди; були окремо кваліфіковані складені адвербативи (напр., *herewith – таким чином*), а також була презентована семантично та історично неоднорідна група прислівників, що відрізняються іншомовним походженням (напр., *awhile – недовго, gratis – безкоштовно* та ін.).

Науковий підхід Чарльза Ліона щодо експлікації сутності адвербатива можна справедливо номінувати радикальним. Активно декларуючи гетерогенність цієї лексико-граматичної категорії, автор звів функційне навантаження адвербатива до виконання ролі *“сховища для всіх безладних, важко класифікованих, незатребуваних слів”* [16, 66]. Оперуючи науковими доробками своїх попередників, мовознавець підкреслив, що в процесі визначення граматичної категорії окремого слова єдиним критерієм виокремлення прислівника є безсумнівна неможливість віднесення конкретної лексеми до будь-якої іншої частини мови. Базовими аспектами авторського наукового аналізу прислівника є його формальні ознаки, природа дериваційних процесів, результатом яких є утворення нового прислівника, граматична опція цієї частини мови до формування ступенів порівняння і принципи виокремлення семантичних адвербативних класів (слова на позначення часу, місця, порядку).

Значним каталізатором еволюції наукової думки щодо статусу прислівникової категорії стали лінгвістичні доробки О. Потебні, вагомий

внесок якого у розвиток вітчизняної морфології неможливо недооцінити. Віддаючи перевагу семантичному аспекту трактування адвербатива, граматист синтезував поняття “прислівник” і “обставина”. Важливим зауваженням мовознавця є його асоціювання адвербатива із ознакою, “яка пов’язується з іншою ознакою, даною, або такою, що виникає, і лише за її допомогою відноситься до предмета (суб’єкта, об’єкта), а сама по собі не має з ним ніякого зв’язку” [7, 124]. Авторський варіант класифікації прислівника реалізується згідно з етимологічним принципом: так О. Потебнею були виокремлені відіменникові і відприсудкові адвербативи.

Гідний уваги лінгвістичний підхід до кваліфікування прислівника, репрезентований на сторінках наукової розвідки “Морфологія і принципи англійської граматики”, де був відзначений факт виконання адвербативом функції “визначаючого визначального” за рахунок поєднання із залежною лексею і вираження її значення [18, 221]. Досить цікавим є авторський коментар стосовно того, що комбінаторність прислівників між собою (напр., *very soon* – дуже скоро – один адвербатив) і їх парне фігурування із дієсловом або прикметником у реченні (напр., *Recovery operation may finish very soon* – Операція по спасінню може дуже скоро закінчитись – *may finish very soon* – цілісне дієслово) уможливорює продуктивну характеристику іменника у синтаксичній ролі присудка [18, 221].

Запропонована російським академіком В. Виноградовим версія наукового осмислення лексико-граматичної категорії прислівника видається вмотивованою. Тлумачення аналізованої дефініції вміщує у себе комплекс невід’ємних морфологічних і синтаксичних адвербативних ознак: формальна незмінюваність, неузгодженість, сполучуваність із різними частинами мови і корелятивність із ними, функціонування у ролі “якісного означення або обставинного відношення” [2, 340].

Варто зацентувати увагу на комплексному граматичному дослідженні українських мовознавців М. Жовтобрюха і Б. Кулика. Згідно із лінгвістичною концепцією науковців, адвербатив є виразником “якісної або кількісної ознаки дії чи стану, ознаки ознаки”; базовими морфологічними відмінностями вищезазначеної частини мови є незмінність, наявність характерних суфіксів -о, -е, а також лексична і словотворча співвіднесеність з усіма відмінюваними класами слів [4]. Репрезентована українськими вченими семантико-синтаксична класифікація уможливорює виокремлення означальних і обставинних прислівників. Важливо підкреслити, що однією із центральних ідей М. Жовтобрюха і Б. Кулика є наділення категорії стану (напр., *прикро, можливо, шкода, треба*) статусу окремої частини мови, що контрастує із поглядами багатьох колег дослідників.

Фундаментальною є наукова робота, запропонована І. Білодідом, який, аналізуючи лексико-граматичну категорію адвербатива, наголосив на відсутності у нього морфологічної парадигми і наявності самостійного граматичного і лексичного значень [8, 430]. Виразник ознаки іншої ознаки,

прислівник, на думку лінгвіста, має потенцію до вживання в ролі різних членів речення. Вступаючи в невербальну дискусію із своїми колегами, автор зауважив, що предикати (яких відносять до категорії стану) морфологічно нічим не відрізняються від інших прислівників. Синтаксичні функції адвербатива стали базисом презентованої у дослідження класифікації, завдяки якій були виокремлені атрибутивні, предикативні, модальні, атрибутивно-предикативні, предикативно-модальні і атрибутивно-модальні прислівники. Вагомим пластом аналітичної розвідки українського мовознавця є занурення в етимологію аналізованого лексико-граматичного класу, а саме доведення вторинності прислівникових утворень, що у своїй більшості сформувалися на базі змінних повнозначних частин мови, зберігши при цьому лексичну корелятивність з ними.

І. Вихованець і К. Городенська, на відміну від своїх попередників, наголосили на периферійності прислівника, що вмотивована специфічністю його функціонування у семантико-синтаксичній структурі речення. Мовознавці підкреслили, що ця частина мови позбавлена специфічного лексичного значення, а особливості комбінування адвербатива з класом предиката дозволяє справедливо номінувати прислівник “*синтагматичним класом слів*” [3, 298]. Синтаксичний зміст адвербативної ознаки є тією важливою рисою, що дозволяє відрізнити її від динамічної ознаки дієслова і статичної ознаки прикметника. Важливо зазначити, що фундаментальними граматичними характеристиками прислівника, за визначенням авторів дослідження, є безкатегорійність і незмінність. Подібно до своїх колег І. Вихованець і К. Городенська зробили вибір на користь семантико-синтаксичного класифікаційного розподілу, згідно з яким були виокремлені три специфічні прислівникові групи.

Один із укладачів “Американської енциклопедії” Роберт Лундквіст Чапман з метою глибинного висвітлення проблеми наукового тлумачення терміну “адвербатив” упродовж періоду історичного розвитку індоевропейського мовознавства проілюстрував дві різнобічні позиції щодо ідентифікації прислівника. Зокрема, згідно із класичним підходом, аналізована частина мови функційно наближається до свого етимологічного “прародителя”, а саме до *adverbium*, лексеми, що у комбінації з іншим словом виконує роль його семантичного модифікатора, деталізуючи час, місце, спосіб, ступінь дії. Американський мовознавець підкреслив, що ця лінгвістична концепція фактично відрізняється від традиційного англійського граматичного підходу. Як зауважив автор, труднощі, пов’язані із категоризацією прислівника, стали поштовхом до розробки нових методів його дослідження на базі структурної граматики, націленою “звучити” межі цієї частини мови. Отже, базуючись на принципі розподілення лексико-граматичних категорій на “*формальні*” і “*позиційні класи*”, представники структуралізму віднесли лексеми на *-ly* і *-wise* до групи формальних англійських адвербативів, номінували терміном *adverbial* окремий

позиційний клас, а також позбавили прислівникового статусу велику кількість адвербативів, що були ними трактовані як *“функційні слова”* [9, 194].

У граматичній розробці *“Сучасна українська літературна мова (Морфологія)”* увагу М. Леонової було акцентовано на науковому осмисленні функційної ролі прислівника і проблем його диференціації. Українська дослідниця зауважила, що *“результати заглибленого проникнення у зміст ознаки також закріплюються у словах, що називають ознаку ознаки”*, саме такими словами номінуються прислівники, що є виразниками атрибутивних і процесуальних характеристик [6, 242]. Згідно із теорією М. Леонової, процес адвербіалізації і периферійна синтаксична позиція адвербатива вмотивовані тим, що ця частина мови ілюструє *“супровідні ситуації”*, саме тому вона позбавлена власного лексичного значення. Варто підкреслити, що прислівникова невідмінюваність є знаком функціональної спрямованості аналізованого лексико-граматичного класу, *“показником його похідності, синтаксичної деривації”* [6, 246].

У практикумі під авторством Г. Козачук морфологічні, семантичні і синтаксичні параметри адвербатива як окремої частини мови піддалися стислому науковому трактуванню. Експлікація даної лексико-граматичної категорії у авторській версії базується на виокремленні ключового функційного призначення прислівника: виражати *“ознаки дії чи стану або ступені чи міри вияву іншої ознаки”* [5, 181]. Принцип семантичного поділу цієї частини мови, згідно із визначенням лінгвіста, уможлиблює виділення двох базових диференційних груп означальних і обставинних адвербативів.

Практична наукова розвідка із граматики англійської мови Елейни Волкер і Стіва Елсворса, безумовно, заслуговує на увагу, адже в ній стислий огляд диференційних ознак адвербативної категорії (прислівників і *“прислівникових фраз”*) вміщує в себе авторську характеристику системи класифікаційного розподілу даної частини мови, критеріїв визначення її розташування у фразі і принципів оперування ступенями порівняння [21, 20]. Зокрема, інноваційною видається версія систематизації адвербатива, згідно із якою, окрім класичних прислівникових класів (якісні, локативні, темпоральні, ступеневі), були виокремлені частотні (напр., *always – завжди*) і фразові прислівники (інтерпретовані іншими лінгвістами, як модальні, напр., *probably – напевно*). Поза центральною класифікаційною схемою опинилися питальні (напр., *why – чому*) і *“посилюючі”* адвербативи (напр., *very – дуже*), а також *“фокус – прислівники”* (напр., *even – навіть*), функційна роль яких полягає в акцентуації уваги на певному слові [21, 20].

Оглядова вступна стаття до Італійського лінгвістичного журналу, презентована Норбертом Корвером і Денісом Дельфітто, є вдалою спробою авторів зобразити цілісну картину наукового висвітлення статусу прислівника і адвербативної модифікації (на прикладі англійської мови). Зробивши акцент на диференційному характері термінів *“прислівник”* (лексико-граматична категорія) і *“адвербативна функція”* (синтаксичне поняття), автори наголосили

на другорядності прислівникової тематики у лінгвістичних дослідженнях [11]. Мовознавці відзначили, що конкретизація аналізованих концептів ускладнена ілюзорною природою прислівника, чим обґрунтована розбіжність поглядів щодо граматичного і синтаксичного аспектів функціонування адвербатива. Значеннєвим, на нашу суб'єктивну думку, є зауваження лінгвістів щодо несправедливості традиційного підходу до трактування прислівникової ролі: обмеження адвербативного призначення функцією предикативного модифікатора, на думку Н. Корвера і Д. Дельфітто, є неправильним.

Лінгвістичне дослідження Майлінди Нухіу презентує стислу, науково-виважену авторську експлікацію природи прислівника, аналізованому у порівняльному контексті (на базі англійської та албанської мов). Зробивши вибір на користь морфологічного аспекту функціонування адвербатива і оперуючи граматичними доробками своїх колег, мовознавець передусім виокремила базові підходи до тлумачення аналізованої дефініції. Серед ключових прислівникових відмінностей М. Нухіу були виокремлені сполучуваність адвербатива-модифікатора із різними лексико-граматичними компонентами (дієслово, прикметник, інший прислівник або фраза), домінантність суфікса *-ly* в процесі деривації, а також відсутність у прислівника потенції до формальних трансформацій. Згідно із поглядами авторитетних граматистів, праці яких були науково осмислені автором, семантичний принцип класифікаційного розподілу адвербатива дозволяє виокремити прислівники на позначення місця, часу, якості, рівня, кількості та ін., структурний – репрезентує прості, складені і дериваційні адвербативи, а позиційний (за яким трактується використання даної частини мови у реченні) кваліфікує прості і сполучувані прислівники [17, 99]. Цікавою є теорія М. Нухіу щодо тлумачення так названих “фразових дієслів”, що є результатом комбінації дієслова із прийменником. Такі сполучення, на думку дослідниці, також мають номінуватися компонентами прислівникової лексико-граматичної категорії.

Отже, узагальнюючи зафіксовані у лінгвістичних розробках позиції українських та англійських граматистів і базуючись на різних аспектах наукового осмислення прислівника, можна справедливо декларувати семантичну, функційну і синтаксичну гетерогенність адвербативної категорії. Саме тому процес категоризації даної частини мови із врахуванням усіх фундаментальних морфологічних, синтаксичних, словотворчих та етимологічних факторів її функціонування є справжнім викликом для мовознавців. Актуальність прислівникової тематики не підлягає жодним сумнівам, адже це доводиться значною кількістю наукових досліджень, презентованих вітчизняними і зарубіжними вченими. Можна впевнено стверджувати, що різноаспектний аналіз адвербатива у порівняльному контексті є досить перспективною темою для наукового опрацювання.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Аксаков К. Несколько слов о нашем правописании / К. Аксаков. – М. : К. С. Аксакова сочинения филологические, 1875. – 406 с.

2. Виноградов В. Русский язык: Грамматическое учение о слове / В. Виноградов. – М. : Высшая школа, 1986. – Изд. 3. – 639 с.
3. Вихованець І. Теоретична морфологія української мови / І. Вихованець, К. Городенська. – К. : Унів. Вид-во “Пульсари”, 2004. – 400 с.
4. Жовтобрюх М. Курс сучасної української літературної мови : підручник для філологічних факультетів педагогічних інститутів / М. Жовтобрюх, Б. Кулик. – К. : Вища школа, 1972. – Ч. 1. – 402 с.
5. Козачук Г. Українська мова / Г. Козачук. – К. : Вища школа, 1991. – 398 с.
6. Леонова М. Сучасна українська літературна мова (Морфологія) / М. Леонова. – К. : Вища школа, 1983. – 264 с.
7. Потебня А. Из записок по русской грамматике / А. Потебня. – М. : Учпедгиз, 1968. – Т. 3. – 552 с.
8. Сучасна українська літературна мова. Морфологія / [під заг. ред. І. Білодіда]. – К. : Наукова думка, 1969. – 588 с.
9. Chapman R. L. Adverb / R. L. Chapman // The encyclopedia Americana. – 1973. – Vol. 1. – P. 194.
10. Chaucer G. The riverside Chaucer / G. Chaucer, L. D. Benson. – Oxford : Oxford University Press, 2008. – 1327 p.
11. Corver N. Introduction : on adverbs and adverbial modification / N. Corver, D. Deflitto // Italian journal of linguistics. – 2000. – Vol. 12. – С. 3–11.
12. Fisk A. Murray's English grammar simplified ; designed to facilitate the study of the English language ; comprehending the principles and rules of English grammar, illustrated by appropriate exercises ; to which is added a series of questions for examination / A. Fisk. – Troy, N. Y. : By Z. Clark, 1822. – 191 p.
13. Hort W. J. An introduction to English grammar : equally adapted to domestic and to school education / W. J. Hort. – London : Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, Paternoster-Row, 1822. – 232 p.
14. Jonson B. The English grammar, made by Ben. Jonson, for the benefit of all strangers, out of his observation of the English language, now spoken and in use / B. Jonson, P. Whalley // The works of Ben. Jonson. – 1756. – V. 7. – P. 217–301.
15. Lowth R. A short introduction to English grammar : with critical notes / R. Lowth. – London : Printed for A. Millar, in the Strand ; and R. and J. Dodsley, in Pall-mall, 1763. – 226 p.
16. Lyons J. Introduction to theoretical linguistics / J. Lyons. – Cambridge : Cambridge University Press, 1968. – 519 p.
17. Nuhiu M. Morphological contrastive analysis of adverbs in English and Albanian language / M. Nuhiu // European journal of research on education. – 2014. – Vol. 2. – С. 98–102.
18. Smart B. H. The accidence and principles of English grammar / B. H. Smart. – London : Longman, Orme, Brown, Green, and Longmans, 1841. – 370 p.
19. Thrax D. The grammar of Dionysios Thrax translated from the Greek by Thomas Davidson / D. Thrax. – St. Louis : George Knapp, 1874. – 16 p.
20. Tyrwhitt Th. The poetical works of Geoffrey Chaucer. With an essay on his language and versification, and an introductory discourse ; together with notes and a glossary / Th. Tyrwhitt. – London : Edward Moxon, Dover Street, 1843. – 610 p.
21. Walker E. Grammar practice for upper-intermediate students with key / E. Walker, S. Elsworth. – Harlow : Longman, 2000. – 209 p.
22. Смотрицкий М. Грамматика славенскія правильное синтаґма : Факсимильне видання 1619 року [Електронний ресурс] / М. Смотрицкий. – К. : Наукова думка, 1979. – 502 с. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/smotrgram/sm.htm>

**Стаття надійшла до редакції 1 листопада 2016 року**



УДК 81'367.4:070.41

Глазова С. М.,  
кандидат філологічних наук, доцент  
Бердянський державний педагогічний університет  
svetglazova@gmail.com

## ПОЯСНЮВАЛЬНО-ОТОТОЖНЮВАЛЬНІ ВІДНОШЕННЯ У СПЕЦИФІЧНИХ СИНТАКСИЧНИХ КОНСТРУКЦІЯХ ГАЗЕТНОЇ МОВИ

### Анотація

Аналіз функціонування пояснювальних висловлень у текстах публіцистичного стилю показує, що даний стиль мовлення посідає друге місце (після наукового) в ієрархії використанні мовцями аналізованих конструкцій. Ці одиниці в мові газет демонструють можливості вираження пояснювально-ототожнювальне відношення на різних рівнях, відрізняючись характером компонентів, які їх структурують: слова, речення, відрізки тексту в різноманітних поєднаннях. Аналіз конструкцій зі сполучниками *тобто*, *а саме*, *цебто*, *себто* та їх заміниками дозволяє подати ґрунтовний опис семантичної специфіки різновидів пояснювальних конструкцій.

**Ключові слова:** пояснювально-ототожнювальні відношення, газетна мова, комунікація, семантика, мовленнєвий контекст.

### Abstract

The analysis of functioning of the explanatory expressions in the texts of journalistic genre indicates that this style of speech takes the second place (after scientific) in the hierarchy of using of the analyzed structures by speakers. These units in the language of newspapers demonstrate the possibilities of expression of explanatory and identified relations at different levels and they are characterized by nature of components that structures them: words, sentences, pieces of text in various combinations. The analysis of structures with conjunctions that is, namely, i.e. and their substitutes allows to submit detailed description of the semantic specify of the varieties of explanatory structures.

**Key words:** explanatory and identified relations, newspaper's language, communication, semantics, speech context.

Сучасне розуміння дихотомічної природи мови – як граматичної системи, яка водночас є й засобом комунікації, – окреслює нові перспективи у вивченні пояснення, зокрема пояснювально-ототожнювального значення, адже дослідники наголошують на тісному взаємозв'язку цього мовного явища з мовленням (Н. Кірпишнікова, М. Ляпон, Е. Морозова). Як приклад – пояснювально-ототожнювальні конструкції *Юна Коломея Воронич, чи коли завгодно просто Коля, вже давно відчувала сильний голод* (Ю. Андрухович); *Значна частина девіацій, пов'язаних з мовною компетенцією комунікантів, стосується побудови поверхневої структури (звукового змісту) повідомлень (висловлювань), тобто заповнення сформованої на попередніх етапах вербалізації пропозиції лексемами з ідіолексикону мовця* (Ф. Бацевич); *А все тому, що не зміг він отак просто виїхати, тобто евакуюватися, вірніше – не зумів* (П. Загребельний); *Залежні речення виступають щодо опорних у ролі аргументаційних, тобто слугують*

для підтвердження, обґрунтування судження, висловленого в опорному реченні (Із підручника), які репрезентують власне-пояснення. Між тим осмислення цього явища необхідне для поглиблення уявлень про можливості різних за будовою синтаксичних конструкцій у вираженні окремих різновидів пояснення. Це питання є важливим також для системного опису й несуперечливої класифікації складного речення, розвитку вчення про словосполучення, для теорії тексту.

Картотека пояснювальних конструкцій, яка формувалася шляхом суцільної вибірки з текстів різних функціональних стилів, засвідчила позиції лідерства наукового, публіцистичного та офіційно-ділового стилів. Це можна пояснити очевидно тим, що вони тяжіють до точного вираження думки, тобто ставлять собі на меті повне й однозначне розуміння реципієнтом логіки, яку закладає автор висловлювання в певну сенсацію. А пояснювальні конструкції і є тим засобом, котрий сприяє спрямуванню реципієнта в потрібному напрямку, наприклад: *З цією метою органом місцевого самоврядування разом із податковою інспекцією міста вживаються дієві заходи щодо мобілізації податків і зборів до місцевого бюджету, а саме: – проведено 4 засідання комісії з питань погашення заборгованості із заробітної плати, пенсій, стипендій та інших соціальних виплат, на яких розглянуто питання щодо організації роботи по ліквідації заборгованості із заробітної плати та підвищення заробітної плати на 6 підприємствах міста та у 7 фізичних осіб: ТОВ “Югенергомашторг”, ПП “Авікс груп”, ФОП Капустіна Т. В., ФОП Кюрчев С. І. та інші.* (“Південна зоря”, 19.07.2016); *Страшно чути, що щодня в Україні народжується 1300 дітей, а позбавляється батьківської опіки 50! І все-таки дуже приємно знати, що щодня громадяни України всиновлюють 7 дітей, іноземці – 5; улаштовують у прийомні сім’ї, дитячі будинки сімейного типу (ДБСТ) – 8 дітей, а під опіку і піклування – 40. Тобто в тій чи іншій формі знаходять сім’ю 60 дітей* (“Дзеркало тижня”, 02.12.2009); *Всі інші автори, за винятком журналістів Ю. Гаєва та В. Супруненка, визнали цю дату без перевірки. Але ця дата, тобто 1940 р., не відповідає дійсності* (“Південна зоря”, 2006.2013).

Сучасне розуміння дихотомічної природи газетної мови – як граматичної системи, яка водночас є й засобом комунікації, – окреслює нові перспективи у вивченні пояснення, зокрема пояснювально-ототожнювального значення, адже дослідники наголошують на тісному взаємозв’язку цього мовного явища з мовленням (Н. Кірпишнікова, М. Ляпон, Е. Морозова).

Так як мова публіцистики спрямована до масової і різномірної аудиторії, то вона є достатнім смисловим оточенням, яке дозволяє більш чітко й аргументовано простежити закономірності утворення й функціонування пояснювальних конструкцій. Звернення в роботі до

з'ясування особливостей функціонування недостатньо вивчених пояснювальних конструкцій у публіцистичному мовленнєвому контексті свідчить про актуальність обраної теми.

Семантико-синтаксичне пояснювально-ототожнювальне відношення знаходить своє вираження в специфічних синтаксичних конструкціях газетної мови на зразок: *Його (Степана Гериліва – С.Г.) життя в Бердянську набуло смислу в журналістській діяльності, а саме у виданні газети “Університетське Слово” Бердянського державного педагогічного університету та в організації волонтерського руху “Наші Атланти” (“Університетське слово”, 16.06.2016); Так, близько 5,5 млрд. тонн у.п., **тобто** приблизно стільки, скільки нерозвідані ресурси категорій СЗ + Д (“Дзеркало тижня”, 04.12.2009); Виконавчий комітет Бердянської міської ради **ВИРІШИВ**: 1. Внести зміни постійного характеру до схеми міського автобусного маршруту загального користування № 2 “Завод “Азовкабель” – ДСС “Бердянський”, а саме: продовжити його до санаторія “Бердянськ” (“Південна зоря”, 04.08.2016); Матеріали до уроку, а саме – мультфільми, розроблено анімаційним розважально-пізнавальним телеканалом для сімей з дітьми дошкільного та шкільного віку ПлюсПлюс (“Gazeta.ua”, 22.08.2016); Коли мене запитували, що це за фільм, я відповідала: “Це фільм салонний”. **Тобто** поверховий (“День”, 19.08.2016); Проаналізовано стан ринку небанківських фінансових послуг на прикладах діяльності його окремих сегментів, а саме страхових компаній, кредитних спілок, недержавних пенсійних фондів, ломбардів та інших фінансових установ (“Економіка України”, 10.08.2016); А територія, підлегла округу, розкинулась від Кишинєва до Ростова-на-Дону, **тобто** від теперішньої Молдови через весь південь України і до земель Південного федерального округу Росії! (“Університетське слово”, 02.01.2013); Там я познайомився з групою поляків, які проводять чемпіонати Європи з арбористики, **тобто** дереволазіння (“Вісті”, 15.08.2016). Під пояснювально-ототожнювальною конструкцією в роботі розуміються структури, які складаються з двох компонентів – пояснюваного й пояснювального – й організовані відповідно до закономірностей будови таких синтаксичних одиниць, як словосполучення, речення й текст, наприклад: Є версія, і її обстоює наш земляк, житель Циблів, член Національної спілки письменників України Іван Шпиталь, що Тарас Григорович Шевченко заповідав поховати його не під Канєвом, а біля Переяслава, праворуч від нинішнього в'їзду в Музей просто неба, після березової алеї, на кургані Хрест. “Як умру, то поховайте Мене на могилі...”, **тобто**, на вже існуючому кургані (“Вісті”, 15.08.2016); За кількістю класів Бердянська гімназія була повною, **тобто** мала вісім основних класів (“Університетське слово”, 02.01.2013); У нас купують переважно турецькі, китайські вироби*

легкої промисловості, і переважно на ринках. **Тобто** носять те, що не відповідає ні санітарним, ні іншим вимогам (“Дзеркало тижня”, 09.12.2009).

Пояснювальні відношення у публіцистиці характеризується прагненням автора статті бути зрозумілим читачеві, відповідно він корегує своє висловлення і зупиняється на точці, на якій, на його думку, висловленого достатньо або навіть більше ніж достатньо для того, щоб його зрозуміли інші саме так, як потрібно. Така природа пояснення призводить до того, що під категорію пояснювальних складних конструкцій тексту зараховують найрізноманітніші види пояснення, що заважає визначенню специфічних рис пояснення як формально структурованого й семантично однорідного явища. За широкого розуміння поняття пояснення в лінгвістичних дослідженнях тексту під пояснювальної конструкції можна віднести будь-який фрагмент тексту. Так, у наступному текстовому відрізку не можна обійти увагою той факт, що пояснювальна конструкція має деякі специфічні особливості, пов’язані зі змістом частин, у яких власне пояснювальне відношення набуває додаткових семантичних відтінків: *Хоча наша мова вже на порозі цієї метаморфози – кожне слово має безліч значень. Вітгенштейн стверджував, що пояснення — це суцільна профанація, що насправді нічого не можна пояснити. **Тобто** ми вже стоїмо біля самої межі можливостей мови в її теперішньому вигляді* (“Дзеркало тижня”, 07.11.2008); *Переконаний, навіть у Міністерстві охорони здоров’я більшість співробітників не знають, що вони працюють у високому режимі шкідливості. **Тобто** мають право вимагати додаткову відпустку, підвищення зарплати за шкідливість* (“Дзеркало тижня”, 07.11.2008). Сполучник *тобто* можна замінити цілим рядом інших сполучникових і несполучникових засобів, які б могли виділяти якийсь відмінний смисл у тексті, ніж той, який реалізується автором за допомогою використаного сполучника. Зокрема на місце *тобто* можна підставити *тому, отже, у такий спосіб, унаслідок чого*. При цьому формальні показники пояснювального зв’язку, а саме сполучники, будуть виступати основним смислорозрізнавальним критерієм. Особливості текстового відрізка як пояснювальної конструкції варто аналізувати на рівні базового семантичного відношення пояснення, яке представлено в складному реченні як тотожність змісту компонентів, хоча, ще раз слід наголосити, пояснювальні конструкції на рівні тексту характеризує вся та різноманітність відношень, яка спостерігається в складному реченні.

З’ясування семантичної сутності пояснення, різновидом якого є пояснювально-ототожнювальне значення, передусім передбачає аналіз конструкцій зі сполучником *тобто*, який є найбільш вживаним у газетній мові. Річ у тім, що саме в конструкціях із цим сполучником виражається власне-пояснення, в основі якого лежить тотожність, на відміну від інших

структур, які формують супутні ядерному відношення уточнення, узагальнення, включення. Ядерні пояснювальні конструкції отримали назву пояснювально-ототожнювальних. Сполучник *тобто* в їх складі є найменш диференційованим за своїм значенням, отже, найбільш відповідає сутності власне-пояснення. Аналіз конструкцій зі сполучником *тобто* дозволяє з'ясувати сутнісні риси відношення пояснення в його типовому вияві як пояснювально-ототожнювального відношення між частинами складної синтаксичної конструкції. Такий аналіз забезпечить, у свою чергу, ґрунтовний опис семантичної специфіки інших різновидів пояснювальних конструкцій.

Сполучник **тобто** найбільш повно узгоджується із семантикою кореферентних змістів компонентів конструкції мови газет, наприклад: *Ланцюжок певних невдач збігся в часі з початком кампанії, розгорнутої проти “старих” спеціалістів, тобто людей, які сформувалися ще до революції і тепер працювали в народному господарстві СРСР* (“Дзеркало тижня”, 10.04.2009); *Корпоративне начало цілком переважає над пізнавальним, внаслідок чого “у багатьох університетах скоріше провадилася торгівля вченими ступенями, ніж надання їх особам підготовленим”, тобто процвітало кумівство й хабарництво* (“Дзеркало тижня”, 10.07.2009); *Подальший крок – організація міжнародної безпекової конференції, яка сформулює для урядів та суспільств прийнятні алгоритми розв'язання безпекових проблем на теперішньому етапі, тобто стане простором осмислення актуальних принципів безпеки* (“Українська правда”, 04.12.2009).

Відсутність суб'єктивно-модальних нашарувань у семантиці цього сполучника дозволяє йому бути нейтральним щодо семантики частин, які ним поєднуються. Хоча, з іншого боку, його жорстка констатація співвідносності лівого й правого компонента як рівнозначних на рівні формування пояснювальної конструкції й відповідних семантичних відношень найчастіше виливається в те, що компоненти оцінюються слухачем і мовцем як такі, що мають збігатися за своїм змістовим обсягом. Наприклад, у реченні *Корпоративне начало цілком переважає над пізнавальним, внаслідок чого “у багатьох університетах скоріше провадилася торгівля вченими ступенями, ніж надання їх особам підготовленим”, тобто процвітало кумівство й хабарництво* (“Дзеркало тижня”, 10.07.2009) зміст частин оцінюється як рівнозначний, але представлений різними пропозиціями. Якщо трансформувати цю конструкцію відповідно до компонентного складу пояснювального сполучника **тобто**, то отримаємо такий варіант: *Те, що корпоративне начало цілком переважає над пізнавальним, внаслідок чого “у багатьох університетах скоріше провадилася торгівля вченими ступенями, ніж надання їх особам підготовленим”, є процвітанням кумівства й хабарництва, або по-іншому Те, що корпоративне начало цілком*

переважає над пізнавальним, внаслідок чого “у багатьох університетах скоріше провадилася торгівля вченими ступенями, ніж надання їх особам підготовленим”, є тим, що називається процвітанням кумівства й хабарництва. Трансформація вказує на те, що сполучник тобто є своєрідним архаїчним предикатом речень тотожності. Саме внаслідок цього він здатний обслуговувати синтаксичні утворення, які вказують на тотожність двох позначень щодо спільного референта.

Разом із тим виступає інваріантом щодо інших пояснювальних сполучників, котрі більш спеціалізовані для вираження інших різновидів пояснювального відношення. Його лексичними дублетами виступають форми **себто**, **цебто**, які набувають широкого розповсюдження саме в мові публіцистики, чим заперечують їхнє віднесення до розмовних та застарілих варіантів. Як і сполучник **тобто**, сполучники **себто** і **цебто** можуть пов'язувати парцельовані структури, брати участь у формуванні тексту. Це засвідчують такі приклади, як: *Хоча кожна особа прагне, проте не завжди досягає рівня особистості, **себто** не завжди здатна мислити, діяти, чинити, творити, виходячи з інтересів іншого чи інших, суспільства загалом* (“Галичина”, 23.08.2016); *Як би ви відповіли своїм критикам, які вам дорікають тим, що, мовляв, люди з минулого (цебто ті, які були при владі і мали можливість щось змінити в країні) хочуть запропонувати Україні майбутнє?* (“Галичина”, 27.04.2013); *А якщо авторам вдасться досягти ефекту присутності, себто створити ілюзію участі читача в усіх пошуках, досліджах і експериментах, то відірвати дитину від книжки буде не просто* (“Дзеркало тижня”, 15.04.2016).

Разом зі сполучником **тобто** до найбільш уживаних у публіцистичному стилі пояснювальних сполучників дослідники зараховують сполучник **а саме**, який найчастіше використовується для вираження відношень конкретизації загального частковим. Це спостереження підтверджується більшістю прикладів використання сполучника в складних та ускладнених реченнях, наприклад: *Бердянський місцевий центр з надання безоплатної вторинної правової допомоги за один рік своєї роботи надав правову допомогу значній частині громадян як міста Бердянська та Бердянського району, так і громадянам, що мешкають на території, яку обслуговує центр, **а саме** Гуляйпільський, Більмацький (Куйбишевський), Пологівський, Приморський, Розівський, Чернігівський райони* (“Південна зоря”, 14.07.2016); *Але днями прем'єр поставив чітке і ясне завдання, **а саме** повинна зробити столична влада для киян, аби це питання зняти* (“Дзеркало тижня”, 27.03.2010).

Для показу пояснювальних відношень між компонентами пояснювально-ототожнювальних конструкцій широко використовуваними

у мові газет є аналоги сполучників, морфологічна та граматична природа яких надзвичайно різноманітна. Це можуть бути одиничні слова-компаративи (*точніше, вірніше, краще*), які також можуть поєднуватися із дієсловами мовлення (*точніше сказати, вірніше сказати, краще сказати*); слова узагальнено-коментувального значення (*словом, одним словом, іншими словами, по-іншому, інакше*), які також можуть поєднуватися з предикатами мовлення (*сказати одним словом, сказати по-іншому*); відреченнєві утворення на зразок *якщо хочете, якщо точніше, якщо сказати одним словом*. Спеціальної уваги потребують найбільш уживані аналоги сполучників на зразок *точніше, вірніше, іншими словами, краще сказати* та подібні, наприклад: *Саме з огляду на це близько 80% продажів виробів легкої промисловості перебуває в тіні, без сплати податків, **точніше** – податкове навантаження йде, але потрапляє не в кишеню держави, а в кишеню осіб, котрі очолюють корупцію* (“Дзеркало тижня”, 04.12.2009); *А в йозі, **вірніше** в гімнастиці йогів у тому варіанті, який був тоді доступний, я побачив “уламки” дивовижно гармонійної, могутньої і універсальної тренувальної системи* (“Історична культурологічна газета “Експозиція XXI”, №8 (98), 2010). Це зумовлено тим, що до сьогодні в синтаксичній науці є сильною тенденція до зарахування конструкцій із названими аналогами сполучників до градаційних [6, 633]. Щоправда, автори видання “Синтаксис української мови. Проблемні питання” заперечують цю позицію, вказуючи, що аналоги сполучників можуть виступати конкретизаторами при пояснювальному сполучнику **тобто** і при самостійному вживанні більшою мірою виражають пояснення, ніж градацію [7, 627]. Не виникає сумнівів, що різнохарактерність пояснювальних компонентів, які можуть уводитися сполучниковим аналогом *точніше* та под., пристосовницький характер їх щодо відношень, що можуть ними виражатися, залежно від мети комунікації автора висловлення й завдяки лексико-семантичним особливостям предикативних частин.

На відміну від з'ясованих особливостей компаративів у ролі пояснювальних сполучних засобів, які, попри визначеність їхнього лексичного значення, виявляють себе як дифузні стосовно передаваних ними змістових відношень, сполучникові аналоги на зразок *іншими словами, по-іншому (інакше, говорячи іншими словами, по-іншому сказати, висловлюючись по-іншому)* більш конкретно вказують на семантичну домінанту компонента, який ними вводиться. Своїм лексичним складом вони попереджають про те, що та предикативна частина, яка йтиме за ними, є втіленням іншими мовними засобами того ж змісту, який був розгорнутий у першій частині конструкції. Так, наприклад, у конструкції *У “сазі”, що зветься “...майже ніколи не навпаки”, явлено архітектурну модель, споріднену з тією, якою Марія*

*Матіос* послуговувалася в “Солодкій Дарусі”, — спочатку зображуються ключові реалії, а потім подаються художні події, що їх семантично прояснюють і композиційно добудовують. **Інакше кажучи**, нічого посутньо нового текст “...майже ніколи не навпаки” не містить, а становить собою кваліфікований розвиток аспектного річища й архітектонічних прийомів, що практикувалися письменницею і раніше системи (“Історична культурологічна газета “Експозиція XXI”, №8 (98), 2010) автор висловлення представляє тотожні змісти, але акцентує в них різні смислові пласти, використовуючи конверсивний тип інтерпретації. Постановка між компонентами сполучникового аналога примушує читача замислитися над тим, з якою метою одне питання (цілком однозначне) було повторене в іншій інтерпретації.

Домінуюча на сьогодні думка, про те, що мовлення є ширшим поняттям, ніж мова [5, 12–20], і що саме воно (мовлення) має бути об’єктом більш уважного осмислення лінгвістів, має під собою підстави. Це твердження набуває особливої актуальності в газетному контексті осмислення пояснювальних конструкцій. Їх природа, що характерно журналістиці взагалі, ґрунтується на позначенні різними словами того самого явища, не узгоджується із законом економії мовних засобів, тяжінням до конденсації думки в мінімумі мовних засобів. Наведені міркування, а також урахування факту комунікативної детермінованості пояснення дає змогу стверджувати, що сферою народження пояснювальних конструкцій є мовлення як процес, характерними рисами якого є пошук, реалізація потреби газетяра до висловлення себе, до комунікації з читачами за допомогою мовних засобів, але в такий спосіб, щоб процес спілкування був оптимальним шляхом до порозуміння. Виразно це засвідчує такий мовленнєвий контекст: *На мою думку, лише у таких структурах, можна використати у позитивному сенсі характерну рису української ментальності, що означена прислів’ям – “де два українці там три гетьмани”, розуміючи під третім синергетичний ефект від поєднання зусиль двох реальних індивідуумів. Останнє стане можливим лише у випадку формалізації та створення таких внутрішніх правил взаємодії у структурі, які впорядкують і синхронізують роботу великої кількості людей та знімуть причини особистісних і групових конфліктів.*

**Тобто** мова йде про широке застосування принципів динамічної електронної демократії у роботі суспільних структур – партій та громадських організацій – коли рішення ухвалюються усіма членами в режимі реального часу, коли у тому ж режимі визначаються рейтинги та рівень довіри до відповідальних виконавців із невідворотним відстороненням їх у випадку зниження цих показників до певного значення. Чи не на схожих принципах свого часу будувалася козацька спільнота в Україні? (“Українська правда”, 11.12.2009).



Або Вони з тупою впертістю на різноманітних ток-шоу вовтузяться кожен на своєму майданчику, доводячи, з одного боку, що людина ідеалістична і моральна не може хотіти ковбаси, а з іншого – що той, хто може і хоче заробляти на образну “ковбасу”, **тобто** забезпечувати себе і родину і захищає це право, не може хотіти української мови і культури в Україні (“Українська правда”, 16.12.2009). У цих прикладах мовцем використовується пояснювальна частина як засіб більш глибокого емоційного впливу на слухачів та їхні переконання.

Отже, ці одиниці в мові газет демонструють можливості вираження пояснювально-ототожнювальне відношення на різних рівнях, відрізняючись характером компонентів, які їх структурують: слова, речення, відрізки тексту в різноманітних поєднаннях. Аналіз функціонування пояснювальних висловлень у текстах публіцистичного стилю показує, що даний стиль мовлення посідає друге місце (після наукового) в ієрархії використанні мовцями аналізованих конструкцій.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики : підручник / Ф. С. Бацевич. – К. : Видавничий центр “Академія”, 2004. – 344 с.
2. Вихованець І. Р. Нариси з функціонального синтаксису української мови / І. Р. Вихованець. – К., 1992. – 224 с.
3. Гуйванюк Н. В. Формально-семантичні співвідношення в системі синтаксичних одиниць / Н. В. Гуйванюк. – Чернівці : Рута, 1999. – 336 с.
4. Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. ван Дейк ; сост. В. В. Петрова ; под ред. В. И. Герасимова ; вступ. ст. Ю. Н. Караулова и В. В. Петровой ; пер. с англ. – М. : Прогресс, 1989. – 312 с.
5. Звегинцев В. А. Предложение и его отношение к языку и речи / В. А. Звегинцев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1976. – 307 с.
6. Русская грамматика : в 2-х т. / А. Брызгунова, К. В. Бабучан, В. А. Ицкович и др. – М. : Наука, 1980. – Т. 2. Синтаксис. – 709 с.
7. Слинько І. І. Синтаксис сучасної української мови. Проблемні питання / І. І. Слинько, Н. В. Гуйванюк, М. Ф. Кобилянська. – К. : Вища школа, 1994. – 670 с.

**Стаття надійшла до редакції 25 листопада 2016 року**

## ПЕРЕКЛАД ТА АНАЛІЗ ДИСКУРСУ

УДК 821.161.2:82.09+94(477.64)

Яровенко Т. С.,

кандидат філологічних наук,  
ДВНЗ “Харківський коледж текстилю та дизайну”  
jarovenko.t@gmail.com

### “МЕРЕЖИВО ВЗАЄМОВПЛИВІВ”: ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ІПОСТАСІ ЯРА СЛАВУТИЧА

#### Анотація

У статті розглядаються кращі зразки перекладацького спадку Яра Славутича у двох блоках – слов'янської поезії та англо-американської лірики. Сильові особливості поета-перекладача ілюструються за допомогою компаративної розвідки С. Захаркіна, присвяченої Дж. Кітсу, найповніше представленого українському читачеві Яром Славутичем. Із цією метою розглядаються варіанти перекладів Б. Пастернака та В. Мисика. Також здійснюється короткий історіографічний огляд перекладів поезії Яра Славутича на російську, білоруську та інші мови світу з характеристикою особливостей зарубіжних перекладацьких практик на основі літературно-критичних відгуків М. Ковалюка, Т. Назаренко, В. Сварога, П. Скунца, Д. Хріненка та інших.

**Ключові слова:** алегорія, алітерація, афористичність, гіперболізація, інтерпретація, концепт, метафора, перифраз, стилістичні засоби.

#### Summary

The best examples of translation the heritage of Yar Slavutich in two blocks – Slavic poetry and English-American lyrics are discussed in the article. Stylistic features of poet and translator are demonstrated by means of comparative study of S. Zakharkin dedicated to J. Keats, the most fully described to Ukrainian reader by Yar Slavutich. We consider translation variants of B. Pasternak and V. Mysyk. There is also a brief historiographical review of poetry translations of Yar Slavutich in Russian, Belarusian and other languages with characteristic of translation practices based on literary and critical responses of M. Kovalyuk, T. Nazarenko, V. Svarog, P. Skunts, D. Khrynenko and others.

**Key words:** allegory, alliteration, aphoristic nature, extravagance, interpretation, concept, metaphor, periphrasis, stylistic means.

Розглядаючи проблемне питання “діалогу культур (літератур)”, М. Рябчук вдається до розлогої цитати з Т. С. Еліота, яку ми повторюємо, тому що три її концепти постають актуальними орієнтирами в рецепції перекладацьких іпостасей Яра Славутича: “Жоден народ, жодна мова не досягли б того, що досягли, коли б *те саме мистецтво не плекалося в різних країнах різними мовами*. Ми не зможемо зрозуміти жодної європейської літератури, не пізнавши достатньо іншої. Глянувши на історію поезії у Європі, ми побачимо щонайгустіше *мереживо взаємовпливів*. Навіть ті визначні поети, котрі не знали жодної іншої мови, крім власної, впливали на інших письменників свого краю й зазнавали зворотного впливу... Все, що я сказав про поезію, стосується, на мій погляд, і інших мистецтв. Художник чи композитор, вочевидь,

втішаються більшою свободою, не будучи обмеженими якоюсь конкретною мовою, що нею розмовляють лише в певній частині Європи. А проте в будь-якому мистецтві, гадаю, ми знайдемо тих самих три елементи: *місцеву традицію, спільноєвропейську, та вплив культури однієї європейської країни на іншу* [Рябчук М. (Не)можливість діалогу / М. Рябчук // Всесвіт. – 2014. – № 1–2. – С. 281–287] (курсив наш – Т. Я.).

Власне перекладацький набуток Яра Славутича представлений солідним блоком слов'янської поезії, а також англо-американською лірикою, що є одним із предметів пропонованого розгляду. Перспективним у дослідженнях поетичного спадку митця, на наш погляд, залишається також фаховий аналіз іномовних варіантів його творів. До слов'яномовних перекладів з Яра Славутича належить "Избранное" (1986), здійснене Ю. Пустовойтовим із Я. Сусленським для ознайомлення російськомовної єврейської громади з українською поезією; до книги увійшли також переклади І. Качуровського, І. Костецького та Л. Полтави; М. Сяднов виконав білоруський переклад ("Выбранае", Едмонтон, 1989), а Т. Карабович тоді ж опублікував польською мовою "Оазу". Отож, метою статті є історіографічний екскурс у перекладацьку майстерню Яра Славутича, що визначає насамперед такі завдання: по-перше, проілюструвати стильові особливості поета-перекладача посередництвом суто компаративної розвідки С. Захаркіна, присвяченої інтерпретаціям Яра Славутича, В. Мисика і Б. Пастернака творчості Дж. Кітса, найповніше (34 поезії) представленого українському читачеві саме у Славутичевих перекладах; по-друге, коротко розглянути особливості перекладів його поезії на інші мови світу в контексті літературно-критичних відгуків М. Ковалюка, Т. Назаренко, П. Охріменка, В. Сварога, П. Скунця, Д. Хріненка та інших.

З огляду на несприятливі умови для розвитку перекладацтва в українській літературі 30-80-х рр. минулого століття, С. Захаркін вважає неабияким щасливим винятком перекладацький доробок Яра Славутича, здійснений упродовж сорока років перебування в еміграції. Свою увагу дослідник зосереджує на англійській поезії, зауважуючи на публікації перекладачем у власній інтерпретації відомих, а також не відомих в Україні шести десятків "ліричних перлин англійських авторів XVI – XX ст." [1, 103]. До них належать сонети, окремі поезії та пісні, уривки з поем Е. Баррет-Бравнінг, О. Вайлда, В. Вордсворта, С. Деніела, Дж. Донна, Т. С. Еліота, Дж. Кітса, Дж. Мілтона, Е. Павнда, Д. Г. Россетті, В. Шекспіра, П. Б. Шеллі. Вперше оприлюднені в другому томі *Творів* (К., 1994), переклади містять такі шедеври світової поезії, як "Death, Be Not Proud" Дж. Донна, "One Day I wrouth Her Name" Е. Спенсера, "Ozymandias" П. Б. Шеллі тощо.

С. Захаркін наголошує на значних труднощах перекладу поетичного доробку Дж. Кітса, тому що він – "шліфувальник" і перфекціоніст – "досягає часом дивовижного напруження думки, щільности й насичености вірша" [1, 104], але, разом із тим, "уміє залишатися в своїх творах поетом передусім,

не сходячи до публіцистичності й дидактики” [1, 104]. Зважаючи ж на складну архітектоніку образів, за Кітсовим принципом *essential beauty* (сутнісної краси) покликаних обсервувати максимально досяжні межі естетичного сприйняття дійсності, знаходячи “вічне в скороминущому, прекрасне – у звичному і повсякденному” [1, 104], перекладачеві необхідно самому бути мислителем відповідного рівня і мати вміння “мобілізувати різні стилістичні шари його рідної мови, уважно й відповідально поставитися до кожного образу, слова” [1, 104]. Зауважмо, що епістолярій Дж. Кітса за глибиною та оригінальністю розмислів Т. С. Еліот “поставив навіть вище за його поетичну творчість” [1, 104], а масові видання творів митця на сьогодні містять коментарів удвічі більше за обсяг оригінального спадку. Водночас ім’я Дж. Кітса для ерудованого українського реципієнта нерозривно зв’язане з іменем Яра Славутича, тому що останній – піонер (проводячи хронологічну паралель з досягненнями материкових перекладачів та видавців, С. Захаркін переконливо обґрунтовує це визначення) у сфері ознайомлення читача з творчим доробком англійського поета в царині перекладу (1953), науково-критичного дослідження (1953), книжкового видання творів українською мовою (1958).

Натхнений порадою М. Рильського, про що розповідає в авторському післяслові до київського 2-томника [5, 355-356], не маючи, на той час ще не опублікованого, наукового видання листів митця та ґрунтовних монографій про його творчість, Яр Славутич знайомиться з російськими перекладами Б. Пастернака, критично їх переосмислює і творить свого Кітса.

С. Захаркін насамперед загострює увагу на *язичницькому культурові слова* Б. Пастернака, на його двоплановій метафоризації дійсності – внутрішньому чуттєвому світові людини і зовнішньому світу живої та “мертвої” природи (причому, тотально олюдненому, зв’язаному з поетом “нитками раптових, непередбачуваних, часто випадкових асоціацій” [1, 106]) в їхньому неймовірному переплетінні аж до відчуття читачем безпосередньої присутності при появі нових смислів. Усе це бачиться поетом “впритул”, гіперболізується, вияскравлюється поетичною деталлю, яка подається в крупному ракурсі з навмисним уповільненням (М. Новикова), аби краще її розгледіти [1, 106]. Отож, поезія Б. Пастернака – чотиривимірна; автор гостро відчуває плин часу, від чого з’являється і “залишається враження якоїсь миттєвості, чуттєвої конкретності [...], індивідуальності кожного образу” [1, 106–107]. До того ж, російський поет не визнавав у творчості будь-яких виявів (будь-чого взагалі) *стереотипно-застиглого*, тримаючи внутрішній зміст вірша в постійній дії, не переймаючись його статичною будовою чи навіть логічним завершенням (Д. Лихачов), а тому принципово відкидав класичні форми сонета чи октави.

Яр Славутич у поезії, за визначенням С. Захаркіна, дволикий Янус. Дослідник апелює до збірки “Правдоносці” (1948), яка містить поетичну програму митця – поезію “Різьбар”. За нею неприховано постають риси

справжнього мистецтва – “врівноваженість, кларизм, підпорядкованість головній ідеї” [1, 107]. Такий – неокласичний Яр Славутич, наголошує дослідник, – “антипод Бориса Пастернака” [1, 107] (курсив наш – Т. Я.). Тому для його українського колеги “все традиційне і, відтак, стереотипне, – не догма, а потреба душі, свідчення свого внутрішнього єднання з певним надбанням і рідних, і чужих класиків” [1, 104]. Звідси – тяжіння до сонета й октави, звідси культ поезії “міцної рівноваги”. Що у Б. Пастернака випадкове й миттєве, у Яра Славутича – перевірене й продумане заздалегідь. Разом з тим, поет зізнається: “ніщо людське йому не чуже” [1, 108], і цілком свідомо застосовує цю дволикість у своїй творчості, що насамперед і має привертати увагу дослідників поетичного стилю Яра Славутича [1, 108]. Славутич-перекладач прагне передусім зберегти відомий йому “дух” поезії Дж. Кітса, тому його мистецький хист спрямований на дотримання адекватності, яка включає “збереження і “музикальності”, й ритміко-синтаксичної схеми, заданих оригіналом” [1, 110]. Спостереження ілюструється конкретним порівнянням оригіналу з трьома його перекладами, центральними персонажами котрих постають *море* і *мушля*.

**Дж. Кітс:** *Often 'tis in such gentle temper found,  
That scarcely will the very smallest shell  
Be moved for days from where it sometimes fell,  
When last the winds of Heaven were unbound* [1, 109].

(Строфа Дж. Кітса має *мушлю* і *пасивність* моря, що досягається широким перифразом, властивим художньому мисленню поета. Ускладнюючи його додатковими образами, митець зберігає головну ідею, що “пов’язує та протиставляє два чотиривірша: примхливий характер стихії” [1, 109].)

**Б. Пастернак:** *Шепча про вечность, спит оно у шхер.  
И вдруг, расколыхавшись, входит в гроты,  
И топит их без жалости и счёта,  
И что-то шепчет, выйдя из пещер.  
А то, бывает, тише не в пример,  
Оберегает ракушки дремоту  
На берегу, куда её с излёту  
Последний шквал занёс во весь карьер* [1, 109].

(Катрени Б. Пастернака олюднюють характеристики й стосунки персонажів вірша. Перекладач вдало відтворив семантико-стилістичну структуру першотвору, але водночас ужитком окремих сильнодіючих стилістичних засобів (наприклад, інверсії, афіксації або зменшувально-пестливого суфікса -к, який перевів поезію у камерний регістр) певним чином “викривив її, змінивши пропорції між значеннєвими компонентами в рядку-ланцюзі” [1, 109-110].)

**В. Мисик:** *А це в такому ніжиться лелінні,  
Мов цілий світ у лагоді завмер,  
І черепащі висохлій тепер  
Уже й не сняться хвилі біло пінні* [1, 110].

(У набагато пізнішому перекладі В. Мисика відбувається переосмислення паралелізму й заміна його рівноцінним (на думку перекладача, – зауважує автор статті), що зберігає головну ідею катрена [1, 110].)

**Яр Славутич:** *Чи прийме настрій ніжний, мов блакить,  
І, давши спокій кам'яному лону,  
Ласкаво мушлю обпливає сонну,  
Що кинув шквал колись у грізну мить* [5, 291].

Переклад Яра Славутича розставляє все на місця в аспекті збереження образів перифразу та відтворення семантико-стилістичної структури оригіналу. Щодо “Кітсового духу”, дослідник наголошує на характерній особливості нашого неокласика-перекладача: “...залишати, **де можна** (марковано С. Захаркіним – Т. Я.), лише “кінці” авторської метафори або перифразу, не порушуючи [...] підводної частини айсберга” [1, 110]. Нагадаємо, дефініція “*де можна*” постає складником вищезгаданої адекватності. Зазначене поняття включає дбайливе відтворення алітерацій і цезур, паралелізмів і повторів (рефренів), уважне ставлення до афористичності лірики Дж. Кітса, що ілюструється, наприклад, таким блискучим прикладом: “*A thing of beauty is a joy forever*” / “Коштовний твір – назавжди насолода” тощо.

У перекладах Яра Славутича також зустрічаються зміни авторського тексту задля дотримання все тієї ж адекватності. С. Захаркін аналізує образ зими “the new soft-fallen mask of snow upon the mountains and the moors” (підкреслення – С. З.) із одного з останніх сонетів Дж. Кітса “Bright Star! Would I Be Steadfast As Thou Art”. Підкреслене словосполучення В. Мисик передає точним підрядником: “*м'яка маска*”. Натомість Яр Славутич змінює образ взагалі: “Завія Пухнастим снігом повиває світ” [1, 111]. Дослідник знаходить логічне пояснення такому перекладацькому варіанту: “Як “маска” асоціюється з посмертною маскою, так “повиває” – з саваном” [1, 111], що зберігає трагізм авторського образу й потверджує “вплив стереотипів образного мислення на творений ним переклад” [1, 111].

На думку дослідників, шедевр пізнього Дж. Кітса оду “To Autumn” (“До осені”) можна вважати зразком перекладацьких принципів Яра Славутича, що простежується в порівнянні оригіналу з перекладом російською Б. Пастернака:

*Season of mists and mellow fruitfulness\*,  
(Пора плодоношенья и дождей!)  
Close bosom-friend of the maturing sun;  
(Ты вместе с солнцем огибаешь мызу,)  
Conspiring with him how to load and bless  
(Советуясь, во сколько штук гроздей)  
With fruit the vines that round the thatch-eaves run,  
(Одеть лозу, обвившую карнизы,)  
To bend with apples the moss'd cottage-trees,  
(Как яблоками отягченный ствол)  
And fill all fruit with ripeness to the core;  
(У входа к дому опереть на колья,)*

*To swell the gourd, and plump the hazel shells*  
**(И вспучить тыкву, и напыжить шейки)**  
*With a sweet kernal; to set budding more,*  
**(Лесных орехов, и как можно доле)**  
*And still more, later flowers for the bess,*  
**(Растить цветы последние для пчел,)**  
*Until they think warm days will never cease,*  
**(Чтоб думали, что час их не прошёл)**  
*For Summer has o'er-brimm'd their clammy cells* [1, 113].  
**(И ломится в их клейкие ячейки.)** [1, 113-114].

Головною хибою перекладу Б. Пастернака, на думку С. Захаркіна, є надмір конкретизації й деталізації авторських образів, що змушує читати оду “ніби під збільшувальним склом” [1, 112]. Перекладач наділив автора поезії такою “гостротою зору”, уточнює дослідник, “яка ще не була притаманна поетам тієї доби, зокрема, англійським романтикам, і яка більшою мірою характерна для європейських та американських літератур ХХ ст.” [1, 112]. Разом з тим, Б. Пастернак максимально наближує творчість Дж. Кітса до сучасного читача за рахунок, наприклад, не притаманної англійському романтизму лексики: “вспучить” зовсім несподіване у порівнянні з “to swell”, а “cells” тоді, коли жив Дж. Кітс, “розуміли, очевидно, як “келії”, а не в сучасному значенні “ячейки” [1, 112] за перекладом російського митця.

Яр Славутич дотримується атмосфери першотвору, не зловживає конкретизацією, таким чином здійснюючи менш осучаснений переклад і, незважаючи на окремі відходження від оригіналу, “знаходить влучні слова для змалювання осінньої природи” [1, 113]:

<i>Добо дощів і плоду повноти!</i>	<i>Як багрянити лісову алею,</i>
<i>Сяйного сонця покликай корону,</i>	<i>Горіхів зерно солодити впору,</i>
<i>Змовляйся з ним, як лози одягати</i>	<i>Для бджіл надовше зберегти стебло</i>
<i>Вагою грон на виступі фронту,</i>	<i>Жаркого квіття, щоб воно ціло</i>
<i>Як стиглих яблук рум'янити тло,</i>	<i>І не збувалося снажного клею</i> [5, 287].
<i>Що налягають рясно на підпору,</i>	

Далі Дж. Кітс поглиблює алегорію осені, надаючи їй жіночої подоби. Цей образ у поета ідеальний, бо його джерелами, на думку вчених, були “луврська “Осінь” Пуссена, “Психея, що спить у житі” Джуліо Романо тощо” [1, 113–114]. Б. Пастернак допустив також фактичні помилки (наприклад, маки за часів Дж. Кітса не жали, позаяк вони росли, подібно українським волошкам, у пшениці чи житі) і навіть спотворив стиль оригіналу, створюючи реалістично-заземлений образ жінки: “И бросив серп средь маков недожатых, / На полосе храпишь (!), подобно жнице...” [1, 114]. Виграшно ближчий до оригіналу Яр Славутич:

*О, хто не зрів на битому току,*  
*Як ти в обладі повної комори*  
*Недбало сядеш, і косу м'яку*  
*Гойдає з поля вітер несуворий...*[5, 287].

Отже, Яр Славутич плавно переходить до останньої станци, в якій автор (як і образи попередніх) розчиняється в багатоголоссі осінніх мелодій.

Підсумовуючи вищерозглянуте, автор розвідки наголошує на прагненні Яра Славутича залишатися самим собою – неокласицистом із культом “логічно виправданого, виваженого і застиглого, пластичности та три-, а подекуди й двовимірності” [1, 115].

Щодо перекладів зі Славутича, слід звернутися насамперед до російськомовного “Избранного” (Єрусалим, 1986). У відгуку В. Сварог, наголосивши на прагненні перекладачів та упорядників максимально донести до читача тематику, домінантні мотиви, політичний пафос українського поета, констатує разом із тим наявність об’єктивних труднощів у збереженні оригінальної поетики митця. Передусім це стосується лексичного матеріалу, який представляє не стільки словникові значення, як “своєманітний спосіб” (В. Сварог) його вжитку: “Слова виступають [...] в несподівано незвичних асоціаціях, споводованих не стільки семантичною логікою, скільки осягнутими в них звуковими ефектами, тональністю, емоційними інтонаціями. Смисл несуть музика, барва слова, ритми, співучість” [7, 479–480]. Тому, на думку критика, успішний переклад поезій Яра Славутича можливий лише за умови дотримання основних засад його поетики. Але для адекватного відтворення, наприклад, музичності оригіналу, необхідно вжити зовсім інших російських слів, що, в результаті віддалило б переклад від “першотвору до іншотвору” [7, 480].

В. Сварог на підтвердження критичних зауваг звертається до ілюстрації в *оригіналі/перекладі* (І. Костецький) засобу алітерації:

*Відгомонила спрагла рівновага*

*(Покоя алчность канула стороной,)*

*І тільки – спомин, як бутна мета,*

*(Лишь память цели – возглас пустоты,)*

*І тільки – бутна розбуяла брага*

*(Лишь буря будня – привкус браги звонкой)*

*Мені допалює сухі вуста.*

*(Касается дождем губ черты.)* [7, 480].

Технічні неуспіхи, зауважує В. Сварог, перекладачі компенсували наголошенням змісту твору, хоча цей шлях, певною мірою, також хибний, бо нерідко призводить “до приблизности, здогадів та певної спрощености поетичних тверджень, роз’єднаних з їх поетичним втіленням” [7, 480].

Дослідниця творчості Яра Славутича Т. Назаренко поглиблює критичні зауваги В. Сварога, визнаючи, що не всі переклади російською сягають естетичної й поетичної ваговитості оригіналу. Науковець слушно наголошує на відмові практично всіх авторів перекладу від його трансформаційного різновиду на користь т. зв. “оптимального” перекладу, методологія якого полягає в ідеальному лексико-семантичному наближенні до вихідного тексту [7, 482]. Доречно посилаючись на міркування над проблемами перекладацької майстерності О. Зуєвського та потрактування К. Чуковським адекватного відтворення систем віршування як формалістичного фетиша, який має лише заперечну якість, дослідниця говорить про необхідність



“офірувати образними нюансами” [7, 483] для збереження лексичних, синтаксичних, фонетичних, ритмічних та інших формальних чинників авторського мовостилю, що “спрощує переклад у порівнянні з його оригіналом, знижує його герменевтичні та інтерпретаційні потенції та художню вартість” [7, 483]. Отож, прагнення йти впритул до *першотвору* швидше “стає на перешкоді, ніж допомагає відтворити мікрокосм поетичного твору в його художньо-естетичній цілості” [7, 483]. Ці та інші зауваги загальнотеоретичного плану науковець ілюструє прикладами з російських перекладів поезій Яра Славутича. Загалом до негачій зараховані *недотримання стандартів української літературної мови*, насамперед у перекладацьких інтенціях зберегти авторські рими й лексику в їх “зросійщеному” варіанті (“Плач голодних койотів”, “Тихше, вихрасті куці”, “Іду степами”, “Як сарна бігла”, “Тихий” та ін.) [7, 484], *недостатня обізнаність з українською історією та культурою*, в результаті чого поверхове розуміння соціо-історичного контексту та семантики творів позначилося на якості перекладів (“Цвітом терну”, “Я шукаю тебе віддавна”, “Амазонки”, “Гаральдовий плач”, “Розмова з предком”) [7, 486] та інші.

Разом з тим, Т. Назаренко віддає належне добротним перекладам доробку Яра Славутича. Так, перекладаючи кантату “Слава Мазепі”, що насичена архаїзмами, історизмами, топонімами, ономастичними реаліями і т. ін., перекладач послуговувався здебільшого транслітерацією та калькуванням, однак зберігав при цьому влучність образів у їх вірному віддзеркаленні духу й спрямованості першотвору:

*Ви мужньо билися, хоробрі,  
Стояли в битві – як стіна...*

*Несе Дніпро жалі за обрій –*

*І мовкне в тузі далина [7, 489].*

*Вы храбро бились, по-геройски,*

*Стояли в битве – как стена...*

*И Днепр хранит тоску по войску,*

*Степь славит павших имена [7, 489].*

Ще одним, найбільш вдалим, на думку Т. Назаренко, є переклад Л. Полтавина вірша “Хай би гнів в сирій землі”, у якому перекладач дібрав зрозумілі російськомовному читачеві образи, щоб відтворити загальний настрій поезії – ностальгійну тугу автора за втраченою материзною: “*Пусть бы гнил я в сырой земле, / Насыщая все корни клена, / Чтобы в синей шумело мгле / Половодье листвы зеленой. // И над ширью родных полей / Небеса бы немые знали, / Что остался в земле своей / Разделить все ее печали*” [7, 490].

У царині білоруської поезії П. Охріменко виокремлює творчий підхід М. Сяднова, який прагне вибрати з доробку українського поета “найістотніше, найдорожче і передати його повнокровно, зберегти особливості поетичної манери автора” [7, 491]. Таке відповідальне ставлення унаочнюється на прикладі відтвореного білоруською мовою знакового вірша Яра Славутича “Завойовники прерій”:

*Не загарбники з дальніх імперій,  
Не кортези з минулих віків, –  
Тут пройшли завойовники прерій,  
Єлиняк, Пилипівський, Леськів.  
Лемешів домороблена криця*

*Не захопнікі з дальніх імперыі,  
не з мінулых вякоў каралі –  
заваёўнікі дзікіх прэрыі  
з Украіны сюды прыйшлі.  
Лямяшы не маглі не скарыцца,*

Корчувала почахлі паплі,  
Щоб лягала подільська пшениця  
В чорні лона нової землі. [7, 492].

прааралі ўсе грудзі зямлі,  
каб падольская пала пшаница  
ў лона чорнае новай зямлі [7, 492].

Для збереження ідейної сутності й поетичної наснаги перекладач відійшов від точної передачі всіх деталей першоджерела, опустивши ім'я іспанського конкістадора Кортеса, вжите у загальному значенні, а також прізвища українських переселенців, малозначимі для білоруського читача, та невідоме для нього діалектне слово. Тому навіть однотипність римування в другій строфі (зямлі//зямлі), на переконання П. Охріменка, видаються дрібницею “в майстерно виконаній творчій роботі” [7, 493].

На романські мови доробок Яра Славутича перекладався більш активно. Уперше твори поета німецькою з'явилися ще 1949 р. у Франкфурті-на-Майні та Лондоні (1957) у двох виданнях “Антології української поезії”, впорядкованої В. Державиним, та збірці Є. Котмаєр “Weinstock der Wiedergeburt” (1957), імовірно, за порадою І. Костецького. Цікавим видається “зворотний” шлях кількох поезій зі збірки “Спрага” (1950): професор В. Державин особисто переклав з неї кілька віршів німецькою для франкфуртського видання, віддячивши таким чином Яру Славутичу за певну допомогу (фінансові внески, коректура, пошук оригіналів тощо) в процесі упорядкування її, що “тоді ще молодому авторові, дуже імпонувало” [8, 156]. Уперше німецькомовні переклади охарактеризовані О. Парадиським у статті “Славутич по-німецькому”. Дві збірки поезій вийшли італійською (п-д І. Трушіні), окремі твори – іспанською (п-д Д. Бучинського), португальською (п-д В. Вовк), литовською (п-д А. Дульскіс). За життя Яра Славутича в рукописах з'явилися переклади хорватською мовою поезій на югославську тематику зокрема. Франкомовному читачеві поета представив Рене Кюле дю Гар (він же автор розвідки “Mazepa de Viktor Hugo et le neoromantisme de Yar Slavutych”), проте сам автор вважає їх більш наближеними до *адаптованих* поезій, бо “усі вони передають в основному зміст і загальний настрій, хоча й не всі образи та особливості поетичного стилю оригіналу” [6, 163]. М. Мандрика започаткував рецепцію для франко-, англomовного читача (“Славутич французькою та англійською мовами”).

Необхідно зазначити, що поява англomовних варіантів поезії Яра Славутича (перша книга “Oasis Selected Poems” побачила світ 1959 року) нерозривно зв'язана з англійським варіантом “Розстріляної музи” (“The Muse in Prison”), виданої 1956 року в Детройті, у якій автор “до силуеток творчості репресованих Москвою поетів [...] додав 22 вірші, що їх [...] сам переклав на англійську мову” [6, 154].

1992 року в Едмонтоні вийшла друком двомовна “Three Narratives and Six Poems” (п-д Р. О. Татчин, О. Фербей, В. Кіркконел). Виданню передувала книжка “The Conquerors of the Prairies” (1974, 1984) у перекладах австралійця Р. Г. Моррісона, а в другому накладі – з доданими поемою “Чорностопець” (п-д Р. О. Татчин) і баладою “Троє” (п-д З. Оріонна). За

свідченням Яра Славутича, переклади Р. Г. Моррісона виконано сумлінно, “перекладач в основному не відходить від оригіналу” [6, 162].

Огляд усіх перекладів поезій Яра Славутича подано у вступній статті М. Ковалюка до третьої англomовної збірки митця. Рецензент наголосив на прагненні перекладачів “максимально відтворити строфіку, ритміку та образність оригіналу” [7, 491]. Але, на переконання Т. Назаренко, англійські переклади не завжди адекватні оригіналам: у версіях перекладених творів трапляються “лексико-семантичні й стилістичні відступи від тексту, що призводять до значеннєвої розбіжності з першотвором” [7, 500]. Далі дослідниця звертається безпосередньо до порівняння автентичних рядків з їх англomовним варіантом: “Рядки “Of days when mother cursed the Soviet Era / And cried at night like some strang weeping bird” можна визнати лише за дуже приблизне відтворення українського тексту “Як на тяжкі часи жалілась мати / І, мов зегзиця, плакала вночі” (“Під синім небом”, збірка *Співає колос*). А речення “The greybeard watchman of the malon garden / Has waved Good by, good luck **bon voyage**” (курсив – Т. Н.), з використанням французького виразу – далеко не найкращий відповідник українського “Ще й сивий дід, рясних баштанів сторож, підняв бриля: “Щаслива путь” (“Осінь”, *Співає колос*)” [7, 500] тощо. Окрім смислових недоліків, дослідниця окреслює порушення ритмічного візерунку поезій Яра Славутича, що також позначилося на мистецькій вартості перекладів, оскільки саме ритм (особливо у циклі “Північне сяйво”) “підсилює смислове навантаження конструкцій, акцентуючи відповідні слова й значеннєві блоки” [7, 501]. Разом з тим, Т. Назаренко відзначає зразки максимального наближення до оригіналу, як це сталося в перекладі “Словецького в’язня”:

<i>Повитий думою тяжкою,</i>	<i>In broken anguish, bowed with sadness,</i>
<i>Немов Спаситель на хресті,</i>	<i>Like Jesus Christ in Herod’s room,</i>
<i>За широченною стіною</i>	<i>Wisin that dreary dungeon-fastntss</i>
<i>Конає в’язень в самоті [7, 502].</i>	<i>Imprisoned man awaits his doom [7, 502].</i>

На думку дослідниці, перекладачам змогли, незважаючи на помітні втрати в римах, влучності епітетів, соковитості висловів, досягти адекватності першоджерела і донести до іномовного читача особливості світовідчуття поета-українця [7, 502].

Особливий же успіх спіткав Р. О. Татчина в аспекті відтворення ритмомелодики не лише основного тексту поеми “Донька без імені”, але й стилізованих під фольклор вставок:

<i>Розцвітай, калинонько,</i>	<i>Blossom, slender cranberry,</i>
<i>Край ріки,</i>	<i>By the stream.</i>
<i>Розпускай білесенькі</i>	<i>Send your milkbuds clambering</i>
<i>Пелюстки,</i>	<i>White and green.</i>
<i>Щоб раденька матінка</i>	<i>Let my lady's fingertips</i>
<i>Рвала цвіт,</i>	<i>Round them curl,</i>
<i>Веселила, славила</i>	<i>Let her shine with happines</i>
<i>Білий світ,</i>	<i>To the world.</i>
<i>Щоб маленька донечка</i>	<i>Lull my baby forn to me</i>

Край ріки  
Брала рученятами  
Ягідки [7, 502].

*By your stream,  
Plucking rosy cranberries  
As she dreams* [7, 502].

Цікавою постає розвідка Д. Хріненка, у якій побіжно порівнюються особливості оригіналу з англійськими відповідниками зі збірки “Завойовники прерій”. Дослідник зазначає, що переклади у більшості вдалі й передають думки та настрої поезій, практично не відхиляючись від техніки віршування. Таким є, наприклад, довершений переклад вірша “Хата”, в якому передається “своєрідна емоційна насиченість, характерна українській поезії” [8, 107–108]:

Спинивши авто, я зайшов у хату,<sup>\*\*\*</sup>  
*(I stopped the auto and i vent inside)*  
Що біловидо стала між ялин,  
*(The wite-faced coltage set where firs vere dense,)*  
Ясну з кулів покрівлю небагату  
*(Its humble rood was thached wits light straw, tied.)*  
Спускаючи понад вербовий став.  
*(And hanging down over the willow fence)* [8, 108].

До недоліків, які спостерігаються здебільшого у дотриманні віршового розміру, Д. Хріненко зараховує невдалу передачу ритмічного малюнку оригіналу:

Скорбота шалена	<i>What heartbreak, frensied and insane</i>
Степи облягла.	<i>Is closing in ring?</i>
Звисають стремена	<i>Whose stirrups, far out on the plain</i>
З-під блиску сідла [8, 107–108].	<i>From this bright saddle swing?</i> [8, 107–108].

Також, навіть у вдалих перекладах, не менш лаконічних, ніж оригінал, дослідник називає вади в передачі лексичних особливостей першоджерела: так, український прикметник “**брунатний**” перекладено як “**brown**” (коричневий), у наслідку чого втрачається емоційно-звукова значимість образу в першому рядку [8, 107–108]:

Брунатний захід	<i>The west's brown hue</i>
Дзвенить, як мідь,	<i>Rings brasen. Scent</i>
І б'ється пахіт	<i>Goes beating through</i>
У небозвід [8, 108].	<i>The firmament</i> [8, 108].

Зацікавленість перекладачів збіркою “Завойовники прерій”, в якій відчутний “вплив іноземної культури” [8, 108], і “Полярними сонетами” зокрема, дослідник пояснює певною спорідненістю мотивів українського митця з естетичними смаками і світобаченням канадців [8, 108].

Рецепція перекладів поезій Яра Славутича не обмежуються, як може скластися думка, лише англійськими зразками. Так, П. Скунець засвідчує високий рівень перекладів творів митця, зокрема зі збірки “Правдоносці”, угорською мовою [4, 139], здійснених в еміграції Ш. Домокошем та Я. Мішком. Опубліковані в Канаді, поезії справили гарне враження на угорську громаду Закарпаття. Порівнюючи разом із добрим знавцем угорської мови журналістом В. Аккерманом переклад з оригіналом, автор статті розсіює побоювання в складності, а то й неможливості донесення іншою мовою суто українських народно-поетичних образів. Проте, на його переконання, в

окремих випадках переклади, наприклад, поезії “Веснянка”, навіть збагатилися внутрішньою енергією: “Якщо у Яра Славутича “Білим зайцем зеленим полем Утікає лиха зима”, то в угорському перекладі зима не сама тікає – її проганяють” [4, 139] або ж природно відтворили загальний зміст (сонет “Ніч”), “як наспівано в оригіналі” [4, 139] тощо. Цікавою знахідкою, на нашу думку, можна вважати також варіанти угорського перекладача української традиційної символіки. Мається на увазі, приміром, любисток: у самому звучанні цього слова стільки змісту, зазначає П. Скунець, що “одним іноземним словом передати, може, й неможливо” [4, 140], тому перекладний варіант має іншого виконавця поетичної місії любистка – *дикий виноград*.

Автор завершив статтю словами Я. Мішки з передмови до угорського видання, в яких він говорить про історичну цінність добірки, яка полягає в праці Ш. Домокоша також як представника національної меншини, проте автора й перекладача поєднувала спільна риса – патріотизм [4, 140]. Яр Славутич зацікавлення його поезіями “двох мадярів” пояснює причетністю до революційно-визвольних подій 1956 року в Угорщині [6, 163].

Підбиваючи підсумки, маємо наголосити, що дослідження перекладацької спадщини Яра Славутича та перекладів його поезії на інші мови залишається актуальним на сьогодні як один із виявів причетності українського літературного процесу до загальносвітового культурного розвитку.

#### **Примітки:**

\* Перший рядок – оригінал вірша Дж. Кітса, наступний в дужках напівжирним шрифтом – переклад Б. Пастернака.

\*\* Перший рядок – оригінал вірша Яра Славутича, наступний в дужках напівжирним шрифтом – переклад І. Костецького.

\*\*\* Перший рядок – оригінал вірша Яра Славутича, наступний в дужках напівжирним шрифтом – переклад англійською.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Захаркін С. “Плоди коштовної краси” (Про стиль перекладів Яра Славутича з Джона Кітса) / Степан Захаркін // Херсонський збірник. – К. : Дніпро, 1998. – С. 103–116.
2. Іванченко М. Козацька муза Яра Славутича / Михайло Іванченко // Херсонський збірник. – К. : Дніпро, 1998. – С. 29–42.
3. Погребенник Ф. Яр Славутич (Штрихи до портрета) / Федір Погребенник // Січеславський збірник. – К. : Дніпро, 1999. – С. 7–28.
4. Скунець П. Яр Славутич по-угорському / Петро Скунець // Херсонський збірник. – К. : Дніпро, 1998. – С. 139.
5. Славутич Яр. Твори в 2 томах / Яр Славутич. – К., 1994. – Том 2. – 428 с.
6. Славутич Яр. Твори. Том другий / Яр Славутич. – К. : Дніпро ; Едмонтон, Славута, 1998. – 331 с.
7. Творчість Яра Славутича : кн. II. – К. : Дніпро ; Едмонтон : Славута, 1997. – 912 с.
8. Хріненко Д. Завойовники прерій Яра Славутича – історико-художній документ української діаспори в Канаді / Денис Хріненко // Херсонський збірник. – К. : Дніпро, 1998. – С. 103–108.

**Стаття надійшла до редакції 1 жовтня 2016 року**

УДК 811.161.2:32

**Турчак О. М.**,  
кандидат філологічних наук, доцент,  
Дніпропетровський університет імені Альфреда Нобеля  
olena.duer@gmail.com

## **ОСОБЛИВОСТІ МОВИ ПОЛІТИКИ ЯК ОСНОВНОГО ЗАСОБУ ПОЛІТИЧНОЇ ТЕХНОЛОГІЇ**

### **Анотація**

У статті досліджуються особливості мови політики. Визначаються зв'язки політичної мови із загальноновживаним словниковим складом. Зазначається, що на периферії мови політики перебуває лексика, запозичена з різних сфер культури та в різних верств населення, яка використовується з метою агітації. Установлено, що порівняно високий відсоток вживання мають арготизми, які переважно використовуються в політичній полеміці. Сталі словосполучення, тобто фразеологізми, теж характеризуються високою частотністю відтворення в політичній мові. Щоправда, на відміну від загальнономовних фразеологічних зворотів політичні фразеологізми виконують семантичну функцію, а не стилістичну.

**Ключові слова:** мова політики, політична мова, арготизм, політичний фразеологізм, система комунікативних засобів.

### **Summary**

In the article features of the language policy are studied. Connections of political language with general important vocabulary are defined. It is noted that on the periphery of policy language we can see lexics borrowed from different spheres of culture which is used with the aim of agitation. There have been established that a high percentage of using have argo, mainly used in the political debate. Idioms are also characterized by high frequency of reproduction in political language.

**Key words:** language policy, political speech, argotizmy political idiom, the system of communication tools.

Мова та політика – взаємопов'язані явища. Як відомо, політика не існує без мови й мовних процесів у суспільстві, а мова входить до складу політики та політичних процесів, тобто мова так чи інакше відчуває на собі вплив політики. Мова політики неодноразово привертала увагу дослідників. Більшу частину досліджень присвячено опису мови політики певного періоду, її окремої галузі функціонування. Наприклад, культуру парламентської мови та мову публічних виступів досліджували С. Виноградов [1], В. Даниленко [2], Є. Ширяєв [12].

Радикальні зміни, що відбулися в нашому суспільстві наприкінці ХХ століття, сприяли посиленому інтересу до мови політики. Зокрема, аналізу політичної метафори, окремих слів, виразів та проблемам політичного дискурсу присвятили свої дослідження О. Куць [4], Л. Нагорна [5], В. Петренко [8], Т. Приступенко [9], В. Шаховського [10], О. Шейгал [11].

Мета статті – визначити мовні особливості політики, з'ясувати спільне та відмінне між термінологічними поняттями “мова політики” та “політична мова”.

Меті підпорядковується розв'язання таких завдань: 1) висвітлити характер зв'язків між поняттями “мова” та “політика”; 2) установити наявні в мовознавчій науці терміни для позначення досліджуваного аспекту “мова – політика”; 3) здійснити аналіз особливостей політичної мови та функцій політичної комунікації.

У мовознавчій літературі маємо різні терміни, пов'язані з аспектом “мова – політика”, наприклад: “мова політики”, “політична лексика”, “політична мова”, “спеціальна політична мова”, “функціональний стиль політики”, “спеціальний словниковий склад політики”, “спеціальна політична лексика”. Найбільш уживаними є терміни “мова політики” та “політична лексика”, оскільки вони якнайповніше охоплюють позначену проблему “мова – політика”.

Деякі дослідники розмежують терміни “мова політики” та “політична мова”. “Мова політики”, на думку А. Девіса, – це термінологія політичної діяльності, а “політична мова” – це ресурс, відкритий для всіх членів мовного співтовариства та пов'язаний із специфічним використанням загальнонародної мови як засобу переконання та контролю, тобто це мова, що застосовується з маніпулятивною метою [7]. Більшість дослідників дотримуються думки О. Шейгал про те, що позначувані цими термінами поняття близькі та сумісні, адже мова політики переважно є мовою маніпуляцій, хоча й не зводиться до неї повністю, оскільки певні аспекти, зокрема, референтні знаки, виконують суто інформативну функцію [11]. Оскільки ці два терміни мають значну площу перетину, вони сприймаються як відносні синоніми.

Щоб розв'язати питання особливостей політичної мови, спершу розглянемо поняття мови в цілому, яке є досить складним соціальним утворенням. Мова – це система, що постійно змінюється та виконує в суспільстві низку функцій – функцію вираження, позначення, пізнавальну функцію, інформаційно-трансляційну та комунікативну. На думку Н. Ожеван, мова – не лише засіб спілкування та самовираження, а й засіб маніпулювання та поневолення мовними стереотипами [6].

Мова політики тісно пов'язана із загальноповживаним словниковим складом. Між мовою політики та загальноповживаною лексикою відбувається постійний взаємообмін, зокрема, спеціальні політичні терміни переходять до загальномовного словникового складу й, навпаки, багато слів і виразів із загальномовного фонду – до складу мови політики. Прикметною рисою термінів, слів і словосполучень політичної мови є їх оцінний характер. Вони не лише називають ті чи інші події або факти, а й дають їм образну характеристику.

Політичні терміни аж ніяк не однозначні. Одні й ті самі слова в різних політичних системах можуть виражати прямо протилежні значення. Політика, як відомо, поділяється на зовнішню й внутрішню. Внутрішня у свою чергу на економічну політику, культурну, політику в галузі освіти тощо. Тому в мові політики, у її спеціальній термінології виділяються терміни,

загальні для всієї політики, і терміни, що належать виключно до зовнішньої або внутрішньої політики. Оскільки внутрішня політика поділяється на галузі, то й тут виділяються набори термінів, спільних для всієї внутрішньої політики, і терміни, властиві лише одній з її галузей. Навколо цього, досить неоднорідного, ядра розміщується відносно політизована лексика, спільна як для політики, так і для позаполітичної дійсності. Ідеться про лексику, що належить до літературного рівня мови. Поза цим колом, тобто на периферії політичної мови, перебуває лексика, яка запозичена з різних сфер культури та в різних верств населення й використовується з метою агітації, роз'яснення суті політичних заходів, з метою PR.

Специфіка політичної мови полягає в тому, що це лексика, яка є засобом досягнення політичних цілей. Авторитет політичних діячів багато в чому залежить від того, наскільки професійно вони вміють користуватися мовою, адже мова – це засіб здійснення влади, її інструмент. Політик повинен уміти добирати потрібні слова та вирази, щоб донести до адресата свої думки та політичну позицію.

Ще однією особливістю політичної лексики є порівняно високий відсоток арготизмів. Це пояснюється насамперед тим, що політика взаємодіє з різними сферами та рівнями суспільства, оскільки політичні процеси захоплюють усі верстви населення. Арготизми найчастіше використовуються в політичній боротьбі та в полеміці, адже мова політики призначена для політичної комунікації, вона є системою комунікативних засобів кодування політичної інформації, провокування політичних дій і керування ними. Мета будь-якої політичної комунікації – втілення певних інтересів і намірів. У цьому розумінні мова служить у політиці інструментом політичної боротьби, для чого використовуються різні мовні форми – гасла, метафори, ідіоми тощо.

У політичній мові систематично виникають сталі словосполучення. Жодне з невірних сполучень політичного дискурсу не має стовідсоткової стійкості [3], через те що фразеологізми політичної мови співвідносяться з певними відрізками часу. Вони швидко виникають і так само швидко зникають, втрачаючи свою актуальність. Основним критерієм віднесення того чи іншого словосполучення до фразеологізму є регулярність його відтворення в мові політики протягом певного періоду. На відміну від загальнономовних фразеологізмів політичні виконують функцію семантичну, а не стилістичну.

Можна виділити декілька рівнів політичної мови. На першому рівні перебуває офіційна мова політичної влади, тобто мова декларацій, заяв, меморандумів, політичних програм, декретів, постанов, указів тощо. Вона емоційно нейтральна й орієнтована переважно на інтелектуальний рівень адресата.

Другий рівень – мова переговорів, призначення якої – це досягнення угоди між сторонами, що беруть участь у перемовинах. Характерною ознакою її є гнучкість і значно менша формалізованість.



Третій рівень – мова політичного виховання, головне призначення якої – спрямованість на формування у громадян політичних позицій. Саме тому вона характеризується емоційністю, образністю, гнучкістю та аргументованістю.

Четвертим рівнем є мова політичної пропаганди. Вона багато в чому подібна до мови політичного виховання, однак не має її гнучкості та аргументованості. Тут майже не використовується спеціальна політична термінологія, зате вживаються арготизми з підвищеною експресивністю, іронією та сарказмом. Ця мова використовується також у виборчих кампаніях як одна з PR-технологій.

Мова рівня політичної пропаганди досить невизначена. Особливе місце в ній посідають так звані лозунгові слова. Вони є невід'ємною частиною публічної мови в галузі формування думок. При цьому саме по собі слово не може бути лозунговим, воно стає ним у певній ситуації. Наприклад, слова “демократія”, “прогрес”, “солідарність” не є лозунговими. У філософії політики, політології тощо вони використовуються аж ніяк не з лозунговим значенням. Це – поняття. Лозунгові ж слова не є поняттями. Отже, лозунгові слова – це феномени політичного мовлення. При цьому в лозунгових словах їхній предметно-інформативний аспект відступає на другий план, а то й повністю витісняється. Його частково або повністю заміщає функціонально значимий ідеологічний аспект.

У мові пропаганди можна виділити три типи символів. Одним із них є класифікуючий тип. Ідеться про позначення форм державного правління – монархія, республіка. Другий тип – описовий. Слова, що до нього належать, називають феномен без його оцінки, наприклад, демократія, соціалізм. Їхній зміст нерідко уточнюється за допомогою означень-прикметників, наприклад, парламентська демократія. Третій тип отримав назву ідеального. Слова цього типу побудовані на основі перебільшення значень шляхом їхнього об'єднання, наприклад, воля, справедливість, солідарність. Вони найбільш яскраво відображають характер політичної мови.

З огляду на те, що логічна структура будь-якого символу виявляє формальну аналогію з логічною структурою об'єкта, який йому відповідає, то можна виділити кілька формальних властивостей політичної мови, які відповідатимуть реакціям, що виникають у людей. Ідеться про такі стилістичні елементи, як дефініції, докази та судження. У різних поєднаннях ці елементи утворюють чотири мовні стилі, що використовуються в політичній мові.

Перший рівень – апелююча мова використовується в ситуаціях, коли потрібно отримати широку політичну підтримку під час передвиборчої агітації, референдумів, парламентських дебатів тощо. Тут часто використовуються загальні терміни на кшталт соціальна справедливість, несправедливість тощо.

Другий рівень – юридична мова конституцій, законів, кодексів, договорів, угод тощо. Вона складається з приписів, що справляє враження виняткової точності у формулюваннях соціально-політичних проблем.

Третій рівень – бюрократична мова як мова адміністративних правил, розпоряджень, указів, яка має деяку подібність з юридичною мовою, однак відрізняється від неї користувачами мови, адресатом та характером масової реакції – ніякого співчуття, лише роздратування.

Четвертий рівень – мова переговорів, яка, як і апелююча мова, використовується для підтримки певної політичної позиції. Але ці мови істотно відрізняються за їхнім застосуванням. Сторони перемовин пропонують одна одній не апеляції, а бізнес. Публічний резонанс при цьому не лише не бажаний, його намагаються уникати.

Отже, мова так чи інакше відчуває на собі вплив політики, вона не є чимось однорідним, для неї характерна специфічна будова, розрахована насамперед на залучення та привернення уваги реципієнтів.

У подальших дослідженнях варто приділити увагу функціям політичної комунікації, зосередившись на проблемі визначення самого поняття, на його видах та способах поширення інформації.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Виноградов С. И. Слово в парламентской речи и культура общения / С. И. Виноградов // Русская речь. – 1993. – № 3. – С. 36–41.
2. Даниленко В. П. Профессионализм парламентской речевой деятельности / В. П. Даниленко // Культура парламентской речи. – М. : Наука, 1994. – С. 57–66.
3. Колесникова Э. В. Несвободные сочетания в политическом дискурсе / Э. В. Колесникова // Филологические науки в МГИМО : сборник научных трудов. – М. : МГИМО, 2002. – С. 54–55.
4. Куць О. М. Мовна політика в Україні: аналіз та впровадження : монографія / О. М. Куць, В. В. Заблоцький. – Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2007. – 300 с.
5. Нагорна Л. П. Політична мова і мовна політика: діапазон можливостей політичної лінгвістики / Л. П. Нагорна. – К. : Світогляд, 2005. – 315 с.
6. Ожеван Н. Язык политики и языковая политика: посттоталитарные проблемы преодоления этноязыкоцентризма / Н. Ожеван // Режим доступа : [http://www.niurr.gov.ua/ukr/dialog\\_1999/ozhevan\\_3.htm](http://www.niurr.gov.ua/ukr/dialog_1999/ozhevan_3.htm).
7. Ошеева Ю. В. Политическая лексика и фразеология русского языка (1985 – 2000 гг.) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 [Електронний ресурс] / Юлия Владимировна Ошеева. – Уфа, 2004. – 269 с. – Режим доступа : <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/93803.html>.
8. Петренко В. Особливості визначення політичної мови / В. Петренко // Політичний менеджмент : наук. журнал / голов. ред. Ю. Ж. Шайгородський. – 2007. – № 2. – С. 16–24.
9. Приступенко Т. Питання мовної політики в Україні на сучасному етапі [Електронний ресурс] / Т. Приступенко. – Режим доступа : <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2059>.
10. Шаховский В. И. Голос эмоции в русском политическом дискурсе / В. И. Шаховский // Политический дискурс в России-2 : материалы рабочего совещания (Москва, 29 марта 1998 года). – М. : Диалог-МГУ, 1998. – С. 79–83.
11. Шейгал Е. И. Театральность политического дискурса / Е. И. Шейгал // Единицы языка в их функционировании : межвузовский сборник научных трудов. – Саратов : СГАП, 2000 (в). – С. 92–96.
12. Ширяев Е. Н. Общая характеристика парламентской речи и ее особенностей / Е. Н. Ширяев // Культура парламентской речи. – М. : Наука, 1994. – С. 8–22.

**Стаття надійшла до редакції 8 листопада 2016 року**

## СТУДІЇ З ЛІНГВОДИДАКТИКИ

372.881:[371.322.1:028]

**Bohdan V. V.,**

Ph.D. in Philology, associated professor,  
Berdyansk State Pedagogical University  
valeriy.bogdan@gmail.com

### HOW TO MAKE HOME READING CLASSES MORE EFFECTIVE

#### Summary

It is the purpose of this article to discuss ways to improve the efficiency of foreign language teaching in general and home reading in particular. The necessity of creating an integrated, scientifically and methodologically well thought-out system of home reading classes for the 1st – 5th- year students of foreign language departments at universities on modern linguistic material is substantiated. Some efficient methods for developing speech competence of students in the four major language skills are suggested.

**Key words:** home reading, methodology, optimization of teaching, system of exercises, classroom procedures, literary text.

#### Анотація

У статті розглядаються шляхи підвищення ефективності навчання студентів іноземної мови взагалі та домашньому читанню зокрема. Аргументована необхідність створення цілісної, науково та методично обґрунтованої системи занять з домашнього читання на 1–5 курсах мовних ВНЗ на сучасному мовному матеріалі. Запропоновано ефективні вправи для підвищення мовленнєвої компетентності студентів у основних видах мовленнєвої діяльності.

**Ключові слова:** домашнє читання, методика, оптимізація навчання, система вправ, спосіб організації заняття, художній текст.

The modern concept of foreign language learning provides for the formation of a high level of students' communicative competence that is one of the key components of higher school reform, since the current phase of Ukrainian science development requires its greater integration into the context of European and global values. It can be done only when your level of a foreign language is sufficiently high. This guideline requires finding and implementing the best ways to improve the quality of foreign language teaching at universities. Since speech competence is an important component of the communicative competence, (that provides for the development of all four major language skills), which include reading in general and home reading in particular.

One of the ways of improving the quality of foreign language teaching is an integrated support of foreign language acquisition when learning all linguistic disciplines and ways of their presentation are combined into a comprehensive system that ensures the high quality training. The Practice in Oral and Written Language occupies a special place in this system.

Analyzing each of the four major language skills (reading, listening, speaking and writing), one can note their theoretical and practical importance as well as their complementarity. Besides, home reading is an important

integrating component in this list combining practically all philological disciplines that are commonly taught at universities.

The analysis of belles-lettres, scientific and special texts revealed that it is fiction that has significant linguistic and methodical potential for teaching grammatical phenomena, enriching vocabulary, developing oral communication skills and forming sociocultural competence of students. However, despite its considerable importance, far too little attention has been paid to home reading both by researchers and methodologists. So its potential has not been realised fully [3; 4]. In recent years the problem of organization and support of home reading has not been paid much attention, which lead to the insufficiency and unsystematic character of the existing methodological support and conducting home reading classes according to outdated patterns. Students were used to ask to read a certain work of fiction (or its part), and then there was either a group discussion or (in our opinion, even a worse option) an individual narration of the content by each student. The effectiveness of such classes can hardly be considered high [6], with the result that the quality of teaching of this aspect is low which adversely affects the level of language training of students. Recently, however, the attempts have been made to adopt a different approach to this academic discipline, which would allow to optimize the use of time in class and improve its efficiency [1; 3; 4; 6]. This paper is written within the framework of these researches, which makes it relevant.

So the question is how to make home reading classes more effective? Responding to it – by asking new questions as much as by offering solutions – is the purpose of this paper.

The process of reading is a specific activity. In itself, it synthesizes involuntary acquisition of linguistic phenomena in the process of indirect communication with a writer. In addition, you will know exactly in which situations those phenomena should be used because you contact a real modern language and not a conditionally educational one. So it is much better to learn a language directly from authentic texts than just to swot up on the textbook.

There are many different classifications of reading. Different principles form the basis of each of them (according to psychological peculiarities of perception of the material read, the amount of the material read, conditions of a text reading, methods of a text reading, the place and time of reading, etc., which, in turn, are divided into subgroups). However, within the framework of a practical course of a foreign language an “intensive” reading (the reading of small-scale texts) is predominantly present. Among the texts that are intended for such a reading, there can be sections from works of fiction, but many students will not read any book in a foreign language in full during the years of their training. Quite often the prospect to be left alone with a book in a foreign language frightens those who learn this language because an unusually large amount of a text, unfamiliar vocabulary and grammar as well as confusing realities of a different culture can be serious obstacles to individual reading.

Teachers of foreign languages are very much aware of the problem of shortage of coursebooks for reading modern literature. The existing coursebooks by both domestic and foreign authors are mainly based on the material of classic stories and novellas. A few methodological works based on the works of contemporary Anglo-American literature are far from satisfactory for a number of reasons. They are often limited to a brief methodological text support that is insufficient for a comprehensive study of a text.

According to the teaching load of the program subject area 6020303 Philology, while teaching the *Practical Course of a Foreign Language* it is stipulated to allocate a certain amount of hours for the lessons of home reading that is an integral part of qualitative training of future professionals in the field of the English language. The volume of the texts that are recommended for reading are regulated by the requirements of a syllabus for a certain year of study (an average of 240 000 printed characters for an academic year (about 30 pages of an authentic text per month). The selection of literature for reading is made with regard to the level of students' language training.

The suggested home reading coursebook [1] is intended for upper-intermediate or advanced college students in the third, fourth or fifth year of study at Foreign Languages Departments or Philological Faculties who have chosen English as a major. It can also be used in parallel with the existing textbooks as supplementary class material or as independent reading. The coursebook can be used on the course for advanced undergraduate students of law. It may also appeal to students of all ages who are concerned with the problems of environmental protection and law (with the level of English not lower than B1 according to the Common European Framework of Reference for Languages).

The development of reading and speaking skills as well as expansion and development of active vocabulary of students as well as their intercultural competence is the main purpose of this coursebook. The coursebook contains the system of wide variety of practice exercises to the original text of the novel *The Pelican Brief* by John Grisham, a famous master of modern American criminal novel and the novel in the genre of a legal thriller. The work is well organized in terms of plot. There are several unexpected twists in the plot before the murderers are revealed, as the plot unfolds.

The coursebook comprises 13 units which provide practice in reading, use of English, speaking and writing. Each unit includes 2 – 4 chapters of the novel (1 unit is about 60 000 printed characters). A typical sequence begins with *Comments* on the text of the unit (providing interesting factual information of country-specific character), *Comprehension Check* exercises (testing how well the learners understand the course of the story, *Active Vocabulary and Grammar Work* exercises (giving the targeted vocabulary special emphasis, including both individual words and common phrases. There is a deliberate focus on word building) and *Additional Activities* (offering more challenging and contrastive practice in speaking or guided writing).

Among the ten rather big exercises there are open and closed task formats, namely:

*Comprehension check:*

- for each statement (1 to 15) the learners must choose one correct answer (true, false, or doesn't say. In addition, students must correct the wrong statements;
- to give answers to the questions on the text.

*Active vocabulary and grammar work:*

to find correspondence, to remember the situations in which certain lexis from the active vocabulary was used and give their own examples with it, to fill the gaps, to find English or Ukrainian equivalent phrases, to find in the text certain nouns, adjectives or adverbs relating to the to the given word with a common root, and to do a crossword puzzle. The latter task is dedicated to the mastery of legal terminology.

*Additional activities:*

tasks to develop speaking skills and teach students the basics of literary text analysis. Here the main emphasis is put on tasks, the aim of which is individual work. They stimulate thinking process and, therefore, develop communication skills of students while expressing their personal attitude to a text and its characters orally or in writing. That is each unit ends with a creative activity task (talk about a certain event on behalf of a certain character, to hold a press conference, to tell a sensational news story (to write a news ticker or a short reportage, etc.). Based on the content of the Comprehension Check section, it appeals to students' personal experience and opinions, invites to discuss polemical topics. Many questions require the search for additional country-specific information, broadening reader's cultural horizons.

The originality of the coursebook resides in the presence in the exercises of colloquial words and expressions that are common in modern English. This layer of vocabulary is largely absent in classical university textbooks, but it is commonly used in everyday life, literature, films, the Internet, etc.

The assessment of reading comprehension and speech skills development is carried out by doing all the exercises (or selectively – at the discretion of a teacher) orally or in writing and may include: formative assessment of homework (oral or vocabulary test), oral answers of students in class, independent work, written creative activity tasks, presentations and projects. Of course, the range of tasks can be expanded, taking into account the level of language proficiency of each separate group of students (see, for example, a great variety of practice exercises, interesting ideas and useful tips for working with home reading coursebooks in the materials of the British Council, Macmillan Publishers, Penguin Readers and many others [7; 10; 11; 12; 13]. In particular, the following types of tasks are suggested:

1. Before reading

- Familiarize the reader with the title of the book, show the pictures on the cover and inside to the class; the students are offered to guess with what the book is about, its genre, who the main characters are, where the story is set, write short summaries of the imaginary plot (these could be kept until you have read the book to see which one was closest to the real story), etc.;

- give strips of paper with the chapter titles to students in pairs or groups. They decide the best order for the chapters and think about the possible story. Compare the answers with the other groups and then look in the book to see who was closest;

- you can also photocopy the illustrations and familiarise the students with the main characters. They can read the introduction page or the back of the book to guess who is who. You can also ask the students to put the pictures in the correct order to predict how the story will develop. It would be a good idea to elicit and explain the key vocabulary using the pictures;

- if the book is accompanied by an audio / video recording, play a passage (for example, the beginning of the book or a key scene) and ask the students to comment / predict what will happen in the story;

- and, finally, when you see that you have created interest before starting the book, it is time to find out about the author (ask students what they know about him / her, ask them to write some questions about the author that they would like to know the answers to; use the Internet to search for the answers to the questions. If you don't have access to the internet for the students try to print off some information yourself and have it stuck around the room for the students to skim read and try to find the answers.

## 2. While reading

- You can assign tasks to check the reading comprehension of the unit read (*true / false*, put the sentences in the correct order, write out the characters' remarks and ask the students to recall who they belong to. You can also prepare vocabulary and grammar exercises (e.g. to give a few key verbs and ask the students to find in the book these verbs in a certain tense or make word families, using a dictionary to help). On the material of a unit lexis – to prepare such exercises as crosswords, word searches or jumbled words; to make up students' own sentences with new words or phrases, etc.;

- if there are many dialogues, students act out them between the characters and include a narrator for the non-dialogue chunks. The students can make radio plays (record their own work as an audio file or video and listen back). It would be great to publish their plays on the Internet afterwards. If there are no dialogues, they can make them up.

- the students can retell certain parts of the book as if they were a main character of a story, using “I...”, make important character descriptions or predict how the story unfolds;

- if the reader you are using in class has a film version use this to spot the differences in the plot between the book and the film;

- students role-play an interview with one of the characters;

- students become journalists and report on part of the story. Choose a piece of action and students write it up as if it were to be published in a national or local paper;
- choose a suitable chapter or chapters that can be broken down into chunks to make a comic strip. The last three activities can also be done when you have finished reading the book.

### 3. After reading

Apart from the three activities mentioned in 'while reading' part, you can:

- discuss the story that the students have just read and the main characters; you can think of the alternative ending to the story (with the voting for the best alternative ending);

- ask to draw new illustrations and describe what is depicted in them;

- write a letter to the main character or on their behalf or a letter to the author of the book;

- turn the story into a screenplay;

- make a board / quiz game based on the book (with questions about the text in different squares (about events, character reactions to different events, who said what, vocabulary and grammar, etc.);

- write a review of the book. Get students to give the book a star rating from one to five;

- write a sequel to the book or its background;

- prepare the book (video) presentation or information for the web page.

Part one of the coursebook ends with *A Short Glossary of Legal Terms Used in the Novel* that can be really useful for law majors or those who has been actively interested in law problems.

Part two of the coursebook [2] contains answers keys to all the exercises with a direct reference to the relevant pages of the novel, which greatly facilitates the work on the educational material.

As you know, the *Practical Course of the English Language* does not provide for "extensive reading", i.e. reading for pleasure, although its importance as part of learning a foreign language can hardly be overestimated because the creation of learner's keen interest in reading is a means of cognition of other cultures. Therefore, this coursebook also tries to help to solve this problem too.

The coursebook was prepared, written and tested at the Department of Foreign Languages and Teaching Methods of the Institute of Philology and Social Communications at Berdyansk State Teacher Training College. The materials of the coursebook correspond to the Curriculum for the English Language Development in Universities and Institutes as well as to the English Language Syllabus for the students of Romanic and Germanic Department of the Institute of Philology and Social Communications at Berdyansk State Teacher Training College. While working with the text of the novel, elaborating activities, exercises and comments the following dictionaries were used: Cambridge Dictionaries Online, Longman Dictionary of Contemporary English,



5th edition, New Webster's Dictionary and Thesaurus, Oxford Advanced Learner's Dictionary, 8th edition; ABBYY electronic dictionary Lingvo x5 and educational resources of the global Internet.

Further work needs to be done to design educational and methodological home reading complex for college students (year 1 to 5) of language departments consisting of the works of contemporary authors which would combine the study of the original works in different genres in a foreign language, taking into account the level of complexity of a text and peculiarities of their teaching in different groups. This point will be elaborated further in the next papers.

### References

1. Богдан В. В. Практикум з домашнього читання за романом Дж. Грішема "Справа про пеліканів" : [навч. посіб.] / В. В. Богдан. – Ч. 1. – Бердянськ : ФО-П Ткачук О.В., 2014. – 152 с.
2. Богдан В. В. Практикум з домашнього читання за романом Дж. Грішема "Справа про пеліканів" : [навч. посіб.] / В. В. Богдан. – Ч. 2. – Бердянськ : ФО-П Ткачук О.В., 2015. – 152 с.
3. Євченко В. В. Використання домашнього читання як засобу формування комунікативної компетенції студентів [Електронний ресурс] / В. В. Євченко, С. І. Сидоренко. – Режим доступу : <http://studentam.net.ua/content/view/8392/97/>.
4. Кульчицька О. Домашнє читання як інтегративний компонент навчання іноземній мові у вищій педагогічній школі / О. Кульчицька, О. Лисенко, В. Глазиріна // Нові підходи до створення учбово-методичних комплексів для викладання другої іноземної мови. Філологічні студії. – Луцьк : Волинський державний університет ім. Лесі Українки, 2004. – Вип. 3. – С. 68–73.
5. Персональний сайт Джона Грішема [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.jgrisham.com/bio/>
6. Рябих М. В. Оптимізація проведення занять з домашнього читання студентів молодших курсів / М. В. Рябих, М. О. Князева. – Режим доступу : <http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/6478/2/10rmvsmk.pdf>
7. Clandfield L. Using Readers in the ESL, EFL Classroom [Електронний ресурс] / Lindsay Clandfield, Jo Budden. – Режим доступу : <http://www.onestopenglish.com/section.asp?docid=146513>
8. Falla T. Solutions Upper-Intermediate. Student's Book / Tim Falla, Paul A. Davies. – Oxford : Oxford University Press, 2009. – 144 p.
9. Grisham J. The Pelican Brief / John Grisham. – N.Y. : Dell Publishing, 1993. – 436 p.
10. Houltyby J. Reading aloud [Електронний ресурс] / James Houltyby. – Режим доступу : <http://www.teachingenglish.org.uk/think/articles/reading-out-loud>
11. Stanley G. Extensive reading [Електронний ресурс] / Graham Stanley. – Режим доступу : <http://www.teachingenglish.org.uk/think/articles/extensive-reading>
12. Using Graded Readers [Електронний ресурс] / Teaching English // BRITISH COUNCIL BBC. – Режим доступу : <http://www.teachingenglish.org.uk/language-assistant/teaching-tips/using-graded-readers-0>
13. Using Graded Readers in the Classroom [Електронний ресурс] / Macmillan Readers. – Режим доступу : <http://www.macmillanenglish.com>

**Стаття надійшла до редакції 27 серпня 2016 року**

УДК 1:[316.7:316.324.8]

**Nikitenko V. O.,**

Ph.D. in Philology, associated professor,  
of Zaporizhzhya State Engineering Academy  
vitalina2006@ukr.net

## **FOREIGN LANGUAGES IN SOCIAL AND CULTURAL STUDY**

### **Summary**

The present article analyzes the foreign language teaching approaches in the studying process of social and cultural sciences such as social philosophy, political science, cultural studies, psychology, sociology, history and others that possess a number of units and structural elements of the social and humanitarian sciences; The article defines the importance of facing to the cultural and geocultural values during the foreign languages studying and reveals its significance. Each of the above sciences studies the specific features of geoculture which can extend our knowledge by the means of foreign language on the one hand and to master the foreign language with the help of the mentioned subjects from the other hand.

**Key words:** foreign language, studying process, teaching approaches, geoculture, geoculture of linguistics, structural analysis, language characteristics.

### **Анотація**

У статті аналізуються методологічні підходи до викладання іноземних мов у процесі вивчення соціальних та культурних наук, таких, як соціальна філософія, політологія, культурологія, психологія, соціологія, історія та інших, які мають ряд вузлів і конструктивних елементів соціально-гуманітарної наук; у статті визначається важливість і розкривається значення звернення до культурних та геокультурних цінностей під час вивчення іноземних мов. Кожен з вищевказаних дисциплін вивчає специфічні особливості геокультури, які можуть розширити наші знання засобами іноземної мови з одного боку, і освоїти іноземну мову за допомогою зазначених предметів з іншого боку.

**Ключові слова:** іноземна мова, навчальний процес, підходи до вивчення, геокультура, геокультура лінгвістики, структурний аналіз, мовні характеристики.

*Problem definition as a whole and its relationship with important scientific or practical tasks.* At present, everyone is put in difficult conditions of social life by the dynamism of controversial world. Growing tensions are associated with changing of orientations, the need to search and quickly find solutions, stress – all the problems of human life, the preservation and development of the individual, his inner world, the formation of the person of socialization spiritual growth, and therefore at the forefront a culture that has a high mission – to solve global problems facing the modern world community. The current stage of development is characterized by contacting a humanist ideas turn to the man, his needs and interests. Training and education of the special qualities of a person confronts science demands of the formation of a person of socialization spiritual growth. Modernity confronts

the human need for reasonable, rational and responsible attitude to the world, to his own interests, needs and deeds. Everyone should be able to navigate consciously in reality, to determine the place in society and the world, look for problems of implementation needs and interests. The ability and capability reasonable to think is not generated automatically, they must be fulfilled in the process of social and human sciences and, above all, foreign languages and philosophy – theoretically formulated vision systems, the most common theoretical view of the world and man's place in the world, and therefore at the forefront culture, a high mission – to solve global problems facing the modern world community.

*Analysis of recent researches and publications where we can observe the beginning of the problem solution.* The main objective of the present scientific study is to identify some teaching methods of social and cultural study in the process of foreign languages mastering. To achieve the main goal we have formulated a number of tasks:

- To define the self-development of culture in the study of the foreign languages;
- To reveal the impact of cultural studies on the formation of foreign languages thinking;
- To analyze the psychological studies of culture and geoculture including ethnic psychology;
- To show the role of sociology of culture in the consciousness development in the process of foreign language studying;
- To ground the role of foreign language and geocultural values as unifying in certain social societies and communities;
- To show the role of religion of geoculture including the analysis of world confessional map and the spreading of religious rites and traditions.

*The exposition of main material.* The foremost is the revival of the public interest to the problem of values, especially to geoculture and geovalues. The persistent consideration of “value” concept with different epithets in mass media (economic, legal, moral, aesthetic, common to all mankind, social and spiritual values) introduced this term generalized in human consciousness. A new access to the global public arena of values problems requires above all rethinking of the basic principles and systemizing the whole knowledge of cultural values [2].

Also, cultural values are carries and spiritual conductors in the field of human consciousness in a reverse way. The actuality of cultural values research is in the fact that they (values) do dissociate human life from just biological existence. A person grasping the difference from other living creatures on Earth realizes himself in values as vital aims and ideals.

In addition we should note that exactly values determine the sense of human existence as they are the core of internal and external culture and society. Therefore, investigating geoculture axiologically we should speak not

of the “culture” definition but seek only a meaningful base of the semantic core – geovalues. According to common agreement of global society, they are the cores of a new information civilization which are the true human spiritual values, such as faith, hope, love and consciousness. When defining a central science notion “value” we should remember of “elusiveness”. Culture as a set of ideas about values and ideals is not limited by one social life sphere, but is able to cover different areas that regulate various person activities [1].

Firstly, geoculture as a phenomenon originated long ago, but its existence didn't have a total character, because its carriers were separate and even prominent personalities – philosophers or war commanders, such as Alexander Macedonian, Napoleon etc. and only at the beginning of XXI century the process of its forming took great power and began to show up along with ontological, organizational and informative unity of world community.

Secondly, the investigating subject needs the achievements of all above-mentioned approaches, because only the integrated knowledge with high measure of authenticity can explain the process of geovalues generation, geocultural functioning and geopolitics, and also promote scientific prediction of future development of the world community in the paradigm of spontaneous integrative and disintegrative processes inherent to modern transformations of the planetary community structure.

Thirdly, the analysis of geoculture scientific approaches proved that it has sensible, valuable, psychological, social and political characteristics that demonstrate value-semantic matrix of planetary life in the space-and-time dimension; it's becoming more visible and more influential on the global human lifestyle. Geovalues – is just one of the natural movements of a sensible living substance [3].

Fourthly, the manifestation strengthening of the phenomenon is observed in the long time-line due to a considerable increase of spatial continuum, and with the growth of globalization tendencies we should expect an aggressive display of its organizational properties in the form of integration-disintegration processes and negative psychological consequences among the localized subjects of cultural and historical processes that are not ready to accept the formation of global civil society, keep their own ethno national values, for example, sharia, do not understand the major trends of community self-development – intellectual energy mastering, cosmopolitan consciousness formation with its adequate life vision and, finally, living outside our planet.

Cultural geography interesting in the process of foreign languages study is quite a young science for our country, and it often comes across non-acceptance, incomprehension overcoming prejudice, particularly by geographers. Cultural geography means much scientifically and practically,

as a new humanitarian discipline because it is one of the outstanding geocultural research methods that studies geocultural and geopolitical semantics in the cultural context, the problem of relations of cultural regions and local awareness, the problem of cultural landscape and its components. At the present day cultural geography experiences the stage of break, when the spontaneously formed “amount” of cultural and geographical researches grows into “quality” – a significant theoretical and methodological basis of new geoculture [4].

The first step necessary for geocultural interpretation is a geographical point on the world map, and a traditional locality description that may seem out-of-date. Also, a traditional and rather effective means of geocultural determination is wandering, but it demands the highest level of complexity. This great number of interpretations of culture diversity of methods and forms, the means of creative interpretation, the inner and outer contradictions makes it a “perpetuum mobile”, giving it the ability to continuous development and mobility.

Let's consider the constituents of geospace by means of hermeneutics. From time immemorial the description of geographical peculiarities of culture has been very popular in this or that form. Each traveler has always considered it necessary to describe the traditions and customs of the land he visited and to observe the difference from his own land and people. In fact, those earliest descriptions were the first geocultural works. Although those works didn't have analytical character but they clearly and vividly revealed the cultural mosaic of our planet.

As already mentioned, the subject of journey description is very popular in modern geoculture, and as a scientific method it is probably the most popular. Present day scientists base their researches and conclusions on travelers' experience that analyze geocultural images. Most likely, as a separate independent science, geoculture was born in XX century at the turn of culturology, geography and geopolitics. The origin of geoculture and its first features can be found in culturological researches. Geoculture is considered to originate firstly from culturology, as the last one could never do without geographical approach. It is obviously, as no other social science paid so much attention to space. Philosophy, sociology and even history easily deepened in abstraction, while culturology always knew and kept in mind a specific area, because its studies have been tied to definite points, natural habitats and cultural carriers.

The attempt to find territorial binding for all world cultural spaces and choose toponyms that define the location of cultural spaces appeared to be the basis of geographical approach in geoculture. The representatives of this school are such prominent scientists as Spengler, Arnold Toynbee, N. Danilevsky, L. Gumilev. Each of them developed his own theory of cultural geographic zone of the world space. The main representative of

anthropological geography school is a prominent German scientist Friedrich Ratzel. The most famous of his works about anthro-geographical studies are “Ethnology”, “Land and life” and “Comparative physical geography” published in Russian language at the beginning of XX century. Friedrich Ratzel was the first to introduce a “human element”, i.e. a humanistic element in traditional geographical science. He described a detailed picture of peoples’ settlement and culture spreading. The main theoretical basis for the early cultural geography was geographical determinism. It makes no sense to dwell in details on its specifics. But we should note that it was Ratzel who studied cultural diffusion appreciating geographical determinism. Generally speaking, anthro-geography and cultural diffusion have much in common, namely:

- Theory of migration which includes the primacy of cultural values movement to multiple independent birth;
- The principle of cultural space continuity, or continuum;
- The conception of “form circles” – the complex of cultural characteristics.

Many scientists, both culturologists and geographer at the beginning of XX century made an accent on the influence of environmental factor on cultural genesis. It was at that time when the terms “cultural ecology” and “human ecology” appeared. The American school of K. Whisler, one of the founders of cultural area concept, works productively in these directions. J. Stort investigates human behavior under the influence of natural forces and environment, studying also the culture of a man in certain localities. There are similar works of such famous geographical determinism followers as Helen Cherchik Semple, Ellsworth Huntington, Albert Perry Bryhthem etc.

But eventually geographical determinism was rejected that caused the birth of cultural geography, and the other reason was the understanding of imperfections of describing approach of cultures spreading. Is cultural geography a social science or humanitarian or any other?

To answer the actual questions we should distinguish base directions of geoculture. But the gradation is rather approximate because of absence of clear determinations. So they are:

1. Determination of cultural groups in space. Here geography of religion, ethnic geography and linguistic geography found their place.
2. Description of different aspects of creative activity of cultural groups. This direction was entered by geography of art, science geography, geography of life culture and geography of mass culture.
3. Study of cultural and geographical aspects within the framework of other geographical sciences. Here we should include geography of economic culture, geography of settlements culture and geography of political culture.

To understand the basic principle of a separate discipline it is necessary first of all to describe it.

To sum it up, in the geographical context of cultural geography it's possible to distinguish a separate direction – geography of cultural groups with substantial constituents of geoculture of religions, ethnic geoculture and geoculture of linguistics.

Geoculture of religion analyzes confessional world maps investigating distribution of religious rites and traditions and complex religious systems. One of the investigating subjects of geoculture of religions is the analysis of religion founders. The aim is to look at the confessional world map without any borders and restrictions. Ethnic culture is the second widest direction of cultural geography. It studies ethnic identity in the context of geography. The most important task is to analyze distribution of ethnic and sub-ethnic groups in order to determine the causes of ethnic conflicts. The founder of ethnic geography is W. Kollmorhen. Geoculture of linguistics is direction of geography of culture with its focus on a language and structural analysis as a basic investigating method. It includes several levels: family language groups, languages themselves, dialects and mode of speech. It is important that they study the distribution of certain language characteristics of one language unit, i.e. phonetics, lexis, syntaxes, spelling etc.

Methods which we may rely on in our research work are varied and their choices depend on what exact task we are to solve. Multidimensionality of investigated phenomena stipulates for interdisciplinary character research based on different general philosophical, scientific and specific methods that interact and determine each other, providing for the validity and authenticity of scientific results.

#### REFERENCES

1. Bazaluk O. A. The essence of human life / O. A. Bazaluk. – K. : Naukova Dumka, 2002. – 270 p.
2. Bech V. P. Man and the Universe: cognitive analysis : monograph / V. P. Bech. – [2-nd ed. ext.]. – Zaporozhye : Prosvita, 2004. – 148 p.
3. Nikitenko V. O. Problem field geo-cultural phenomenon : naukovi pidhodi / V. O. Nikitenko // Gileya (Naukova News) : ST. nauk. pr. – K. : ONE type of LLC "NVP" "VIR", 2013. – Vip. 71. – S. 500–504.
4. Voronkova V. G. The philosophy of globalization : the socioanthropological, socioeconomic and sociocultural dimensions : monograph / V. G. Voronkova. – Zaporozhye : ZSEA Publishers, 2010. – 272 p.

**Стаття надійшла до редакції 7 листопада 2016 року**

УДК 81.2765: 378.18

Пухальська Г. А.,  
кандидат педагогічних наук,  
Кіровоградська льотна академія НАУ  
g\_puhalskaya@mail.ru

## СУРЖИК ТА МОЛОДІЖНИЙ СЛЕНГ У КОНТЕКСТІ МОВНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ ФАХІВЦІВ-БІЛІНГВІВ АВІАЦІЙНОГО ПРОФІЛЮ

### Анотація

У статті розглядається питання двомовності в Україні як надзвичайно специфічного й водночас недостатньо дослідженого явища. Українізми вживаються в російському мовленні особистостей з добрими знаннями російської мови, що є свідченням активізації українського мовного коду в свідомості російськомовних. Явища макаронічного мовлення, інгерентне варіювання російських та українських висловлень та їх частин свідчать про психолінгвальну готовність переходу на мовлення українською соціально значущої частини носіїв російської мови. Щодо майбутнього суржику, то воно цілком залежатиме від політичного розвитку держави, що сприятиме поступовому усуненню деформацій постколоніальної мовно-культурної ситуації, одним із проявів яких є поширення мішаних українсько-російських форм мовлення. Натомість активне застосування молодіжного сленгу в різноманітних комунікаційних сферах засвідчує інтенсивний розвиток української мови, тому окремі його елементи можуть стати фактором зацікавлення українською мовою значної частини студентів-білінгвів Академії.

**Ключові слова:** білінгвізм, дефініція, деформація, жаргон, інтерференція, комунікація, лексикографія, психолінгвальна готовність, сленг, суржик.

### Summary

The article deals with the problem of bilingualness in Ukraine as a specific phenomenon, which has not been investigated properly. Borrowing from Ukrainian are used in Russian people's speaking with good knowledge of Russian language, that is a proof of activation of the Ukrainian language code in the subconsciousness of Russian-language speakers. The phenomena of macaron speaking, inherent varying of Russian and Ukrainian expressions and their parts testify to psycho-lingual readiness of passing to speaking Ukrainian by socially meaningful part of the Russian native speakers.

**Key words:** bilingualism, definition, deformation, jargon, interference, communication, lexicography, psycho-lingual readiness, slang, surzhyk.

Доконечною потребою демократичного суспільства сучасної України є підготовка фахівців, здатних до активного включення в життєдіяльність соціуму на економічному, культурному й побутовому рівнях, іншими словами, – здатних до ефективною виробничою діяльністю. Тому одним із головних завдань вищої школи є формування комунікативних компетентностей випускника, за допомогою яких, потрапивши в проблемну ситуацію, він міг би знайти декілька варіантів її вирішення, обрати раціональний спосіб, кваліфіковано обґрунтовуючи своє рішення, тобто практично розв'язати можливі життєві та професійні проблеми.



Незважаючи на багаторічне ігнорування за радянських часів української мови практично в усіх галузях науки, техніки, на виробництві й використання українською технічною інтелігенцією в своєму фаховому середовищі для спілкування та обміну інформацією виключно російської мови, однією з важливих складових іміджу сучасного компетентного спеціаліста є не лише культура професійного мовлення, а й культура мовлення загалом, з урахуванням переважно двомовного оточення. Саме тому в епоху глобальної інформатизації суспільства проблема обізнаності у вузькій спеціальній сфері, що визначає рівень науково-технічного розвитку певної галузі, неминуче поєднується з актуальною проблемою повноцінного функціонування української мови практично в усіх регіонах України, для чого необхідно мати бодай поверхове уявлення й про такі мовні явища, як діалектизми, суржик, молодіжний сленг, іншомовна лексика тощо.

Вивчення суржиків й молодіжного сленгу, які у радянському мовознавстві не були предметом дослідження, розпочалося після здобуття Україною державної незалежності. Професор Л. Масенко, розмірковуючи про мовне планування в СРСР, наголосила на заперечення московськими лінгвістами самої можливості “змішування національних мов з російською під її тиском” [3, 26], що виявлялось в офіційній категоричності: “В умовах двомовності тенденції змішування мов не мають великих перспектив” (М. Ісаєв) [Национально-языковые отношения в СССР: Состояние и перспективы. – М., 1989. – С. 64]. Але вже в першій декаді XXI століття відбувся знаковий щодо порушеного питання міжнародний симпозіум “Трасянка і суржик. Наслідки білорусько-російського і українсько-російського мовного контактів” (Ольденбурзький університет (Німеччина), 15–18 червня 2007 р.). Учасниками форуму стали мовознавці України (Л. Масенко, Л. Ставицька, О. Тараненко, Н. Шумарова та ін.), Білорусі (Н. Мечковська, Г. Цихун, С. Запрудський та ін.), а також славісти з Австрії, Естонії, Німеччини, РФ, США, Чехії та Швеції (Лада Біланюк, Герман Бідер, Курт Вулхайзер, Євгеній Головка, Олександр Дуліченко, Міхаел Мозер та інші). Тематика досліджень охоплювала природу, різні аспекти й причини виникнення та побутування мовних гібридів, їхні фонетичні, лексичні й морфологічні риси, соціокультурні умови формування, їх трактування у ЗМІ, функції у сучасному художньому тексті тощо.

Злам XX – XXI століть став особливим для вивчення нелітературної лексики і молодіжного сленгу зокрема. У той час як західна культурна революція вже “викинула” на поверхню мовний маргінал соціальних аутсайдерів, представників неформальних субкультур, сексуальних і феміністичних рухів тощо, пострадянські республіки тільки почали освоювати “пікантні” мовні теми, насамперед у лексикографічній площині: “Русская феня” В. Бикова (Смоленськ, 1994), “Словари московского арга” (М., 1994; М., 2000) В. Єлістратова, “Сленг хиппи” Ф. Рожанського (СПб, 2000), “Язык из мрака – блатная музыка и феня: Словарь”

(Нижний Новгород, 1994) М. Грачова, “Большой словарь русского жаргона” (СПб, 2000) В. Мокієнко, Т. Нікітіної та інші). У контексті української нелітературної лексики упорядник “Словника сучасного українського сленгу” (Харків, 2006) Т. Кондратюк зазначає: “У випадку зі сленгом збір матеріалу має свої особливості, які пов’язані з “польовим” дослідженням розмовного мовлення, безпосереднім включенням у комунікаційну сферу [...] тощо. Можливо, тому лексикографічний процес просувається повільно і друкованих словників є не так багато [...] Та на сьогодні лексикографічна діяльність лише започаткована й будь-яка активність у цій галузі має перспективи” [7, 7–8]. Водночас з’являється низка досліджень сучасного українського сленгу Ю. Мосенкіса (“„Заборонена” мова”, “Крутий базар, або Молодіжний сленг живе і процвітає”, “Мова з нетрадиційною поведінкою”), С. Пиркало (“Етимологічна і словотворча маркованість сучасного українського молодіжного сленгу”), Н. Шовгун (“Молодіжний сленг: причини та шляхи розвитку”, “Формування українського сленгу в мовленнєвій діяльності малих соціальних груп”), а також ґрунтовні студії Л. Ставицької (“Функціонування жаргонної лексики у сучасній українській уснорозмовній мові”, 2000; “Про взаємодію жаргону і сленгу”, 2000; “Проблеми й аспекти вивчення жаргонної лексики: Соціолінгвістичний аспект”, 2001; “Національно-мовна специфіка сучасного українського сленгу”, 2002; “Арго, жаргон, сленг: Соціальна диференціація української мови”, 2005 та інші). Окрім цього, укладаються словники комп’ютерного сленгу, а його дослідження “належать до цікавих і перспективних тем” [5, 34].

Метою статті постає стислий огляд неформальних елементів мовлення, зорієнтований, по-перше, на усунення поверхового опанування фахівцями-білінгвами авіаційного профілю норм української літературної мови; по-друге, на шляхи подолання обмеженості словникового складу студентів, що заважає чітко, виразно й різноманітно сформулювати й висловити думку; по-третє, на поглиблення наукових знань про постколоніальні явища змішування мов і практичний пошук засобів їх подолання. Сміслова парадигма розвідки покликана удосконалювати мовленнєві вміння й навички, що становлять комунікативну компетенцію майбутнього спеціаліста і визначають його загальний культурний рівень.

Багатомовність є прикметною ознакою світового сьогодення: Індія, Швейцарія та Бельгія – полілінгвістичні країни, Канада й Фінляндія – білінгвальні на державному рівні, Парагвай – приклад білінгвізму та диглосії, Люксембург – триглосії тощо. Це відображає офіційну державну політику щодо однієї або всіх національних меншин країни. Складніше мовне питання вирішувалося в СРСР. Ще досі зберігаються міфи про вільний розвиток мов у межах Радянського Союзу. Справді, ані українську, ані молдавську чи вірменську мову офіційно ніхто не забороняв, однак ситуація була дуже специфічною. Глибоко сформулював і узагальнив усе, що тоді відбувалось, Ю. Шевельов (Юрій Шерех): “Мало не кожна людина

ставала двомовною і двокультурною. Зв'язки горизонтальні – з іншими націями, включеними до імперії, існували, але вони ніколи не досягали такої насиченості й сили. І здебільшого вони так само існували передусім як передатники, хай у трохи відмінній формі, тих самих старшобратніх інспірацій. У них, як правило, не було національного змісту й дуже мало національної форми. Символічно й характеристично, республіки не мали власного громадянства. Це були держави-примари, нації-фантоми. Тепер можна критикувати брежнєвську концепцію єдиного радянського народу, але не підлягає сумніву, що все робилося для його створення і певною мірою, глибину якої ще треба об'єктивно виміряти, – його таки створено” [Шерех Ю. Третя сторожа. – К., 1993]. Унаслідок державної політики “радянська людина” не ставала росіянином, носієм російської культури; вона просто втрачала свою ідентичність і приналежність до будь-якої культури (крім радянської субкультури) [2, 63]. Щодо навчання значного контингенту іноземних студентів в усіх вишах СРСР, то здійснювалось воно виключно російською мовою.

Разом із тим активізується суржикове мовлення: суржик як міжмовне явище, за визначенням Л. Ставицької, “постає в результаті системної інтерференції на фонетичному, морфологічному, лексичному, синтаксичному рівнях; він репрезентований цільнооформленими лексемами – суржикізмами (термін, що позначає лексему, в якій змішалися елементи двох мов: **понял** + зрозумів = **поняв** [8, 59]), які накладаються на українську або російську мовну основу; виявляє себе на базі регіональних різновидів української мови як мовний код в осіб з різним типом мовної компетенції, у різнотипних соціально-корпоративних та комунікативних сферах” [8, 77]. Дефініція суржику Л. Ставицької близька до академічного визначення О. Тараненка, проте їхньою спільною вадою, на переконання Л. Масенко, є “недостатня чіткість формулювань, зокрема нерозрізнення явищ інтерференції і конвергенції, що призводить до *невиправдано широкого трактування суржику*” [3, 27] (курсив наш. – Г. П.). Останнє знайшло відображення й у спробах класифікації суржикового мовлення. Незважаючи на критичні оцінки зазначених спроб мовознавцями, у тому числі й зарубіжними (наприклад, класифікація О. Тараненка польським лінгвістом А. Брацьким), ми зупинимось на одній із них, як такій, що може стати в пригоді викладачам-мовникам Академії в разі появи необхідності практичного розгляду порушеного нами питання. Йдеться про побудовану за часо-просторовим принципом класифікацію суржику американської дослідниці Лади Біланюк. Лінгвіст розрізняє “п'ять його типів: урбаністично-сільський (Urbanized – Peazent Surzhyk), сільський діалектний (Village-Dialekt Surzhyk), підрадянсько-український (Sovyetized-Ukrainian Surzhyk), міський білінгвальний (Urban Bilinguals Surzhyk) і суржик у незалежній Україні (Post-Independence Surzhyk)” [Bilaniuk L. Contested tongues: languages politics and cultural correction in Ukrainian. – Itaca : Cornell University Pres, 2005].

На думку фахівців, до вивчення суржиків слід застосовувати морфологічний, лексичний та фонетичний критерії визначення гібридного мовлення, тому що довільне змішування мовних елементів двох мов засвідчує відсутність їх сприйняття мовцями як самодостатніх лінгвоутворень. Проілюструємо останнє розлогою цитатою зі статті Л. Масенко, яка скористалася наданими їй відеозаписами весілля на Кіровоградщині вчителем Долинської ЗШ № 1 С. Яковенком: “**Даримо** вам кухню / **холодільник** / **стіральну** машину / пилосос / і багато чого **по мелочі** / чим зможем / тим поможем (марковано Л. Масенко – Г. П.). У цьому тексті словоформа *даримо* утворена поєднанням російського кореня (українською мало б бути *даруємо*) з українським дієслівним закінченням, натомість аналогічні дієслівні словоформи *зможем* і *поможем* уже мають російські флексії майбутнього часу, але українську вимову (префіксальне *з* у дієслові *зможем* і збереження вимови [о] в ненаголошеній позиції – *поможем*). Російську прикметникову словоформу *стіральну* вжито з українським закінченням, а прийменникову конструкцію *по мелочі* цілком перенесено з російської мови” [3, 30].

Сьогодні демографічну потужність російськомовності можна оцінити тільки приблизно. На початок XXI століття російську вважають рідною 29% населення, серед них 6,3 млн. не-росіян, у тому числі 5,5 млн. українців. Звісно, що певна кількість українсько-російських білінгвів у першому поколінні, вважаючи українську мову рідною, послуговуються у спілкуванні російською [9, 380–384]. Кропивницький може бути своєрідним показником-індикатором російськомовного населення як в обласних центрах провінційного рівня, так і в більшості аналогічних міст Центральної України. Зазвичай – це (А) більшість етнічних росіян дорослого віку, куди входять як імігранти, так і корінні росіяни, котрим із психологічних причин (зрілий вік, принципові установки й переконання тощо) важко перейти на українську мову (щоправда, в поодиноких випадках жорсткі вимоги професійної необхідності спонукають їх до певних зусиль). Друга група (Б) – це здебільшого російськомовні українці, а також представники інших національностей, які мало відрізняються від представників попередньої групи; можна припустити, що серед них також значна кількість білінгвів. Третя група (В) найбільша: це російськомовні українці в першому поколінні, для яких рідна мова – українська, але які вільно володіють також російською мовою. Діти представників цих трьох груп виявляють тенденцію до зростання білінгвізму (групи А, Б) чи його звуження (група В) у зв’язку з посиленням статусу українського мовлення.

Отже, хто є російськомовною особистістю в Україні XXI ст.? Це людина, яка загалом добре володіє російською літературною й розмовною мовою чи просторіччям. Пояснюється це тим, що значні групи російськомовного в першому поколінні маргінального міського населення, яке сформувалося внаслідок активної урбанізації, особливо у 70-80-і роки минулого століття, і було соціальною базою так званого суржиків, з полегшенням повернулися у

лоно української мови. Їхні діти, які виховувалися й навчалися здебільшого в російських садках і школах, в основному пристойно оволоділи російською мовою, маючи мовне оточення і здатність дитячої психіки до засвоєння мови. Отож, теоретично поле негативної інтерференції кардинально звузилося. Проблема культури російської мови в Україні, що гостро стояла в означений нами період, зникає разом з її маргінальними носіями. Натомість, вважають лінгвісти, виникає питання появи національного варіанта російської мови [6, 43]. Утім, навіть з огляду на останні події на Сході, потрібні значні зусилля, щоб діти і молодь, як наголошує Л. Мацько, не відчували навколо себе “вакуум рідної культури”: звучання мови іншої держави, відсутність пізнавально-розвивальної літератури, ігор, часописів українською мовою; присутність російськомовного вульгарного сленгу, низькопробної поп-культури й побутового мовного нахабства.

З огляду на сьогоднішню активізацію та розширення стилістичних функцій розмовної лексики, провідну роль в якій належить сленгу, експліцитно виявляються “головні пріоритети сучасного мовного розвитку” [7, 22]. Детальний аналіз усних і письмових текстів, наголошується у передмові до “Словника сучасного українського сленгу”, виявляє “такі основні тенденції у формуванні мовних смаків кінця ХХ – початку ХХІ ст.: *поглиблення образності, уточнення характеристики предметів, прагнення до яскравості, емоційності, експресії, семантичної багатоплановості з одночасною вимогою чіткості, стислості, формальної простоти в доборі виражальних засобів*” [7, 23] (курсив наш. – Г. П). Позаяк мова на усвідомленому й неусвідомленому рівнях постає засобом впливу в комунікаційному акті, тобто посилює емотивні, прагматичні та волюнтативні інтенції мовця, з’являється можливість говорити про використання жаргонізмів та лексичних новотворів, що становлять основу молодіжного сленгу, з метою, скажімо, лінгвістичної гри – фонетичної чи смислової, іронічного портретування/оцінки персоналій чи явищ; з іншого боку, обсценна лексика як вияв мовного екстремізму є вербальним виразником агресивних намірів тощо. Наприклад, останнім часом в загальнонародне мовлення ввійшло надзвичайно багато т.зв. *блатних* слів. Власне, подібне “запозичення” було завжди, проте, можливо, не з таким кількісним показником, без “норми” в літературних творах і без необдуманого “пропагування” кримінального сленгу у різноманітних ЗМІ. Зараз пересічні громадяни й публічні особи навіть не помічають, як у їхнє мовлення потрапляють здебільшого в російськомовному або суржиковому варіанті злодійські слова: *зажигалка, стукач, лох, мент, мусор, отстой, беспредел, пахан, накатить, разборка, ментовка, замочить, шухер, косяк, стрелка* тощо. Безперечно, кримінальний жаргон має своє розпізнавальне значення для відповідного контингенту (“братків” по злодійському ремеслу). Злодійська мова ніколи не була чимсь таємним “за сімома замками”, але нерозуміння її загалом мотивувало використання жаргону кримінальним

елементом – нерідко з конспіративною метою. Проте в широких наукових і культурних колах побутує переконання, що кримінальний (блатний) жаргон слід зараховувати до ненормативної лексики, тому що він є відображенням не прийнятних для суспільства життєвих принципів і цінностей. Так, російський мовознавець М. Грачов характеризує вплив кримінального сленгу на психіку людини категорично-вичерпно: *“Блатной жаргон влияет на психику тех, кто им пользуется. В своё время писатель К. Чуковский утверждал: “Попробуйте хотя бы неделю поговорить на блатном языке, и у вас появятся соответствующие мысли”. От них – полшага до плохого поступка, а то и до преступления. Мне известно, что воры в законе в 70-х годах XX в. при рекрутировании молодёжи в свои ряды использовали воровские лексемы, приучали подростков сначала к речевому поведению, а потом через жаргон к криминальным действиям. Кроме того, аргю прививает человеконенавистническую мораль уголовника, опошляет высокие чувства. В то же время воровские словечки засоряют нашу речь, делают её малопонятной”* [1, 3]. На наш погляд, визначення вченого-лінгвіста навдивовижу переконливе.

Н. Шовгун визначила основні джерела творення і самих творців сленгу. Це передусім молодь, яка відкриває для себе світ, формуючи власне світосприйняття, створюючи досі “невідомі реалії та поняття, що потребують найменування (свою музику, свою моду). Але поряд із тим вони дають нові назви найзвичайнішим, найусталенішим предметам і явищам” [5, 34]. Ознайомленню з молодіжним сленгом сприяють лексикографічні видання, тому скористаємося прикладом для ілюстрації цитованого вище:

**АБІБАС**, -а, ч., знев. Фірма Adidas. *Що ти вихваляєшся своєю курточкою? Абібас поганий* [7, 45].

**АБОРТ**, -у, ч., комп. Вимушене завершення програми або роботи комп’ютера загалом внаслідок непередбачених збоїв (від англ. *abnormal termination* – аварійне завершення роботи). *Вимкнули світло. Для комп’ютера – аборт* [7, 45].

**АДИ, АДІКИ**, -ів, мн. Кросівки Adidas. – *Прикольні адіки. – Ага. Вчора на розпродажі купив* [7, 46].

“Словник сучасного українського сленгу” містить понад 5 тисяч слів і словосполучень, узятих з живої мовної стихії, що широко вживаються представниками різних вікових, професійних, соціальних прошарків в останні десятиліття. При створенні словника було використано також лексичний матеріал творів відомих українських письменників Ю. Андруховича, Л. Дереша, С. Жадана, О. Забужко, Ю. Покальчука та багатьох інших – Г. П.)

Отож, сленгові слова, завершує думку Н. Шовгун, створюються “через запозичення, словотвір власними засобами мови або калькування, семантичну трансформацію наявних лексичних одиниць” [5, 34].

Отже, двомовність на теренах України – “явище надзвичайно специфічне й водночас недостатньо досліджене. Сьогодні ми вже маємо

підстави вважати, що рух цей односторонній – від російської мови до української, і ніколи від української до російської” [2, 62]. Запозичення-українізми вживаються в російському мовленні особистостей з добрими знаннями російської мови, що є свідченням активізації українського мовного коду в свідомості російськомовних. Явища макаронічного мовлення, інгерентне варіювання російських та українських висловлень та їх частин свідчать про психолінгвальну готовність переходу на мовлення українською соціально значущої частини носіїв російської мови. Щодо майбутнього суржику, то воно цілком залежатиме від політичного розвитку держави, що сприятиме “розширенню сфер функціонування української літературної мови й поступовому усуненню деформацій постколоніальної мовно-культурної ситуації, одним із проявів яких є поширення мішаних українсько-російських форм мовлення” [3, 31]. Натомість активне застосування молодіжного сленгу в різноманітних комунікаційних сферах засвідчує інтенсивний розвиток української мови, тому окремі його елементи можуть стати фактором зацікавлення українською мовою значної частини студентів-білінгвів Академії і слугувати виробленню окремих аспектів навчально-виховної стратегії формування україномовної особистості-авіафахівця сучасної України.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Колісник С. Коротка історія злочинів і покарань : методичні матеріали факультативного курсу для учнів освітніх закладів пенітенціарної системи України. Словник в'язничного жаргону / Сергій Колісник, Роман Литвин, Тетяна Яровенко. – Кіровоград, 2015. – 32 с.
2. Мазепа Н. Білінгвізм. Епізод чи тенденція? (сучасна українська російськомовна поезія) / Наталія Мазепа // Слово і час, 2010, № 2. – С. 60-63.
3. Масенко Л. Суржик у системі розмовних форм побутування української мови / Лариса Масенко // Дивослово. Українська мова й література в навчальних закладах. – 2007. – № 12. – С. 26-31.
4. Михед П. Про майбутнє української русистики / Павло Михед // Слово художнє, слово сакральне. – Ніжин, 2007. – С. 91-97.
5. Мосенкіс Ю. Український молодіжний сленг / Юрій Мосенкіс // Дивослово. Українська мова й література в навчальних закладах. – 2007. – № 12. – С. 32-35.
6. Мусієнко В. Активізація українського мовного коду в російському мовленні в Україні / Володимир Мусієнко // Мовознавство. – 2004. – № 5–6. – С. 42–43.
7. Словник сучасного українського сленгу / упорядник Т. М. Кондратюк ; худ.-оформлювачі В. П. Бублик, С. І. Правлюк. – Харків : Фоліо, 2006. – 350 с.
8. Ставицька Л. Суржик : міф, мова, комунікація / Леся Ставицька, Володимир Труб // Українсько-російська двомовність: Лінгвосоціокультурні аспекти : зб. наук. праць. – К., 2007.
9. Статистичний щорічник України за 2002 рік. – К., 2003. – С. 380–384.

**Стаття надійшла до редакції 1 жовтня 2016 року**

УДК 81'243:37.37.016:001.895

**Сомкин А. А.,**

кандидат философских наук, профессор  
Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева  
(Саранск, Республика Мордовия, Россия)  
alexsomkin@mail.ru

## **СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ В ПРЕПОДАВАНИИ ИНОСТРАННОГО ЯЗЫКА КАК СРЕДСТВО ПОВЫШЕНИЯ МОТИВАЦИИ СТУДЕНТОВ НЕЯЗЫКОВЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ**

### **Аннотация**

Статья посвящена рассмотрению такой актуальной на сегодняшний день проблеме как повышение мотивации изучения иностранных языков студентами неязыковых факультетов в современном вузе. Автор анализирует основные инновационные подходы и методы в преподавании иностранных языков как средство усиления мотивации и включения студентов в учебный процесс. Отмечается, что ключевая роль в этом процессе отводится личности самого преподавателя, который должен обладать такими качествами как высокий профессионализм, языковая компетентность, творческое мышление, умение моделировать учебный процесс и адаптировать его в соответствии с уровнем подготовленности конкретной аудитории и т.д.

**Ключевые слова:** мотивация, иностранные языки, инновационные подходы и методы, педагогика, студенты неязыковых факультетов, университет.

### **Summary**

The article is devoted to such an important issue today as increasing motivation of students learning foreign languages in non-language faculties of a modern university. The author analyzes the main innovative approaches and methods in the teaching of foreign languages as a mean to strengthen the motivation and the inclusion of students in the learning process. It is noted that a key role in this process is given the personality of the teacher, who should possess such qualities as professionalism, language competence, creative thinking, the ability to simulate the learning process and adapt it in accordance with the level of preparedness of every concrete audiences, etc.

**Key words:** motivation, foreign languages, innovative approaches and methods, pedagogy, students of non-language faculties, university.

В настоящее время всё более очевидным становится тот факт, что подготовить специалиста-выпускника неязыкового факультета, на должном уровне владеющего иностранным языком – задача весьма трудноосуществимая в современной системе высшего образования. Придя в вуз после школы, многие студенты не только не способны выстраивать коммуникативное высказывание на иностранном языке, но даже порой не владеют необходимым запасом лексики, не знают элементарных правил грамматики. Подобную ситуацию весьма непросто разрешить за короткое время обучения в вузе в рамках того минимума часов, который отводится на дисциплину “Иностранный язык” по учебным планам неязыковых факультетов.



Так, например, по мнению российского специалиста А. Ниязовой, это связано с рядом факторов, основными из которых являются: у студентов отсутствует мотивация для осуществления речевых высказываний; часто они недостаточно хорошо ориентируются в теме, по которой необходимо высказаться; студенты плохо владеют структурой речевого высказывания; ограниченный словарный запас, на основе которого строится речевое высказывание [3].

Поэтому, в первую очередь, как полагает А. Ниязова, активизацию учебно-речевой деятельности у студентов целесообразно осуществлять на **мотивационно-побудительном** и **ориентировочно-исследовательском** этапах. В первом случае активизация учебно-речевой деятельности студентов связана с формированием устойчивого **мотива к говорению**. *“Человек говорит тогда, когда испытывает потребность выразить свою мысль, то есть испытывает потребность вербального осмысления окружающей действительности, которая, находя себя в предмете говорения – мысли, становится коммуникативно-познавательным мотивом”* [3].

Активизация учебно-речевой деятельности студентов на ориентировочно-исследовательском этапе основывается на том, что они самостоятельно осуществляют исследование условий процесса протекания учебно-речевой деятельности, выделяют предмет говорения, для вербализации которого ими отбираются необходимые языковые и речевые средства, определяются способы формирования и формулирования собственных мыслей в процессе общения.

И здесь важную роль призвано сыграть умелое сочетание как традиционных, так и инновационных методов и подходов к обучению, взаимодополняющих и усиливающих друг друга. Среди множества существующих подходов и методов стимулирования студентов к изучению английского языка можно выделить ряд основных [2].

1. Первым и самым важным шагом является создание **атмосферы энтузиазма, оптимизма и веры** студентов в свои способности. Необходимо культивировать в них чувство познавательного оптимизма. Для этого нужно ставить перед студентами или помогать им самим ставить перед собой реально достижимые задачи, а также эксплицитно моделировать процесс, требуемый для достижения поставленных целей, обеспечивая, при этом, необходимые опоры для того, чтобы запрограммировать положительный результат.

2. Хорошим подспорьем в этом может служить внедрение так называемых **азартных технологий**. Данный подход максимально способствует решению проблемы мотивации у студентов, поскольку ролевая игра представляет собой условное воспроизведение её участниками практической деятельности, создаёт условия реального общения. Эффективность обучения здесь обусловлена в первую

очередь взрывом мотивации, повышением интереса к предмету, что усиливает мотивационно-побудительную функцию. Кроме того, игровая форма обучения является эффективным средством закрепления лексических и грамматических знаний.

3. Современное обучение невозможно представить себе без использования **информационных технологий**. Сегодня это является одним из важнейших аспектов совершенствования и оптимизации учебного процесса в преподавании английского языка, обогащения арсенала методических средств и приёмов, позволяющих разнообразить формы работы и сделать урок интересным и запоминающимся для студентов. Основными среди них являются: а) презентации и проекты (научно-исследовательские, игровые, информационные, творческие и др.); б) компьютерное тестирование (относительно новый, но получающий всё большее распространение вид контроля знаний); с) использование на занятиях электронных учебников.

Применение вышеуказанных информационных технологий и технических средств позволяет повысить наглядность и увлекательность занятий, визуализировать их с помощью мультимедийных элементов, которые, например, в отличие от плакатов, можно корректировать по мере необходимости, в том числе совместно со студентами.

4. **Переписка учеников с их зарубежными сверстниками**. Её важность заключается в том, что помимо интересной информации о культуре, истории, образе жизни, которую студенты получают из первых рук, у них появляется возможность разговорной практики с носителями языка. Причём студенты получают наиболее актуальную для них лексику от своих сверстников, которая, как правило, отличается высокой частотностью.

5. **Встречи и дискуссии с носителями языка**. Дискуссии как правило проходят на заданную тему, либо общение строится по схеме “вопрос – ответ”. Во время таких встреч у студентов есть возможность практиковаться в устной речи с носителями языка и развивать навыки восприятия на слух. Кроме того, принципиальная важность такого общения заключается и в том, что студенты приобретают опыт общения с иностранцами, преодолевая психологический барьер, возникающий при первом общении.

6. Участие в разного рода **дистанционных олимпиадах** является эффективным инструментом обучения и повышения образовательного уровня студентов. Это подталкивает к углубленному изучению предмета, развивает их творческие способности и стремление к самообразованию.

Кроме того, хорошим вспомогательным средством изучения иностранного языка является традиционно **газета** как источник актуальной информации, а также – **музыка** и **художественный перевод** стихотворений.

Обращение к газетному материалу обусловлено несколькими причинами. Во-первых, газетная лексика является современной (present-

day). Через её призму студенты понимают особенности стилистики и новые явления в языке. Во-вторых, информация, содержащаяся в газетных публикациях, помогает изучающим язык повысить их культурологическую компетенцию. В-третьих, газетные материалы содержат дискуссионные вопросы, которые способствуют организации обсуждения и тем самым развивают навыки успешного общения с использованием лексических единиц по заданной теме.

Музыка – это один из наиболее мощных способов воздействия на чувства и эмоции людей. Песни являются средством более прочного усвоения и расширения лексического запаса, т.к. включают новые слова и выражения. В песнях уже знакомая лексика и грамматические конструкции встречаются в новом контексте, что помогает их запоминанию, лучшему усвоению и активизации, совершенствованию навыков произношения. Кроме того, песни могут служить своего рода релаксацией, когда нужна разгрузка, снимающая напряжение и восстанавливающая работоспособность.

Художественный перевод стихотворений формирует мотивационные потребности студентов, являясь дополнительным источником самореализации и активизации познавательной деятельности. Бесспорно, что при такой работе расширяется филологический кругозор и, соответственно, запас лексических единиц как родного, так и изучаемого языка.

Вместе с тем, следует помнить, что технологии преподавания – это всего лишь набор методов и подходов передачи знаний в процессе обучения. Какими бы совершенными они не были, ключевой проблемой изучения иностранных языков по-прежнему остается проблема поддержания мотивации на всех этапах деятельности. Её решение возможно только в том случае, если вся учебная деятельность будет проходить на высоком эмоциональном уровне. В педагогической практике нередко случаи, когда целеустремленная личность без ярко выраженных способностей достигает бóльшего успеха, нежели личность с определёнными способностями, но с низкой мотивацией [1].

Поддержание и развитие мотивации студентов напрямую связано с профессионализмом и компетентностью преподавателя, с его креативными способностями, с его психологической готовностью к использованию новых методов и подходов.

Здесь первостепенную роль призвана сыграть личность самого преподавателя, в деятельности которого должна преобладать потребность в новизне, поиске наиболее совершенных способов работы. Необходимо отметить, что **креативность** преподавателя заключается не только в том, чтобы самореализоваться, но и в том, чтобы организовать учебный процесс таким образом, чтобы студенты могли полностью использовать свои возможности и способности.

Творческая активность преподавателя связана с высокой восприимчивостью к инновациям, открытостью для восприятия чужого

опыта, критическим мышлением, готовностью к изменениям и преодолению стереотипов в профессиональной деятельности. Немаловажными сторонами педагогической креативности являются интуиция (умение управлять действиями студентов и предугадывать их результат), импровизация (способность по ходу занятия менять или чередовать виды и методы преподавания, в зависимости от конкретной ситуации и аудитории) и интеллектуальная инициатива (как умение побуждать аудиторию к определённым действиям).

Активность как студента, так и преподавателя, зависит от системы ценностных ориентиров, детерминирующую ценностную иерархию как общественно значимых, так и личных целей. Вершину ценностной пирамиды каждого индивида образует жизненный идеал как образ будущего, который включает в себя также образ идеального “Я” самой личности, отличающийся от реального “Я”. Это несоответствие между двумя образами побуждает человека к достижению намеченных целей посредством изменения себя и социальной среды.

“В связи с этим, на преподавателя выпадает очень ответственная миссия – раскрыть ценность знания в целом, и иностранного языка, в частности. Только тогда эти ценности, станут личными ценностями в психологической структуре личности студента, появится мотивация учебной деятельности” [5].

Большинство психологов приходят к мнению о том, что креативность, равно как и остальные способности, в большей или меньшей мере, является качеством, присущим любому человеку. Таким образом, можно предположить, что развитие творчества и креативности возможно в процессе воспитания и обучения, необходимы только определённые условия, основными среди которых являются:

- благоприятные внешние условия;
- пример, образец креативности (преподаватель);
- фоновые знания;
- наличие средств, способов достижения цели [1].

Усвоение нового, соотнесение его с уже имеющимися знаниями и представлениями, будет более продуктивно, если при этом использовать различные подходы и методики. То есть учебный материал должен содержать задания, ориентирующие на различные стили его усвоения. Таким образом, креативность преподавателя может выразиться в составлении материала по дисциплине, подборе заданий, средств и методов обучения. Чем разнообразнее (но не чрезмерно) будет содержание, тем больше вероятность того, что обучающиеся смогут не только найти что-то подходящее для себя, но и впоследствии усовершенствовать свои способности.

Итак, поскольку креативность является имманентным качеством личности, которое можно развивать, преподаватель должен создать

условия для реализации студентом своих способностей, вооружив его необходимой информацией, средствами и способами поиска знаний о предмете потребности. А это напрямую связано с такими качествами преподавателя как профессионализм и педагогическая компетентность.

Изменения, происходящие в современной системе образования, делают необходимым постоянное повышение квалификации и профессионализма преподавателя, т.е. его *профессиональной компетентности*. Основная цель современного образования – соответствие актуальным и перспективным потребностям индивида, общества и государства, подготовка разносторонне развитой личности, гражданина своей страны, способного к социальной адаптации в обществе, началу трудовой деятельности, самообразованию и самосовершенствованию. А свободно мыслящий, прогнозирующий результаты своей деятельности и моделирующий образовательный процесс преподаватель является гарантом достижения поставленных целей. Именно поэтому в настоящее время резко повысился спрос на квалифицированного, творчески мыслящего, конкурентоспособного преподавателя, способного воспитывать личность в современном, динамично меняющемся мире [6].

Что понимается под профессиональной компетенцией преподавателя иностранного языка? В первую очередь это, конечно же, языковая подготовленность – языковая компетентность, которая может проявляться не только в умении пользоваться языком в учебных целях, но и в умении владеть им, как “инструментом” в любой внеаудиторной реальности. Кроме того, немаловажную роль играют такие фоновые аспекты как: 1) знания о культуре и традициях страны изучаемого языка; 2) информационно-педагогическая компетентность (т.е. умение пользоваться современными информационными технологиями в обучающих целях); 3) личностные качества педагога (о чём мы говорили выше).

Коммуникативная и обучающая профессиональная деятельность преподавателя иностранного языка реализуется через:

- приёмы рационального использования иностранного языка для выработки установок, которые в процессе обучения по единой модели развивают профессиональную способность преподавателя решать педагогические и методические задачи урока;

- систему профессионально-коммуникативных упражнений, которые совершенствуют речевые и профессионально-значимые умения учащихся во всех видах речевой деятельности [6].

Это связано со спецификой обучения иностранному языку, которая заключается в том, что ведущим компонентом содержания в этом процессе являются не основы наук, а **способы деятельности**. Для этого необходима практика в том виде речевой деятельности (говорение, аудирование, чтение, письмо), которой овладевает студент. В основе формирования умений в любом виде иноязычной речевой

деятельности лежат слухомоторные навыки. Следовательно, приоритет в обучении иностранным языкам принадлежит практическим (устным) упражнениям. Поэтому преподаватель должен стремиться предоставить студентам возможность максимально развивать свои речевые умения, нацеливая их на решение различных проблемных ситуаций, на активное участие в дискуссиях и разыгрывании диалогов [7].

Отсюда основными показателями профессиональной компетенции преподавателя иностранного языка, кроме всего прочего, являются умения развивать у студентов коммуникативное и межличностное общение, компонентами которого являются лингвистическая, тематическая, социокультурная, учебно-познавательная компетенция.

Современные экономические условия и широкое распространение новых информационно-коммуникационных технологий формируют социальный заказ государства на подготовку высококвалифицированных специалистов [4], профессионально владеющих хотя бы одним иностранным языком. Следовательно, сегодня востребованы педагогические кадры, которые смогли бы научить не только “читать и переводить со словарём”, но и свободно общаться. Такие педагоги должны не просто владеть своим предметом, но и быть компетентными в применении разнообразных методов обучения, хорошо разбираться в многообразии программ и учебных пособий, а также быть готовыми к самосовершенствованию и дальнейшему непрерывному образованию.

#### ЛИТЕРАТУРЫ

1. Деркач А. А. Педагогическая эвристика : Искусство овладения иностранным языком / А. А. Деркач. – М. : Педагогика, 1991. – 224 с.
2. Коряковцева Н. Ф. Теория обучения иностранным языкам. Продуктивные образовательные технологии / Н. Ф. Коряковцева. – М. : Академия, 2010. – 192 с.
3. Ниязова А. Е. Активизация обучения монологическому высказыванию с помощью наглядной опоры / А. Е. Ниязова // Обучение иностранным языкам / отв. ред. М. К. Колкова. – СПб. : КАРО, 2003. – С. 113–123.
4. Сомкин А. А. Системный подход и актуальные проблемы современного образования (философский анализ) / А. А. Сомкин // Интеграция образования. – 2008. – № 2 (51). – С. 107–112.
5. Тамбовкина Т. Ю. Самообучение иностранным языкам как подсистема вузовского лингвистического образования : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора пед. наук : спец. 13.00.02 “Теория и методика обучения (иностраннє языкы)” / Т. Ю. Тамбовкина. – М., 2007. – 50 с.
6. Хуторской А. В. Определение общепредметного содержания и ключевых компетенций как характеристика нового подхода к конструированию образовательных стандартов / А. В. Хуторской // Компетенции в образовании : опыт проектирования : сб. науч. тр. – М. : ИНЭК, 2007. – С. 12–20.
7. Little D. The Common European Framework of Reference for Languages : Perspectives on the Making of Supranational Language Education Policy / D. Little // The Modern Language Journal. – 2007. – Vol. 91. – No. 4. Winter. – P. 641–653.

**Стаття надійшла до редакції 4 листопада 2016 року**

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

### ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

УДК 821.14'02-31.09(38)

Мокрівська М. Т.,

асистент,

Львівський національний університет імені Івана Франка

janamar.lviv@gmail.com

### СТРУКТУРА НАРАТИВУ В РОМАНІ ГЕЛІОДОРА “ЕФІОПІКА”

#### Анотація

У статті досліджується наративна структура роману Геліодора “Ефіопіка”. На основі типології нараторів, запропонованої В. Шмідом, виокремлено два типи оповідачів, простежено специфіку їх функціонування у творі. Наголошено на особливій ролі дієгетичного наратора, завдяки якому, за задумом автора, відбувається формування художнього часопростору роману. Наративну структуру твору утворюють розповідь автора, метадієгетичні оповіді, а також промови, описи та ліричні вірші, що зумовлює її складність та оригінальність.

**Ключові слова:** античний грецький роман, наратив, наративна структура, дієгетичний наратор, недієгетичний наратор.

#### Summary

In this article the narrative structure of the novel “Aethiopica” by Heliodorus has been researched. On the basis of the typology of narrators suggested by V. Shmid, two types of narrators have been distinguished; the specificity of their functioning in the piece of work has been traced. It has been emphasized on the special role of diegetic narrator, owing to whom, as envisioned by an author, the formation of artistic space and time of narrative has been achieved. Narrative structure is also formed by the story of an author, metadiegetic narrations, as well as speeches, descriptions and lyrical verses, determining its complexity and originality.

**Key words:** ancient Greek novel, narrative, narrative structure, diegetic narrator, non-diegetic narrator.

Твір Геліодора “Ефіопіка” займає особливе місце в історії європейського роману. Він почав викликати зацікавлення критиків ще в часи Візантії, починаючи з дев'ятого століття. Візантійські критики – Фотій, Михаїл Пселл, Філіп Філагатос, Іоанн Євгенік – високо цінували літературні якості “Ефіопіки”, трактували її як текст, що містить багато алегорій, і має етичне значення, проте, за винятком Іоанна Євгеніка, практично не торкалися літературних особливостей роману [2]. Не меншою популярністю він користувався і в середньовічній Європі. Іспанський теоретик літератури Алонсо Лопес Пінчіано навіть ставив автора в один ряд з Гомером і Вергілієм, причому сам роман оцінював вище, ніж епос двох останніх [5, 23].

Всебічне вивчення античного роману загалом, й “Ефіопіки” зокрема, почалося з ХІХ-го століття. Літературознавці виокремлюють еволюціоністський, міфологічно-містеріальний, соціально-психологічний, синкретичний напрямки у його дослідженні [3, 17]. Представники першого

займалися виокремленням в романі його найважливіших складових, а саме: історії кохання, історії поневірянь та подорожей, софістичну риторичну й красномовство (Е. Роде, Е. Шварц, А. Веселовський). Другий напрямок базується на уявленні, що в основі роману лежить переказ якогось міфу або опис містеріального дійства (К. Кереньї, Р. Меркельбах). Основною темою третього напрямку є теорія про те, що роман є продуктом свідомої творчості і його виникненню сприяли особливі соціально-психологічні умови Римської імперії на рубежі нашої ери (Б. Перрі, Т. Хегг). Представник четвертого напрямку Б. Ріардон просто намагався об'єднати положення різних шкіл в єдине ціле [3, 20].

Дослідження останніх десятиліть характеризуються еkleктизмом та різноманітністю методологій. Дж. Салліван у своїй праці “Можливість застосування сучасних напрямків у критиці до вивчення античного роману” показує, що в дослідженнях роману застосовуються практично всі сучасні методології формального вивчення текстів, серед яких і наратологія [7].

Наративна структура “Ефіопіки” вже ставала предметом зацікавлення окремих дослідників грецького роману. Першим, хто звернув увагу на композицію “Ефіопіки”, був родоначальник грецької літературної критики Адамантиос Кораїс. Він зазначав, що письменник починає розповідь з середини, так би мовити, “з нутра сюжету, який починається з моменту, коли головні герої Феаген і Харіклія прибувають в Єгипет в якості полонених. Так само початок нещастя Одиссея, коли він відбуває з Трої, знаходиться у восьмій пісні...” [11, 19]. Серед великої кількості зарубіжних вчених, які зверталися до вивчення композиції роману, були Т. Хегг [5], Г. Санді [8], Г. Ятроманолакис [10], А. Лосєв [1]. Слід зазначити, що “Ефіопіка” в наративному аспекті розглядалася доволі схематично, і ніколи предметом дослідження ніколи не ставав детальний аналіз структури наративу твору, що зумовлює актуальність даної статті.

**Метою** даної розвідки є дослідити наративну структуру роману Геліодора “Ефіопіка”, а **завданням** – проаналізувати даний твір та з'ясувати особливості функціонування всіх елементів наративу.

Твір починається *abrupto*, тобто, зі сцени, яка хронологічно не є початком історії. Те, що ми бачимо, тобто, читаємо, є жахливим видовищем наслідків кровопролитної битви. Те саме, що й читач, спостерігають ще кілька розбійників з вершини гори. І посеред цих незрозумілих декорацій десь біля гирла Нілу двоє живих – закохана пара Феаген і Харіклія, які не відривають погляду один від одного, з'являються без будь-якого попередження чи пояснення, і немає заздалегідь відомого наратора, тому читач ніби сам повинен розгадати загадку: *День ледь всміхався, і сонце своїм промінням осявало щойно вершини гір, коли озброєні розбійники, перейшовши гору, що лежить біля впадіння Нілу*



поблизу гирла, названого Геракловим, зупинились на мить й обвели поглядом простерте перед ними море <sup>1</sup> [6, 3].

Як зазначає Й. Вінклер, згідно з законами античності “такий вид прологу є максимально несподіваним: мова йде про загадку, яка логічно закликає читача поставити собі питання “Хто є тим, хто говорить і під яким кутом зору бачить речі (point of view)?” [9, 96]. Романи інших давньогрецьких письменників – Лонга, Татія, Харітона – починаються з декларування особи автора та зображення подій, які слугують початком історії, і вона розгортається, починаючи з минулого, через сучасне в напрямку до майбутнього і характеризується наявністю іманентної логіки. Наратор при цьому відіграє головну роль. Однак, в “Ефіопіці” ми зустрічаємо не просто всезнаючого імпліцитного наратора, а такого, який всупереч канонам античності, “дивно і провокативно відсутній” [11, 33]. Розповідь триває таким чином до певного моменту, і щойно з’являється нагода, слідує довга внутрішня розповідь від першої особи – жерця Каласиріда, яка повертає час назад, до логічного початку історії, і триває доти, доки читач не дістається сцени, якою починається роман – ранку з розбійниками біля гирла Нілу. Тобто, за задумом письменника, ми тут маємо мінімум двох нараторів, а саме, за класифікацією В. Шміда, недієгетичного та дієгетичного [4, 80]. Перший – всезнаючий автор фігурує лише в ексегезисі, тоді як Каласирід фігурує і як об’єкт, і як суб’єкт дієгезису.

Наративна роль Каласиріда є надзвичайно важливою, оскільки саме він доносить всю попередню історію до теперішнього моменту і об’єднує різні лінії в одну. Він є одночасно і наратором-персонажем, і наратором-очевидцем. З’являється він наприкінці другої книги і починає розповідь з історії власного життя, поступово переходячи до знайомства з Феагеном і Харіклією й опису їхніх спільних мандрів та пригод. Геліодор дуже чітко визначає його функцію наратора в романі: *Спочатку я коротко розповім про себе, проте не для того, щоби як ти думаєш, хитро уникнути розповіді, а для того, щоби підготувати тебе до чіткого і послідовного викладу* [с. 63], – звертається жрець до афінянина Кнемона, починаючи свою історію. Слід зазначити, що природній перебіг історії переривається не лише Каласирідом. В “Ефіопіці” досить часто внутрішні вторинні розповіді переривають хід сюжету, іноді затримуючи дію, іноді попереджаючи про майбутні події, доки історія, задумана Геліодором, не розгорнеться у всій своїй панорамі. Чергування сучасних подій з минулими майже не припиняється, і як результат постійно згущується наративна структура і всі події виглядають одночасними. Властиво, від початкової сцени на березі Нілу до завершення історії минає приблизно місяць, і в цей часовий проміжок вкладаються події, починаючи народженням головної героїні та закінчуючи її весіллям.

<sup>1</sup> Тут і далі переклад автора

Хронологічно-нарративна структура “Ефіопіки” є такою:

Книга, розділ	Наратор	Час	Події
I, 1-8	Недієгетичний	Теперішнє	Розбійники прибувають до гирла Нілу. Сцена після битви, серед мертвих тіл Харіклія, одягнена, як Артеміда, біля пораненого Феагена. Поява іншої групи розбійників на чолі з Фіамідом, яка бере в полон закохану пару. Афінянин Кнемон починає опікуватися закоханими.
I, 9-17	Дієгетичний (внутрішня розповідь)	Минуле	Кнемон розповідає про те, що з ним трапилося на батьківщині: підступ мачухи та роль у цьому служниці Фісби, після чого він змушений втекти на острів Егіну, де зустрів свого друга, і той йому розповів (оповідь посеред розповіді) про те, що трапилося в Афінах за час відсутності Кнемона.
I, 18 – II, 7	Недієгетичний	Теперішнє	Єгипет (продовження попередніх подій). Фіамідові сниться, що він одружується з Харіклією. Підготовка до одруження. Вигадана історія Харіклії (внутрішня розповідь) та відкладення весілля. Фіамід ховає Харіклію в печері. Битва розбійників з іншою бандою. Фіамід, боячись, що хтось може відняти у нього дівчину, вбиває при вході у печеру жінку, вважаючи, що це Харіклія. Захоплення Фіаміда в полон піратами. Феаген і Кнемон в знаходять Харіклію живою й виявляють, що насправді убита Фісба.
II, 8-11	Дієгетичний	Минуле	Кнемон повертається до своєї історії з Фісбою, розповідає, як опинився в Єгипті і “завершує” про своє минуле (друга внутрішня розповідь Кнемона).
II, 12-23	Недієгетичний	Теперішнє	Епізод з Фермуфідом. Кнемон змушений залишити закоханих самих і піти з робійником у розвідку. Зустріч з Каласирідом, який запрошує Кнемона в дім купця Навсікла, котрий на той момент відсутній.
II, 24– V, 1	Дієгетичний	Минуле	Каласирід розповідає про себе. Каласирід: якийсь час тому в Дельфах (II, 26). Зустріч з Харіклом, який розповідає йому свою особисту історію (II, 29 – внутрішня розповідь): як і чому поїхав до Єгипту, як зустрів Сісіміфра, жерця-гімнософіста, який, своєю чергою йому розповідає, як знайшов Харіклію, покинуту батьками, проте яка мала з

			<p>собою опізнавальні знаки і коштовності, і доручає дівчинку Харіклові, щоби той забрав її в Дельфи і виховав як свою дитину (II, 31, друга внутрішня розповідь). Повернення до розповіді Харікла Каласирідові в Дельфах. Харіклія – жриця Артеміди. Повернення до подій першої внутрішньої розповіді (II, 33). Харіклія зустрічає красеня Феагена. (Кнемон весь час перебиває Каласиріда і вимагає деталей, однак Каласирід наполягає на викладенні основних фактів – III, 1). Тут довідуємося про причини залишення Харіклії її матір'ю – царицею Ефіопії Персіною таємно від її чоловіка Гідаспа, і чому у темношкірих ефіопів народилася дівчинка з білою шкірою – в момент зачаття дитини цариця побачила картину з зображенням Андромеди. Харіклія та Феаген у супроводі Каласиріда тікають з Дельф до Єгипту.</p>
V, 2-16	Недієгетичний	Теперішнє	<p>Повернення до сучасних подій. Додому повертається купець Навсікл, і ми довідуємося чому Фісба опинилася в Єгипті і як вона була вбита. Знову зустрічаємо молоду пару, яку схопили воїни і ведуть до Мітрана, перського стратега. Харіклії вдається звільнитися, і вона зустрічається з Каласирідом у домі Навсікла. Феагена ж відводять до сатрапа Ороондата</p>
V, 17-23	Дієгетичний (Каласирід продовжує і закінчує)	Минуле	<p>Повернення до моменту втечі молодої пари. Подорож Іонічним морем. Прибуття на острів Закінтос. Відбуття з острова. Пірат Трахін, закоханий у Харіклію, захоплює корабель та втікачів. Шторм відносить човен до гирла Нілу. Тут закоханий Трахін готує весілля з Харіклією. Сутичка з піратами і загибель усіх. У битві беруть участь Харіклія та Феаген, останній важко поранений.</p>
V, 24 – до кінця	Недієгетичний	Теперішнє	<p>Повернення і логічний зв'язок минулих подій з теперішнім. Одруження Кнемона з донькою Навсікла. Каласирід з Харіклією вирушають на пошуки Феагена до міста Хемміс (VI, 11). Мемфіс: сини Каласиріда Фіамід та Петосиріс збираються битися між собою, проте їх зупиняє прибуття батька. Разом з тим прибувають Феаген і</p>

		<p>Харіклія, які вдають, що вони брат і сестра. Дружина мемфійського сатрапа Арсака закохується у Феагена. Помирає Каласирід (VII, 11). Служниця Арсаки Кібела відкриває Феагену почуття своєї господині, той відхиляє пропозицію. Син Кібели Ахемен хоче одружитися з Харіклією. Чоловік Арсаки сатрап Ороондат дізнається про все. Арсака кидає молоду пару до в'язниці. Суд над Харіклією і її чудесний порятунок з вогнища. Євнух Багоас, довірена особа Ороондата, прибуває у Мемфіс і забирає молоду пару з собою. По дорозі їх схоплюють ефіопи і приводять до свого царя Гідаспа, який якраз узяв в облогу Сіену. Облога Сієни і перемога ефіопів. Головних героїв приводять до царя, і він хоче їх принести в жертву. Харіклія просить допомоги в Сісіміфра, і царське подружжя впізнає і визнає її своєю дитиною. Полонений Феаген здійснює мужній вчинок. З'являється Харікл і все пояснює. Весілля Феагена й Харіклії.</p>
--	--	--

Матеріал “Ефіопіки” майже порівно розподілений на дві частини. У першій ми спостерігаємо перепади в часі й місці: теперішні події (Греція), минулі події (Єгипет), і знову теперішні, і знову минулі. Минуле і сучасне безперервно поєднуються між собою, однак зображувані події не нагромаджуються одна на одну і не призводять до перенасичення і повторення. Це означає, що автор, а разом з ним і читач проживають цей час не у фізичному плані, а в літературному, тобто, вони переживають досвід, який творить людська воля. Таким чином найдавніші події сприймаються як сучасні, а сучасні набувають глибини і тривалості. А після того, коли закінчуються великі метадієгетичні розповіді, речі починають відбуватися своїм логічним природним чином.

Крім розповідей в “Ефіопіці” зустрічаємо достатню кількість промов, діалогів, описів подій та природи, плачів і, навіть, віршів. У виданні Lipsiae, 1855 [6] твір містить 9 529 рядків, з яких розповідь всезнаючого автора становить 3 909 рядків (41%), розповіді героїв – 1 216 рядків (12,7%), діалоги – 3 289 рядків (34,5%), описи – 457 рядків (4,7%), промови – 292 рядки (3%), листи – 135 рядків (1,45%), плачі – 192 (2%) і вірші – 135 (0,4%) рядків. Вражає розмір діалогів, частинами яких, властиво, є розповіді нараторів. Їхні промови є доволі розтягнутими і перериваються іноді не зовсім ввічливо їх слухачами. Так Кнемон цілий час перебиває Каласиріда, вимагаючи все нових деталей: *“... проте твоя розповідь не дала стати глядачем, але я вражений нею і нетямлюся бажаю сам поглянути на це святкування, а ти проходиш*

повз нього, ніби я, до слова, прийшов уже після свята, ти відчинив театр і зразу ж закрив” [6, 76]. Описи, листи є короткими, іноді з’являються дуже несподівано. Віршів є мало, вони розкидані по всьому твору, як правило, автор їх застосовує для створення урочистого наповнення твору. Створюється враження, що фантазія автора розгортає перед читачем цілу виставу, яку той має побачити, а не просто прочитати.

Таким чином, при проведенні аналізу роману Геліодора “Ефіопіка” виявлено, що його наративна структура визначається двома формами нарації: “я-оповідь” – дієтетичний наратор та об’єктивна манера оповіді від третьої особи – недієтетичний наратор, які синтезуються у творі. Завдяки цьому автор розширив та ускладнив можливості структури роману, яка не лише відрізнялася від структур інших античних грецьких романів, але й була абсолютно новою в історії прози.

Проведене дослідження не вичерпує теми. Перспективою подальших розвідок у цьому напрямку є дослідження особливостей наративів інших грецьких романів, що може бути метою подільших наукових пошуків.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Лосев А. Ф. Античная литература [Електронний ресурс] / А. Ф. Лосев. – Режим доступу : <http://library.greekroman.ru/crit/antlit01/09.htm>.
2. Мокривская М. Т. Роман Гелиодора “Эфиопика” в контексте византийской и греческой литературной критики / М. Т. Мокривская // Греция и Кипр : язык, культура, страны, народы. – М., 2010. – С. 124–131.
3. Протопопова И. А. Ксенофонт Эфесский и поэтика иносказания / И. А. Протопопова. – М., 2001. – 470 с.
4. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
5. Hägg T. Το Αρχαίο Μυθηστόρημα / Tomas Hägg // Μτφρ. Τζ. Μαστοράκη. – Αθήνα, 1992. – 301 σελ.
6. Heliodori Aethiopicorum libri decem. – Lipsiae, 1855. – 312 p.
7. Sullivan J. P. The Relevance of Modern Critical Approaches to the Roman Novel / J. P. Sullivan // The Ancient Novel : Classical Paradigms and Modern Perspectives. – Hannover, 1990. – P. 91–101.
9. Sandy G. N. Characterization and Philosophical Décor in Heliodorus Aethiopica / G. N. Sandy // Transactions of the American Philological Association. – Nr. 112. – Boston, 1982. – P. 141–167.
10. Winkler J. The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodorus’ Aithiopia / J. Winkler. – Yale Classical Studies. – Nr. 27. – 1982. – P. 93–158.
11. Γιατρομανωλάκης Γ. Εισαγωγή / Γιώργης Γιατρομανωλάκης // Ηλιοδώρος. Αιθιοπικά ή τα περί Θαεγένην και Χαρικλείαν. – Αθήνα, 1977. – Σ. 15–83.
12. Κοραΐς Α. Συλλογή των εις την ελληνικήν βιβλιοθήκην, και τα πάρεργα Προλεγόμενων, και τίνων συγγραμμάτων / Αδαμάντιος Κοραΐς. – Εν Παρισίοις, 1833. – Τόμος 1. – 621 σ.

**Стаття надійшла до редакції 30 листопада 2016 року**

УДК 82.091.163 – 311.6

**Цанов С. М.,**  
доктор филології, доцент,  
Шуменський університет “Єпископ Константин Преславський”  
strash9@abv.bg

## **СМЪРТТА НА ЦАР САМУИЛ В ТЕКСТОВЕТЕ НА БЪЛГАРСКАТА ИСТОРИЧЕСКА НАУКА**

### **Резюме**

Текстът изследва въпроса за представянето на цар Самуиловата смърт в българската историческа наука. Във фокуса на изследването са текстовете на К. Иречек, В. Златарски, П. Мутафчиев. Анализирана е хипотезата на петър Мутафчиев, че смъртта на българския цар има фатално значение за съдбата на първата Българска държава. Наблюденията водят до извода, че за българските историци цар Самуиловата смърт е свидетелство за нравствената извисеност на историческата личност.

**Ключови думи:** история, историческо значение, смърт, случайност, символ, трагично, хуманност, харизма.

### **Summary**

The article studies the question of the presence of Tzar Samuil's death in Bulgarian historical science. The focus of the study is placed upon the texts of K. Jireček, V. Zlatarski, P. Mutafchiev. The hypothesis of P. Mutafchiev that the death of the Bulgarian tzar was of fatal significance for the destiny of the First Bulgarian Empire has been revised. The author's observations lead to the conclusion that to Bulgarian historians tzar Samuil's death is a testimony for the moral supremacy of his personality.

**Key words:** History, historical meaning, death, contingency, symbol, tragic, humanity, charisma.

Основоположници на критическото направление в развитието на българската историография са Спиридон Палаузов и Марин Дринов, но първата цялостна научна история на българите е дело на чеха Константин Иречек. Тя е публикувана през 1876 г. на чешки и немски, през 1878 г. е преведена на руски, а първото издание на български език е от 1886 г. Именно в нея за първи път в историческата наука е отделено специално внимание на трагичното за българите събитие от 6 октомври 1014 г.

Иречек е емоционален в редовете, които посвещава на Самуиловата смърт. За него тя свидетелства за съкровена връзка между водач и народ и откроява духовното величие на българския цар. В своето произведение той утвърждава хуманността и съпричастността с човешкото страдание като ценности в историята, **ценности сами по себе си**, независимо дали реалните резултати от тях в историческия процес са положителни или отрицателни, дали проявата на човечност води до успех или неуспех. Затова Иречек определя предизвиканата от състрадание смърт на българския владетел като негова морална победа

над *“бездушнийтъ Василий”*. Иречек, първият автор на научна българска история, задава тон на едно не просто уважително, а изключително емоционално и почитателно отношение към смъртта на Самуил. Тя е видяна като последен епизод от историческа драма, в която един хуманен, доблестен и родолюбив цар отстоява героично и до последен дъх свободата на своя народ. Иречек извисява личността на Самуил в разказа и коментара за неговата кончина чрез поместването ѝ в два контекста, от които единият е **противопоставителен** (нравствената антитеза между Самуил и Василий II), а другият е **“синекдотичен”** (краят на владетеля като нравствено-ценностно съответствие на цялото му посветено на родината управление):

*“Самуил и на смъртнийтъ си одъръ тържествовал надъ свойтъ противникъ, бездушнийтъ Василий; той му почърняло на очите, като видялъ хиляди измъчени войници. Даже Гърците, неговите врагове, никога не казватъ, че той е набивалъ някого на колъ или да е ослепявалъ, а Василий често наказвал по тоя начинъ. Наистина убийството на брата му вика противъ Самуила, но тая кървава постъпка, която не съставлява изключение въ анналите на средните векове, била предизвикана от измяна и опасност. За неговото добродушие може да се съди споредъ това, как той е постъпилъ съ Владимира и Ашота. Самуилъ се явява господарь енергичень, мъжественъ и хуманень, който, като умел с победи да постави Българското царство отново на оная височина, която то е достигнало при Симеона, после цели 24 години е противостоялъ мъжествено срещу превъсходните сили на Византийците в нещастната с тях борба” [4: 255-256].*

**В “Историята на Българите” Иречек фактически поставя началото на една тенденция, която доминира в българската историческа наука и до днес.** Най-общо можем да я определим така – пише се с преклонение пред личността на Самуил и трагичната му смърт се възприема като символ на дълбока съкровена връзка между политическия водач/царя и неговия народ. Тази тенденция присъства както в историконаучните трудове, така и, естествено, в учебниците по история, които адаптират историографския дискурс към целите на образованието и рецептивните възможности на ученическата аудитория. Разбира се, няма да обременяваме изложението с изреждане на текстове и цитати, но ще илюстрираме “пиететното” писане за смъртта на цар Самуил с написаното от историци, които имат забележимо присъствие в българската култура. Естествено, на първо място ще цитираме двамата класици на медиавистичната ни историография – Васил Златарски и Петър Мутафчиев.

**Васил Златарски:**

“Той служил с беззаветна обич и неотменна преданост на отечество и народ и високо ценил най-висшето благо за всеки народ – политическата свобода, та поради това той не можал да понесе страданията на ония 14 хиляди свои нещастни войници: в тях той предвиждал бъдещите мъки на целия български народ” [3: 70].

**Петър Мутафчиев:**

“... битката при Беласица е била смъртен удар за Западното българско царство. И не защото българите загубили в нея цвета на войските си – такава загуба те все още могли да понесат, – а защото тя предизвикала края на Самуила. Василий II заповядал да извършат над всички пленени при Беласица българи нещо, което никой облечен във власт злодей, никога, дори и в най-тъмните исторически времена, не е смятал за възможно и допустимо.<sup>1</sup> На пленниците били избодени очите, като на всеки сто души от тях бил оставен по един едноок водач. Тъй те били изпратени при царя им. Когато Самуил видял своите ослепени съратници, паднал в несвяст и на третия ден след това починал (6 октомври 1014 г.). Със своята смърт той засвидетелствувал нравственото си превъзходство над своя безчовечен противник” [6: 229-230].

В коментара си на Самуиловата смърт П. Мутафчиев повтаря твърдението на Иречек, че със своя край българският цар постига морална победа над византийския император. Особено интересно, като поместване на събитието в контекста на причинно-следствената обусловеност на историческите факти, е внушението, че **смъртта на владетеля предопределя гибелта на държавата**. То ясно присъства в “История на българския народ” (681 – 1323). Всъщност дали става дума за внушение или твърдение? Според П. Мутафчиев разгромът при Беласица е “смъртен удар” за независимостта на България, т.е., събитие с фатално значение за последвалото падане на Първото българско царство. Това е така, защото загубената битка на 29 юли 1014 г. и ослепяването на пленниците са причина за смъртта на Самуил. Логиката на умозаключението налага извода за **незаменимостта в тогавашния исторически момент на Самуиловата личност и съответно идеята, че с един жив Самуил България, независимо от огромното военно превъзходство на Византия, не би била покорена в началото на XI век**. При първия си коментар на Самуиловата смърт П. Мутафчиев не формулира това твърдение, но фактически го изказва посредством свързането и оценяването на три събития, следващи едно след друго в историческото време и каузално

<sup>1</sup> Петър Мутафчиев явно не знае за масовото ослепяване на пленници през XIII в. пр. н. е. от асирийския цар Салманасар I и затова уникализира жестокостта на ромейския василевс. Всъщност евентуалното знаене на този факт от древната история не би имало никакво принципно значение, що се отнася до нравствената оценъчност на действията на Василий II.



свързани помежду си – всяко е основна причина за следващото. Събитията, подредени хронологически и причинно-следствено в Мутафчиевата история, са: битката при Беласица – смъртта на Самуил – гибелта на българското царство. Извеждането на преден план на ролята на личността в историята и нейната незаменяемост винаги има наративна идентичност (същността на всеки човек се проявява в неговата биография) и фактически олитурава историографския дискурс. Това говори в полза на концепцията на Хейден Уайт за иманентното подобие между история (историческа наука) и художествена литература<sup>1</sup>.

Безспорно е, че историците дори и да искат не могат да се абстрахират от схващането, че върху историческия процес влияят фактори, които е невъзможно да се обяснят с езика на т.нар. строга научност и с неговите предполагащи прогностичност обективни категории, а със случайността на непредсказуемостта, като психологически реакции и физическо (биологическо) съществуване, човешко битие. “Историята не може напълно да се обясни нито със случайностите, нито с икономическите причини, нито с менталностите, проектите или идеите...” [8: 19]) Съдбите на отделните хора и зависимостта на историята от тях правят историографията (историческата наука) наратив, подобен на литературния, а не класификационна схема от елементи и формули. Именно ролята на личността, която е неподвластна изцяло на обективните закони на историческото развитие и обективните надличностни категории, прави историческото четиво (научно, научно-популярно и художествено) обречено на читателски интерес. Навсякъде и винаги. И именно принципно пренебрегваният от повечето учени историци въпрос *какво би станало, ако...?* дава възможност за по-дълбоко вникване в същността на това, което действително се е случило в историята.

Връщайки се към текста на П. Мутафчиев можем да кажем, че неговият акцент върху пряката обвързаност между края на Самуил и края на Първото българско царство не е просто резултат от емоционална реакция, не е само израз на преклонение пред героичното и трагичното в съдбата на една историческа личност. П. Мутафчиев е от историците с изключителен усет за връзките между индивидуалното и универсалното в историята. Неговото разбиране за изключителната зависимост между битието на Самуил и битието на държавата намира потвърждение във фактите. То приканва към размисъл за това, какво става след смъртта на великия цар в страната и колко крепости

<sup>1</sup> Сравнявайки историографията и литературата на основата на тяхната обща езикова същност, Хейден Уайт изтъква органичната им близост като семантични системи: “...няма значение дали светът е представен като реален или е измислен; начинът на създаване на смисъл е един и същ” [11: 98].

капитулират без бой пред външния враг. И, естествено, внушава въпроса: какво би станало, ако Самуил бе преживял Беласишката трагедия? Този въпрос е имплицитен в текста за събитията от 1014 г., а няколко страници по-нататък, в заключителните думи за падането на Първото българско царство под ромейско иго, фактически е пряко зададен чрез предположението, че Византия не е можела да покори България, докато начело на страната е стоял Самуил: *“... Народът ни впрягаше всичките си сили, за да предотврати подготвяната му робска участ. И може би тя би била избегната, ако Самуил, тоя неуморим воин, който в продължение близо на четиридесет години се явяваше със своите дружини по бойните полета из всички краища на Балканския полуостров, не носеше и едно сърце, изпълнено с твърде много чавешки чувства”* [6: 240].

Рефлекс от тези мисли можем да открием и във “Векът на цар Самуил” на Пламен Павлов, където въпросът “*каково би станало, ако...?*” присъства в изложението за Беласишката трагедия и разсъжденията за непосредствените причини за покоряването на България през 1018 г.:

*“Тези страшни и величави в своята трагедия войнишки колони се завръщат при своя цар в Преспа. При тази жестока гледка получава сърдечен удар и умира след два дни (6 октомври 1014 г. ). Неустрашимият воин Самуил, който е печелил и губил много битки, който не се поколебава да екзекутира собствения си брат със семейството му, както пише Скилица, “не можал да издържи на това страдание”... Можем само да задаем какво би станало, ако тази най-голяма трагедия в българската военна история не се бе състояла, дори ако пленените войници просто бяха избити до крак... Без съмнение обаче тъжната армия от слепци, скитащи се по градове и села, е смъртоносният удар, нанесен от Василий II на неговия “вечен” противник цар Самуил и на Първото българско царство. Именно този удар, който прекъсва войнствения и непримирим дух на българите, печели за императора злоещото и убийствено точно прозвище “Българоубиец”* [7: 156].

От трагичната 1014 г. П. Мутафчиев откроява като причина за последвалото след 4 години падане на царството именно смъртта на Самуил. Пл. Павлов “разпределя” причинността между два фактора – смъртта на българския цар и психологическия шок, роден от вида на “тъжната армия от слепци, скитащи се по градове и села”. Естествено, не бива да се подценява въздействието върху “войнствения и непримирим дух на българите” на масовите ослепявания, които обсебеният от садистична пресметливост ромейски василевс осъществява през 1014 и 1015 г. (при преминаването на армията му през Битолското поле). Но, без да разсъждаваме за разликата в психическата устойчивост при вида на чуждото страдание между хората

от ХХ–ХХІ век и тези от Средните векове, а основавайки се на изворовите данни, можем да предположим, че именно Самуиловата смърт е това събитие от началото на ХІ век, което е с най-голямо значение за края на българската независимост. То отключва процеса на династична нестабилност и лишава изнемогващата държава от един изключително опитен и харизматичен, въпреки всичките си неуспехи, владетел, който е политическа личност, жизнено необходима за тогавашното “време разделно”. Показателно е, че един съвременен британски историк, подобно на П. Мутафчиев, откроява изключителното, фаталното значение на Самуиловата смърт за краха на Първото българско царство. Джонатан Шепард смята, че смъртта на царя е по-голяма загуба за българите във военното им противопоставяне на ромейската империя, отколкото Беласишкото поражение: “Именно неговата смърт, а не разгромът на армията, накланя везните в полза на Византия” [9: 600].

Предположението на Петър Мутафчиев за каузалната обвързаност между живота и смъртта на Самуил и съдбата на българската държава можем да разгледаме през призмата на идеята на Юрий Лотман за случайността в историята. В историята има много случайности, необясними и алогични неща. Появата на изключителни личности често нарушава “нормалния”, логичния ход на събитията и създава т.нар. от Ю. Лотман точки на “бифуркация”, в които се нарушават и прекратяват определени закономерни процеси, за да се даде начало на нови закономерности:

*“При разглеждане на историческия процес по посока на стрелката на времето точки на бифуркация се оказват историческите моменти, когато напрежението между противоречивите структурни полюси достига най-висока степен и цялата система излиза от равновесие. В тези моменти поведението на отделни хора, както и на масите, престава да бъде автоматически предсказуемо, детерминацията отстъпва на втори план. Трябва историческото движение в тези моменти да се мисли не като траектория, а като континуум, потенциално способен да се разреши в редица варианти. Тези точки с понижена предсказуемост се явяват моменти на революция или резки исторически скокове. Изборът на този път, който действително се реализира, зависи от комплекс случайни обстоятелства, но в още по-голяма степен от самото съзнание на актантите на историята. Неслучайно в такива моменти словото, речта, пропагандата придобиват особено важно историческо значение. При това, ако до момента, когато изборът е направен, е съществувала ситуация на неопределеност, то след неговото осъществяване се създава принципно нова ситуация, за която направеният избор вече е необходим, ситуация, която за по-*

*нататъшното движение е даденост. Случаен до реализацията си, той става детерминиран след нея. Ретроспективността усилва детерминираността. За по-нататъшното движение изборът е първо звено на нова закономерност” [5: 347]*

Ще се опитаме творчески да използваме идеята на Лотман по отношение на текста за смъртта на Самуил от “История на българския народ (681 – 1323)”.

В началото на XI век военно-политическото противопоставяне между България и Византия е в състояние на особен тип равновесие. Ромейската империя има голямо надмощие, но то не е достатъчно за унищожаването на българското царство. Вярно е, че между 1000 и 1004 г. страната губи близо половината си територия (не бива да се забравя обаче рядката населеност на отвъддунавските земи, завладени от унгарците). Но е факт, че независимо от численото и “технологическото” си превъзходство армиите на императора между 1004 и 1014 г. нямат трайни териториални успехи. България няма сили да атакува империята, но има сили да се защитава. Един стратег на Солун е пленен (Йоан Халд), а друг (Теофилакт Вотаниат) е убит от българите. А Солун е вторият град на империята... Ако се доверим на тезата на Т. Живкович, че Самуил подчинява Дукля и сръбските земи не в края на X век, каквото датиране традиционно присъства в нашата историография, а около 1009/1100 г., можем да се солидаризираме и с неговото твърдение, че “Българското царство дори и в самия край на Самуиловото управление запазва своята виталност и респектираща военна сила” [7: 152–153].

Смъртта на Самуил е именно точка на бифуркация (по Лотман). Това събитие е **случайно** от историческа гледна точка, защото чувствителното сърце на царя е индивидуална човешка даденост, а не обективна историческа реалност от рода на стопански ресурси, численост на население, законова уредба и т.н. Смъртта на Самуил настъпва внезапно и изненадващо за “вечния” му враг (Василий II се е оттеглил вече от театъра на военните действия в Мосинопол) и разрушава странното равновесие на системата на българо-византийското противопоставяне, което можем да характеризираме така: *Византия е категорично по-силна и побеждаваща, но не можеща да унищожи България.* След 6 октомври 1014 г. империята вече има много по-голям шанс да стори това, защото го няма един от основните фактори за т. нар. от нас “равновесие”. Няма я личността цар Самуил. Получава се нещо парадоксално на пръв поглед – роденото в определена степен и от отчаяние решение на ромейския василевс да ослепи пленниците дава своите трагични за българите плодове. Ако до Самуиловата смърт е исторически заковномерно византийците да воюват с успех, но да бъдат много далече от крайния успех

(унищожаването на българското царство), то след нея вече е исторически логично да постигнат целта си. Просто защото личността на най-малкия син на комит Никола е с огромно значение за съпротивителния дух на българите; дух, който не позволява на Василий II в продължение на около две десетилетия (от битката при Сперхей насетне) да превърне надмощието си в триумф.

Величието на духа върши чудеса, а харизматичните личности могат да компенсират отсъствието на ред обективни фактори в историята. В случая, който разглеждаме, личностното политическо присъствие на Самуил е нещото, което дълго време не позволява побеждаваната България да бъде победена, да бъде покорена. Намираща се на върха на своята военна мощ, оглавявана от способен и неимоверно дисциплиниран в своята амбициозност император, Византия, въпреки всичките си усилия, не може в продължение на десетилетия да установи пълновластие над Балканите, защото среща яростна съпротива, начело на която е личност с необикновена харизма, личност, символ на българската независимост. Това е Самуил, за който дори в началото на XIII век един византийски писател (Йоан Ставракий) пише: “она прочут Самуил, който и досега е в устата на българите...”

Неговите наследници нямат нито Самуиловата харизма, нито политическия му авторитет. Гаврил Радомир е силен и неустрашим войн и добър пълководец, който според Йоан Скилица “по ръст и сила надминавал баща си, но по ум и дух далеч му отстъпвал” [3: 704]. Иван Владислав е способен и енергичен твърд защитник на държавния суверенитет, но няма нужния морален авторитет. Ако за нравствените представи на Средновековието убийствата по причина кръвно отмъщение или за неговото предотвратяване може да са били разбираеми и в някаква степен оправдани, то да убиеш този, който ти е спасил живота и да използваш клетвопрестъплението за политически цели е морално осъдимо във всички епохи.

Да обобщим. С написаното се опитваме да аргументираме сериозността на П.-Мутафчиевото предположение, че падането на България под византийска власт е могло да не се случи, “ако Самуил, тоя неуморим воин... не носеше и едно сърце, изпълнено с твърде много човешки чувства”.

Естествено, всяко твърдение *какво би станало, ако...?* е хипотетично. И с оглед на спецификата на историческия дискурс е хипотеза, която няма как да стане теза. Но задаването на този условен, алтернативноисторически по същество въпрос дава възможност за по-дълбоко вникване в това, какво действително е станало; дава ни и допълнителен код за разбиране на същността на историческата събитийност. Прогностичността със задна дана, въобразяването на алтернативни исторически сюжети, предполагагането какво би станало,

ако някоя историческа личност присъства в исторически момент, в който не е присъствала, разширява представата за мястото на тази личност в историята и историческата памет. По принцип само за най-значимите исторически фигури се задават въпроси с условен смисъл от рода на този, който задава Петър Мутафчиев, анализирайки причините за края на Първото българско царство.

Можем да определим текста на П. Мутафчиев като еманация в българската историческа наука на емоционалното и морално оценъчно писане за цар Самуил и неговата гибел. Това не накърнява по никакъв начин научността на разсъжденията в “История на българския народ (681 – 1323)”. Предмет на историята са хората и както пише Марк Блок “зад зримите очертания на пейзажите, оръдията или машините, зад най-сухите документи и институти, съвсем отчуждени от тези, които са ги учредили, историята иска да види хората” [1: 18]. Да се пише за хората без емоция и морална оценъчност категорично е невъзможно. Доказва го и една академична история на Българското средновековие, написана от учени с безспорен и висок авторитет – Васил Гюзелев и Иван Божилов. Въпреки ясно изразения стремеж към минимална емоционалност, редовете, посветени на Самуиловата смърт, са далече от равнодушната констативност:

*“Когато Самуил видял ослепените си войници – едно неописуемо зрелище, – припаднал, едва съвзел се, получил сърдечен удар и умрял след два дни, на 6 октомври 1014 г. Така тридесет и осем години след възобновата на войната с Византия, Самуил, който сторил толкова много за Българското царство, ликвидирано в 971 г., намерил покой в смъртта си”* (Божилков, Гюзелев 1999: 326).

В заключение ще подчертаем, че от Константин Иречек до нашата съвременност историческата наука, наред с художествената литература, вписва в националната историческа памет образа на цар Самуил като трагичен символ на **народния водач, който е изцяло отдаден на своя народ**. Това е един класически исторически сюжет и по терминологията на Пол Вейн е типичен. Безспорно “всичко, което може да се каже за индивида, обладава своеобразна всеобщност” [10: 73] и “историята е описание на това, което в събитийността на човешкия живот е типично, а значи и разбираемо” [10: 75]. Но конкретните индивидуални идентичности на всеки типичен сюжет по различен начин могат да впечатляват, да въздействат върху реципиентите на историографското знание в качеството си на илюстрации на общото и повтарящото се. Често отделен компонент на даден сюжет се явява символично представителен за цялото, към което принадлежи. С оглед темата, която разглеждаме, несъмнено последният момент от политическото битие на Самуил, неговата смърт, се явява квинтесенция и символ на историческия наратив за царя, съкровено свързан със своя народ.

Рядката и за световната история среща през 1014 г. между садизъм (Василий II), проявен спрямо хиляди хора, и състрадание (Самуил) към съдбата на хиляди хора превръщат Беласица и Самуил в своеобразни имена-символи на трагичното в българската история. И българската историческа наука, независимо от различните индивидуалните почерци на авторите, определено има първостепенна роля в изграждането на тази представа в нашата култура.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Блок М. Апология истории или ремесло историка (перевод Е. М. Лысенко). Москва: «Наука», 1986
2. Божилов, И., Гюзелев, В. История на България в три тома. Том I. История на Средновековна България VII – XIV век. София: «Анубис», 1999.
3. Златарски, В. История на българската държава през средните векове. Т. 1. История на Първото българско царство. Част II. От славянизацията на държавата до падането на Първото царство (852 - 1018). София: *Наука и изкуство*, 1971(фототипно издание).
4. Иречек, К. Историята на Българите. Търново: Скоро Печатницата на К. Тулешковъ, 1886.
5. Лотман, Ю. М. Изъявление Господне или азартная игра? (Закономерное и случайное в историческом процессе). // Лотман, Ю. М. История и типология русской культуры. Санкт-Петербург, Искусство-СПБ, 2002.
6. Мутафчиев, П. История на българския народ(681 - 1323). София: Печатница на Издателството на БАН, 1986.
7. Павлов, Пл. Векът на цар Самуил. София: „Изток-Запад”, 2014.
8. Рикер, П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ(переводчик Т. В. Славко). М.; СПб.: Университетская книга, 1998.
9. Shepard 2008: Shepard, J. Byzantium expanding, 944 – 1025. // *The New Cambridge Medieval History. Volume III* с. 900 – с. 1024. Cambridge University Press.
10. Veyne, P. L'histoire conceptualisante. In: Faire de l'histoire. Paris, *Gallimard*, 1974, p.62-92
11. White, H. The historical text as literary artifact.// White, Hayden. Tropics of discourse. Essays in cultural crititism. The Johns Hopkins University Press. Baltimor and London, 1978.

**Стаття надійшла до редакції 1 жовтня 2016 року**

УДК 821.161.2-32.09 “16”

Дубина О.Ю.,

аспірант,

Національний університет “Києво-Могилянська академія” (Київ)

doliunia@gmail.com

## ЧУДЕСНІ ВИДІННЯ У БОГОРОДИЧНИХ ОПОВІДАННЯХ ІОАНИКІЯ ГАЛЯТОВСЬКОГО, АФАНАСІЯ КАЛЬНОФОЙСЬКОГО І ДИМИТРІЯ ТУПТАЛА

### Анотація

Статтю присвячено дослідженню основних характеристик і функцій видінь в українських богородичних оповіданнях XVII ст. Спираючись на святописемну традицію, вчення Східних Отців й особливості барокового світосприйняття, встановлено пов'язаність видіння як особливого способу бачити із чудом і символом. З'ясовано, що чудесні візії в обраних для аналізу текстах визначаються короткотривалістю, химерністю, спорідненістю зі сном, синестезійністю й емблематичністю. За таких умов видіння ототожнюються з чудом, засвідчують присутність божественної благодаті, виконують функції знамень, стають внутрішніми осяяннями, що слугують духовним орієнтиром і настановою для читача. Особливу увагу у статті приділено богородичній образності змальованих Іоаникієм Галятовським, Афанасієм Кальнофойським і Димитрієм Тупталом візій.

**Ключові слова:** видіння, чудо, символ, Богородиця, богородичне оповідання, барокове світобачення, внутрішній зір, духовне осяяння.

### Summary

The article is dedicated to the investigation of the main features and functions of visions in Ukrainian Marian narratives of the XVII<sup>th</sup> century. Taking into account the scriptural tradition, East Fathers doctrine and baroque world-view, the connection between vision as a special way of seeing and miracle and symbol has been defined. It is determined that miraculous visions in the chosen for the analysis texts are instant, illusive, emblematic, synesthesia visions and can be compared with dreams. In these conditions visions are identified as miracles, prove the presence of divine grace, serve as signs, become internal illuminations that play a role of the spiritual key point and teach a reader. A special attention is paid to the Marian imagery of the visions depicted by Ioanyky Halyatovsky, Athanasius Kalnofoisky and Demetrius Tuptalo.

**Key words:** vision, miracle, symbol, Theotokos, Marian narrative, baroque world-view, internal sight, spiritual illumination.

У XVII ст., в часи стрімкого розвитку гомілетики і новелістичних жанрів, значного поширення на території України набувають богородичні оповідання про чуда. Одна із перших збірок таких розповідей – “Тератургима” Афанасія Кальнофойського – з'являється ще у 1638 році. Згодом друкуються “Небо новое” (1665) і “Скарбниця потрібная” (1676) Іоаникія Галятовського. Ще через кілька років виходить “Руно орошенное” (1680) Димитрія Туптала. Невід'ємним елементом розповідей про чуда в усіх цих творах стає видіння. Такий інтерес українських письменників XVII ст. до візій зумовлювався особливістю



світогляду барокової людини і був співзвучним зацікавленням тогочасних інтелектуалів у всій Європі [7, 73].

Як відомо, в основі символічного ранньомодерного сприйняття й осмислення космічного порядку лежить ареопагітівське уявлення про світ як ієрархію світла, а також ідея взаємного відображення матеріальної і духовної сфер буття [5, 25]. Увага барокових митців до всього предметного, за таких обставин, пояснюється настановою на пізнання невидимих сутностей у видимих речах. У результаті, зір визнається найважливішим із людських чуттів. Звідси, така популярність в українській літературі XVII ст., в богородичних оповіданнях зокрема, мотивів сліпоти і прозріння, дзеркала і тіні (див. студії А. Макарова, Л. Софронової, Л. Ушкалова). А також експансія принципу відображення, емблематики й іконології на різні жанри і види мистецтва, про що йдеться, приміром, у працях О. Морозова, Я. Пельца, Л. Сазонової, Л. Софронової, В. Татаркевича, Д. Чижевського. З іншого боку, стратегія чуттєвого пізнання вищої невидимої сутності за допомогою видимих образів зумовлює інтерес до візій, одкровень і осяянь. Саме такі перехідні стани людської душі часто формують осердя опису чудесної події у марійних оповіданнях. Про видива як одну із форм зображення чуда у киеворуській агіографічній традиції писали, зокрема, О. Білоус, архієпископ Ігор Ісиченко, Г. Павленко. Натомість пов'язаність візії та чуда в українських богородичних оповіданнях XVII ст. донині була практично поза увагою дослідників. Тому мету цієї розвідки становить визначення основних характеристик і функцій чудесних видінь у цих текстах.

Ж. Ле Гофф, з'ясовуючи етимологію терміну “чудесне”, пише про спорідненість “mirabilis” із “mirari”, “miror”, тобто візуальним і дзеркалом [6, 33]. С. Аверинцев теж виводить слово “чудо” від грецьких коренів, що означають “вартий подивування” і “вартий, щоб на нього дивилися” [1, 498]. Пов'язуючи теїстичне розуміння тимчасового зняття законів видимого світу внаслідок втручання божественної сили із символом, що так само наводить мости між двома сферами буття, мислитель називає чудо символічною формою одкровення [1, 499]. У свою чергу, одкровення чи духовне осяяння, згідно зі святоотцівською традицією, пов'язане із відкриттям внутрішнього зору, здатного осягнути надприродне, що супроводжується потьмаренням звичного сприйняття світу. Таким чином, виходимо на спорідненість видіння з чудом і символом у сенсі тимчасового, навіть миттєвого “привідкривання” (але аж ніяк не повного бачення) іншої, божественної реальності.

Ці тимчасовість і напів'ясність баченого під час видіння, що, наче символ, показує і приховує водночас, – одні з його основних характеристик. Як і чудо, коротка, примарна візія – ознака примарного, тобто перехідного стану (хвороба-здоров'я, грішність-святість, життя-

смерть, смерть-воскресіння тощо). Тому у “Тератургимі”, “Небі новому”, “Скарбниці потрібній” і “Руні орошеному” слід розрізняти оповідання про видіння персонажів, котрі приходять за зціленням до Печерської, Іллінської чи Єлецької Богородиці, що відбувалися в основному за життя авторів цих збірок оповідань, й оповідки про візії святих і праведників, вставлені у бароковий текст із давніших отечників і четьїх міней. Осяяння святих сильніші, яскравіші та відповідають їхньому загартованішому духу. Ці візії виникають не лише у хворобі (щоб стати чудом зцілення) і тривають довше, не так дивуючи угодників, як звичайних людей. Їхня масштабність позначає повсякчасне себе- і богопізнання святих, для котрих особливий спосіб бачити поступово стає звичним.

Окрім того, химерність видіння спричиняє до частоті неможливості відрізнити чудесну візію від сну – ще одного непевного стану людської свідомості. Не випадково більшість видінь трапляються посеред ночі, через що осяяння стає тільки дивовижнішим. Так, на окрему розвідку заслуговує аналіз зміни часопростору у видіннях, коли темна, тісна келія затворника стає місцем зустрічі з абсолютним, явленим в образі безмежного яскравого світла, відкритого неба, що з нього сходить Богородиця.

Дуже цікавими видаються оповідання про видіння персонажів одразу після пробудження, коли замість звичної реальності, вони прокидаються в іншій дійсності. Наприклад, і в “Небі новому” (в другому чуді Богородиці над померлими [3, 278]), і в “Руні орошеному” (в дев’ятнадцятому чуді під назвою “Роса матерства сиротам” [14, 154]) натрапляємо на сюжет про набожну юнку, стривожену серед ночі яскравим світлом у вікні, котре виходило на цвинтар. Злякавшись, що пропустила нічну молитву, дівчина відчинила вікно і побачила *“Пресвятую Богородицу, яко солнце сіяющу, стоящу при гробѣ нѣкоего юноши вчера погребеннаго. На гробѣ же сидяше голубица бѣла паче снѣга, сію Пречистая простерши руцѣ пріят, и в нѣдра своя вложи. Еже видя девица она, аще и страхом веліим обята бысть, обаче дерзну вопросити, глаголя: И кто еси ты Госпоже моя? Она же рече: Есм Мати Христова, прійдох же zde пояти душу сего юноши, иже изволенієм бѣше Мученик. Сія рекши, отийде от очію ея”* [14, 155].

Досить вражаючі й часто повторювані в марійних оповіданнях сні про зцілення, після яких персонажі розплющують очі оздоровленими. Так, у тому ж “Небі новому” двадцять п’яте чудо із циклу про чуда Пресвятої Богородиці Печерської присвячене історії зцілення дівчини зі скорченою назад рукою і ногою. Вдавшись до всіх можливих ліків, мати привезла дівчину на возі до Києво-Печерського монастиря. Через кілька годин, після вечірні, жінка знайшла дитину оздоровленою: *“Бо гды Агафіѣ в(ъ) монастыру бавиласѣ, цорка еи скорченаѣ Екатерина, на возѣ сидѣчи и мѣчисѣ пречи(с)той дѣвѣ бци, заснула. По(д) часъ сну*

*показалася ей в(ъ) шатх пурпуровой прѣстаа бца и, взавши еи за руку скорченую правую, звела и поставила на возх. И в(ъ) той часъ она, ω(т) сну ωчкнувшиса, зостала здоровою” [3, 323].*

Поширеними у збірках богородичних оповідань XVII ст. є також повторення чи продовження сновидінь на яву, коли сюжети снів доповнюються і розтлумачуються. Приміром, у тридцятому чуді зі “Скарбниці потрібної” йдеться про юнака, котрий приїхав до Чернігова і розповів ченцям тутешньої Єлецької обителі, що обіцявся стати законником у Пінську, звідки був родом. Але згодом хлопець занедбав обітницю. Потім дуже захворів, а після недуги поплив човном по річці Піні і мало не втопився. Порятований випадковими людьми, він заснув під липою. *“И тогω часу въ снх показалася ему прѣстаа бца и взала егω за руку правую и мовила: “Чему не выполнѣшь своєї ωбхтници, не хочешъ зако(н)никомъ зостати, а тебе в(ъ) хоробх ратовала и на водх ω(д) смерти, ратую и теперь ω(д) Перуна. Встань же, иди заразъ до Чернхгова до монастыра прѣстои бци, жебысь тамъ ωбхтницу свою выполнилъ” [4, 368–369].* Прокинувшись, хлопець побачив свою руку *“догоры поднесеную” [4, 369],* злякався грому, поїхав до Чернігова і прийняв чернечий сан у Єлецькому монастирі.

Символічна химерність, миттєвість чудесних видінь і потьмарення звичного сприйняття світу під час візій наштовхують на їхню спорідненість із тінню. Тінню, що висувається на перший план, позначає суть видимої дійсності, котра, натомість, стає силуетом [11, 84]. Так, інколи присутність Богородиці у видінні позначається лише світлом або голосом, а печерські святі приходять у вигляді старців, десь оддалік, у глибині храму, печери, і якийсь час лишаються невпізнаними. Тут варто згадати також про характерне для марійних текстів порівняння Богородиці, особливо в контексті символіки саду, з високою тінню, що позначає її покровительство і захист [8, 255]. Похідними образами богородичної тіні найчастіше виступають хмари, але трапляються і цікавіші зіставлення. Приміром, у бесіді до другого чуда “Руна орошенного” Димитрій Туптало називає Діву Марію млою: *“Но, о дражайшая Госпоже, почто сице худхй вещи мглх уподобляешися? Нестъ ли тебх солнца, луны, звхзд в именованіе? Мгла же кую имать красоту, яко ею зватися не гнушаешися? Мгла, егда над землею умножится и покрьет ю, тогда вся звхры от ловцов цхлы суть. Никто же их ловити может. Се тайна почто Дхва наречесе мглою. От лозящих бо крьет нас” [12, 40].*

З іншого боку, чудесні візії надзвичайно емблематичні. Богородиця, святі та ангели у видіннях персонажів часто постають такими, як зображені на іконах. Нерідко саме за іконою персонаж впізнає примарного гостя зі своїх візій. Якщо Діва Марія і святі з’являються в

образах інших осіб чи істот або лишаються невидимими, впізнаваними є їхні атрибути: пояс, ризи, покров, корона, ліствиця, руно, молоко, лілія, троянда, виноградна лоза, меч, спис, шолом, небесні світила, ягнята, леви, голуби тощо. Наприклад, у четвертому чуді із циклу про чуда Пресвятої Богородиці в її церквах “Неба нового” оповідається про видіння чоловіка на ім'я Филип під час богослужіння в одному із флорентійських храмів: *“В(ъ) той днь з(ъ) дхеній ап(с)тлскихъ читано въ ѿркви тьи слова: “Филиппе, приступи и прилхпис@ колесници сей”. Почувши онъ тоє, былъ в(ъ) захвиценью и видхль золотый возъ, в(ъ) котором(ъ) овца и левъ были запряжены. На том возх преч(с)та@ два бца сидхла”* [3, 301]. Золотий віз у цьому видінні виступає емблемою божественного трону, а запряг вівці і лева позначає утихомирення, примирення непримиренного, підпорядкованість тому, хто сидить на цій колісниці як царів, так і простих смертних.

Напрочуд емблематичними виглядають видіння Богородиці на війні. Йдеться не лише про образ *“Восводи возбраннои”* [12, 47], що з'являється в шоломі, з мечем у руках, заступає богообране військо золотим покровом, відгороджує його огненними стовпами, зрушує гори, карає кам'яним градом тощо, а про змалювання поля бою загалом. Це свідчить про зв'язок таких видінь із традицією створення емблем, що увіковічували тріумфи славних монархів [16, 149].

Поруч із емблематичністю, надзвичайно промовистою є синестезійність чудесних видінь. Так, у прилозі до першого чуда або “Роси любові” у “Руні орошеному” Димитрій Туптало переповідає історію з життя Савви про преставлення праведника Анфима. Перед смертю цей хворий старець, котрий тридцять років провів у молитві й сльозах у підземній келії, відмовився перебраться до монастиря, аби за ним доглядали. В ніч його преставлення Савва почув спів, стривожився, що не на богослужінні, а потім зрозумів, що звуки долинають не з храму, а з келії старця. Здогадавшись, що сталося, він *“возбудив братію, и поєм нхкія, иде с кадилом и съ свхцами во старцеву келію, идеже еще пхнія Ангелов к небеси с душею преподобного восходящих слышахуся, и свхт небесный со неизреченним благоуханієм осіяваше. Вшедшим же им внутр, обретоша тхло святого еще тепло суцо, лежаще на землх мертво. Душа же єго отиде съ Ангелским пхнієм къ Господу”* [12, 39]. Як бачимо, сходження праведної душі у цьому оповіданні супроводжується видивом світлого неба, сповненого янгольських голосів і приємних пахощів. Саме такою гармонію духовних начал, райську вічність сприймали Отці Церкви. Згадаймо про візантійську традицію зображення раю як духмяного квітучого саду, що цвіте і дає плоди одночасно, естетику запаху і світла у творах Симеона Нового Богослова [2, 270]. Водночас, синестезійність чудесних видінь нерозривно пов'язана із синкретизмом храмового дійства [2, 207]. Богородиця часто

з'являється у церкві під час богослужіння, відгукує на молитви, запах мира, ладану і піснеспіви.

Короткотривалість, примарність, символічність, емблематичність, синестезійність чудесних видінь допомагає їм виконувати цілий ряд функцій у богородичних оповіданнях. Насамперед, візії засвідчують присутність господньої благодаті. Адже Діва Марія і святі з'являються в житті персонажів лише як видіння. Це дає змогу говорити про зближення примарного, ілюзорного з божественним, характерне для агіографічних текстів загалом [15, 104]. Відповідно, “привідкривання” невидимої реальності вкотре ототожнюється із самим чудом. Не випадково більшість зцілень у розповідях відбувається під час візій.

Наступна функція чудесних видінь наближає їх до знамень. Наприклад, історії про вибір місця для побудови Києво-Печерського монастиря, переказані у “Тератургимі” і “Небі новому”, легенди про знайдення чудотворних ікон, побудову храмів на богородичних джерелах тощо.

Досить часто видіння нагадують застереження або інструкції, в котрих перелічуються дії, необхідні для відновлення завданої шкоди, покаяння, зцілення. Так, у п'ятому чуді зі збірки “Тератургима” Афанасій Кальнофойський розповідає про ченця, котрий без дозволу відкопав поховання одного з монастирських святих і взяв собі на пам'ять хрестик з його лівого плеча. За таку нешанобливість монах був покараний приступами невимовного страху і відчував нестерпний біль у руці. Щоби спокутувати свій гріх й оздоровитись, інок, за наказом святого, котрий з'явився йому у сні, мусив засипати відкриті ним кості чистим піском, що його три дні носив на гору мішками від Дніпра [17, 193].

Цілком звичними для українських богородичних оповідань про чуда стають зображення видінь, котрі виступають спонукою до конкретних вчинків, характерні для агіографічної традиції [15, 114], надихають персонажа змінити своє життя: прийняти православ'я, стати паломником, прийти на сповідь чи пожертвувати гроші на храм. Двадцять третє чудо зі “Скарбниці потрібної”, наприклад, переповідає розмову Богородиці з п'яним козаком Іваном Сочевцем, котрий одного разу так упився, що мало не вбив законника з Єлецького монастиря. Прославшись, він почув голос Богородиці, яка наказувала йому не пити більше горілки, інакше він не повернеться з війська. У відповідь здивований козак почав просити Богородицю, щоб дозволила йому хоча б пиво, на що Діва Марія відказала, що пива пити не забороняє, *“але горілки больше(у) пити не важс@”* [4, 365]. І козак послухав, не пиячив три роки.

У свою чергу, емблематичні видіння з Покровою на війні, де вона виступає не лише стовпом віри і праведності, а, наприклад, бере меч і вбиває ворогів, мали підняти козацький дух, спонукали до захисту держави.

Зауважимо також, що в марійні оповідання XVII ст., під впливом фольклорної традиції, проникає не лише християнське чудесне, автором якого є Бог, а й магічне, пов'язане з демонологією. Цікавість зображення зла у “Руні орошеному” і богородичних творах Іоанікія Галятовського помітив ще Іван Огієнко [10, 8]. На відміну від божественних видінь, численні з'яви бісів або й самого диявола в образах вродливих юнаків, бридких старців, вершників, левів, собак, вовків і василисків стають випробуванням, спокусою для персонажів. І *“видѣніе ихъ страшнѣйше есть паче всякоя муки”* [13, 213]. Але кожного разу на допомогу грішнику, праведнику чи одержимому, так само у видінні, приходять печерські святі або й сама Богородиця.

Урешті, всі ці візії вводяться у текст із дидактичною метою. Оповідання про чуда мали бути повчанням для читача. Історії про чудесні з'яви стали чи не найяскравішим унаочненням життєвих ситуацій і прикладом для наслідування. Про це свідчить, зокрема, популярність оповідок із “Руна орошеного” і “Неба нового” в кінці XVII – протягом XVII ст., численні перевидання збірок, запозичення багатьох сюжетів та образів пізнішими авторами, їхній вплив на народне мистецтво [9, 1; 10, 8].

Вищезгадане оповідання про з'яву Божої Матері у вигляді сяючої панни на могилі мученика завершується словами: *“Видители, кто синовства Мариина достоин? Подражайте убо таковаго”* [14, 155]. Проте найважливішими, з точки зору повчальності і пізнавальної настанови видінь, видаються образи Богородиці зорі, світильника, свічі у темряві, поводиря сліпих і заблуканих у житті. Звідси, така увага у марійних оповіданнях до чуд прозріння, котрим передують молитовні прохання про осяяння потьмарених душ. Саме *“проводителькою”* [3, 300], Одиґтрією, названо найпершу богородичну ікону, писану апостолом Лукою, *“бо преч(с)таѣ двѣ показаласѣ двомъ слѣпцомъ и привела ихъ до църкви и дала имъ очи, же почали добре видѣти”* [3, 300].

Як бачимо, видіння в українських богородичних оповіданнях XVII ст. ототожнюються із самими чудами, виступають невід'ємним елементом символічного одкровення, осягнення невидимої реальності. Зображені у текстах візії визначаються короткотривалістю, химерністю, часто схожі на сон, синестезійні і, водночас, надзвичайно емблематичні. Вони вводяться у текст з метою засвідчення присутності божественної благодаті, оздоровлюють немічних, слугують знаменнями чи підказками, спонукають до певних дій або випробовують персонажів, разом навчаючи читача.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь / С. С. Аверинцев. – К. : Дух і літера, 2006. – 902 с.

2. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. – К. : Путь к истине, 1991. – 406 с.
3. Галятовський І. Небо нове / Іоанікій Галятовський // Ключ розуміння / Іоанікій Галятовський / [підгот. до вид. І. Чепіга]. – К. : Наук. думка, 1985. – С. 242–344.
4. Галятовський І. Скарбниця потрібная / Іоанікій Галятовський // Ключ розуміння / Іоанікій Галятовський / [підгот. до вид. І. Чепіга]. – К. : Наук. думка, 1985. – С. 344–371.
5. Кримський С. Менталітет українського бароко / С. Кримський // Українське бароко / [наук. ред. Л. Ушкалов]. – Харків : Акта, 2004. – Т. 1. – С. 21–45.
6. Ле Гофф Ж. Середньовічна уява : есеї / Жак Ле Гофф ; [пер. з фр. Яреми Кравця]. – Львів : Літопис, 2007. – 346 с.
7. Макаров А. Світло Українського бароко / Анатолій Макаров. – К. : Мистецтво, 1994. – 288 с.
8. Матушек О. Ю. Образ Богородиці : семіотичні параметри садової і флористичної символіки у літературі XVII ст. / О. Ю. Матушек // Вісник Харківського університету. – 1999. – № 426. – С. 251–256.
9. Огиенко И. Отражение в литературе “Неба нового” Иоанникия Галятовского, южно-русского проповедника XVII в. / И. Огиенко. – Воронеж : Типография Т-ва Кравцов и К°, 1912. – 26 с.
10. Огієнко І. “Руно орошенное” св. Димитрія Ростовського / І. Огієнко. – Кам’янець на Поділлі : Друкарня Кам’янець-Подільського Державного Університету, 1920. – 8 с.
11. Софронова Л. А. Принцип отражения в поэтике барокко / Л. А. Софронова // Барокко в славянских культурах / [ред. коллегия : Липатов А. В., Рогов А. И., Софронова Л. А.]. – М. : Наука, 1982. – С. 78–102.
12. Туптало Д. Руно орошенное / Дмитро Туптало ; [підгот. тексту, передмова та коментарі О. Тарасенка] // Сіверянський літопис. – 2009. – № 1. – С. 30–50.
13. Туптало Д. Руно орошенное / Дмитро Туптало ; [підгот. тексту, передмова та коментарі О. Тарасенка] // Сіверянський літопис. – 2009. – № 2–3. – С. 206–226.
14. Туптало Д. Руно орошенное / Дмитро Туптало ; [підгот. тексту, передмова та коментарі О. Тарасенка] // Сіверянський літопис. – 2009. – № 4 – С. 151–173.
15. Goodich M. Vidi in somnium : the uses of dream and vision in the miracle / Michael E. Goodich // Miracles and wonders : the development of the concept of miracle, 1150–1350. – [Aldershot] : Ashgate, 2007. – P. 100–117.
16. Pelc J. Barok : epoka przeciwieństw / Janusz Pelc. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2004. – 374 s.
17. The Teraturgēma of Afanasij Kal’nofojs’kyj // Seventeenth Century Writings on the Kievan Caves Monastery / [with an introduction by Paulina Lewin]. – Harvard University Press, 1987. – P. 119–329.

**Стаття надійшла до редакції 1 листопада 2016 року**

УДК 27-187-287“16”

Турчина Т. В.,

аспірант,

Національний університет “Києво-Могилянська академія” (Київ)

tania.turchina@gmail.com

## МАНДРИ ДУШІ: ЗЕМНИЙ І ПОТОЙБІЧНИЙ СВІТ У ПРОПОВІДЯХ КИРИЛА ТРАНКВІЛІОНА СТАВРОВЕЦЬКОГО

### Анотація

На матеріалі проповідей зі збірника “Євангеліє учительне” (1619) розкриваються погляди Кирила Транквіліона Ставровецького на земний і потойбічний шлях людської душі. Гіпотеза “мандрів душі” ґрунтується на смисловій єдності земного, реального, і божественного, невидимого, світів у християнській есхатології. Земний шлях сповнений страждань: його проповідник змальовує через образи зруйнованого Єрихону і Вавилону, а також життя як бурхливого моря, де панують страх і стогнання. Посмертна дорога – амбівалентна: у ній і радість праведників від єднання з Богом в Небесному Єрусалимі, і пекельні муки грішників в картинах Страшного Суду.

**Ключові слова:** проповідь, Бароко, мандри, душа.

### Summary

Sermons of “The Didactic Gospel” (1619) by Kyryl Tranquillion Stavrovetsky reveal believes of terrain and ulterior way of a human soul. The hypothesis of the “soul wonders” is based on semantic unity of terrain, real, and divine, invisible, worlds in Christian eschatology. Life on earth is full of suffer: preacher depicts it through images of destroyed Jericho and Babylon, and life as a sea in storm, where fear and sighs are all around. Post-mortem life of the soul is ambivalent: saints enjoy the union with God in the Heaven Jerusalem, but sinners suffer on the Last Judgement.

**Key words:** homily, Baroque, wonders, soul.

Людське життя часто стає матеріалом для проповідей. За доби Бароко воно розуміється, як стрімкий шлях від народження до смерті, тобто як подорож, зразком для якого є життя Христа. Євангельська традиція сповнена згадками про мандри: це і метафізичний шлях до спасіння, і цілком матеріальна Via Dolorosa – скорбна путь Спасителя на Голгофу. У християнстві йдеться про єдність фізики і метафізики: земний, видимий світ, є таким же реальним, як світ божественний, себто невидимий. Така позиція дає можливість припустити, що на матеріалі проповідей Кирила Транквіліона Ставровецького можна простежити шлях душі за життя і після смерті. Ця студія важлива для розуміння світоглядних засад барокового автора.

Дослідженню світогляду Кирила Транквіліона Ставровецького присвячені праці багатьох українських учених. Найпершою і найбільш повною у розробці цієї проблеми постає монографія С. Маслова [9], де автор в окремому розділі розкриває ставлення проповідника до науки і знання, погляди на природу і людину, а також на есхатологію. На формування поглядів Ставровецького вплинули твори Діонісія



Ареопажіта, Василя Великого, Козьми Індикоплова, Іоана Дамаскина [9, 138], тобто світоглядні концепції отця Кирила далекі від природничих роздумів Коперника, Кеплера, Галілея, Бекона і Декарта, що були його сучасниками. За висновком С. Маслова, на проповідника вплинула середньовічна перекладна література. Натомість Л. Пилявець знаходить і гуманістичні тенденції у поглядах Ставровецького на людину та світ [12]. Дослідник переглядає систему природничих і філософських знань проповідника з позицій гідності людини, що було засадничим для епохи Відродження. На підставі закладених у тексти проповідника ідей свободи, рівності, високої оцінки людини і її місії у світі автор робить висновок про виняткову суголосність ідей проповідника загальному дискурсу європейської філософії початку XVII ст. Частково філософських поглядів Ставровецького торкаються Р. Голик [4], Б. Криса [7; 8], Б. Мелих [10], Д. Сироїд [13], Т. Трофименко [14].

Висвітлюючи світоглядні проблеми творчості отця Кирила, згадані автори переважно звертаються до “Зеркала богословія” чи “Перла многоцінного”.

Проповіді, що входять до “Євангелія учительного” (1619 р.) Кирила Транквіліона Ставровецького, окрім традиційних повчальних мотивів, містять описи земного і потойбічного світу, через який мандрує людська душа, щоб остаточно поєднатися з Богом у Царстві Небесному. Власне людське життя чітко поділене на земний шлях і посмертне буття, що є тимчасовим перед Страшним Судом, який остаточно розділить душі на грішні і праведні і визначить їхнє пристанище – або “геєна огненна”, або “небесний Єрусалим”. Тобто душа людини постійно перебуває в русі – від народження до смерті і далі до останнього Суду, на який “іде Господь зо Своїми десятками тисяч святих” [Юд. 1:14]. Відповідно мета дослідження полягає в тому, щоб визначити складники топосу духовної дороги і духовних мандрів у проповідях отця Кирила.

Учення про душу своїм корінням сягає Античності: це і самодостатня платонівська духовна субстанція, і аристотелівська душа – форма для тіла. У Плотіна, душа – посередник між безтілесним світом, якому вона належить, і світом чуттєвим, який вона творить [2, 31]. Така концепція стає основоположною для апостола Павла, а відповідно для християнства: безсмертна і нематеріальна душа, вміщена у смертне і матеріальне тіло, на землі набуває досвіду перед входженням у справжнє життя – у долученні до Бога.

У юдейській традиції немає систематичного вчення щодо віри в життя після смерті [5, 84]. Цікаво, що в Старому Завіті “людська душа” іноді розглядається як синонім людини, тобто її тіла. І відповідно, вмирає тіло – вмирає душа (“Душа, що грішить, вона помре” [Єз. 18:4]; “вийде дух його і він до своєї землі повертається, того дня його задуми гинуть!” [Пс. 145:4]). Староєврейське “шеол” у буквальному перекладі значить

“місце померлих”, “могила”, “яма”. І навіть у Євангеліях безсмертність душі не є таким уже незаперечним фактом: дослідники доводять, що три згадки у синоптиків є заслугою радше перекладачів і переписувачів, як реальних творців тексту [11, 24-31]: “І не лякайтеся тих, хто тіло вбиває, а душі вбити не може; але бійтеся більше того, хто може й душу, і тіло вам занапастити в геєнні” [Мт. 10:28], (Див. також Лк. 16:19-26, Лк. 23:43).

Творцем вчення про вічність душі і розподілу душ до Страшного суду вважають апостола Павла [11, 26]. У другому посланні до Коринтян він чітко розділяє тіло і душу: “ми ж відважні, і бажаємо краще покинути дім тіла й мати дім у Господа” [2 Кор. 5:8]. Також у його посланнях, зокрема до Римлян, розгортається вчення про безсмертну душу. Павло говорить, що разом з Христом людство отримало спасіння від смерті, тобто вічне життя для душі, чого не було в Старому Завіті. Через власну смерть і воскресіння Спаситель засвідчив, що кожен, хто вірує в нього, має надію на воскресіння: “А коли живе в вас Дух Того, Хто воскресив Ісуса з мертвих, то Той, хто підняв Христа з мертвих, оживить і смертельні тіла ваші через Свого Духа, що живе в вас” [Рим. 8:11].

Звісно, бароковий проповідник засвоює ці вчення уже в готовому вигляді: для нього не йдеться про смертність душі. Свої візії Страшного Суду він будує на основі канонічного тексту, проте нам важливо бачити еволюцію цих поглядів. Як слушно зазначає Р. Голик, аналізуючи мислення Кирила Транквіліона Ставровецького, “думка письменника постійно рухається між “буквою” та “духом”, “тілом і душею” [4, 135]. Причина такої розмитості поглядів полягає в тому, що образне мислення проповідника стирає межі між трьома основоположними ще за часів Середньовіччя способами тлумачення тексту – буквальним, алегоричним і аналогічним. Тому не дивно, що “Євангеліє учительне”, що за логікою тодішньої релігійної літератури мало бути інтерпретацією Біблії, зіпертою на трактати авторитетних теологів, натомість виявилось досить вільним текстом, певною “системою, елементи якого мали дуже різне походження” [9, 138].

Душу, на думку Ставровецького, мають і люди, і тварини. Проте якщо у тварин вона помирає разом з тілом [6, ч. 1, арк. 26 зв.], то в людини вона – безсмертна і вільна. Таким чином, людина виокремлюється з усього світу Божих творінь: “адже творіння через одне слово постало, а людина – рукою Божою й подувом”. Людина, за визначенням проповідника, “съставом своим имѣет причастіє до всеякого створеня”: плоттю – до землі, кров’ю – до води, диханням – до повітря, теплотою – до вогню [6, ч. 1, арк. 161]. Не дарма її означають як другий малий світ: “от пупа” до голови – небо (і як на небі сонце і місяць, грім і вітер, так в голові – очі, голос і дихання), а нижня частина подібна землі, бо має властивість народжувати [6, ч. 1, арк. 161]. Очевидним є перегук тексту Ставровецького з апокрифами про створення людини.

Зокрема в опублікованому І. Франком рукописі отця Теодора з Дубовець читаємо: “В шостий день рече Бог: сътворим человека по образу своемя й по подобію... Тъло от земль, от моря кровь, от солнца очи, от камене кости, от облака мысль, от вѣтра дух, от свѣта разум” [15, 7]. Наділена розумною душею, людина дивовижним чином поєднує в собі дух і плоть, добро і зло, божественне й тваринне. Душа створена для слави Божої, а тіло – для смирення, бо охороняє душу від гордості за своє “высоке уроженя” і дає можливість творити добро: “тълом могу постити, молитися, плакати за грѣхи, милостыню подавати, колена поклоняти пред маистатом Божиим, чого нагая душа кромѣ тѣла справити не может” [6, ч. 2, арк. 164]. Вічна боротьба тіла і душі набуває контрастних рис у Ставровецького: коли людина звернена до Бога, вона – велика і безсмертна, а коли переможена тілом, звернена до світу, тоді – смертна і успадковує тьму і вогонь [6, ч. 2, арк. 168].

Душа народжується і живе у світі, який, за визначенням проповідника, трьохвидний: перший – невидимий, дім родів ангельських і духів світловидних, другий світ – видимий, складається з неба і землі і всього, що перебуває в ньому, третій же лежить у майбутньому віці, що належить праведникам, бо там захована радість життя вічного. Якщо перший ангельський світ доступний людині лише для споглядання, то в другому вона діє і мандрує. Її шлях лінійний, навіть векторний, спрямований до третього світу. Як любить часто підкреслювати проповідник: від життя до смерті, від смерті – до життя вічного.

Земний світ для отця Кирила – плинний, часовий (конечний) і старий. Проповідник описує його через образ зруйнованого Єрихону (див. “Повчання друге у неділю М’ясопусну”) і Вавилону – граду нечестя, лігва зміїного, що є домівкою Великої блудниці і блудного сина, який пасе свиней, тобто гріховні помисли (див. “Повчання в неділю про блудного сина”). Натомість небесне – нетлінне і вічно нове, бо це – дім нерукотвоний і звідти очікується прихід Ісуса, Спасителя і “небесного мандрівника”. Антитезою Вавилону і Єрихону постає Небесний Єрусалим – місто вічної слави Божої.

Слово “мандрівник” щодо Христа вжито не випадково. Зокрема, у “Повчанні у Лазареву суботу” Ставровецький говорить про земне Життя Сина Божого як мандрівку: з надр Отчих у лоно чистої Діви Марії, з неба на землю, з Вифлеєму до Єгипту і знову в Назарет, з Назарету в Єрусалим, і звідти до Витанії. Слід зауважити, що мандрівником називає Ісуса Христа Йосип Аримафейський, коли звертається до Пилата з проханням видати йому тіло мертвого для поховання: “Дай же мнѣ тѣло Ісуса-странного, иже не имѣ на земли, где подклонити главы своей” [6, ч. 1, арк. 141 зв.]. Таке зауваження важливе для визначення земного життя Ісуса як ідеалу, на який орієнтується проповідник у своїх казаннях. Адже образ зразкового християнина важливий для реконструкції поглядів Ставровецького на

земний шлях людини. Як зазначає В. Адріанова-Перетц, від інших жанрів церковної літератури, які також мають виховну функцію, проповідь відрізняється тим, що в ній детально аналізується “суще”, аби підвести слухача до необхідності реалізовувати в житті “зразкове” [1, 46].

З цим тісно пов'язаний образ “життя як моря”, що його Ставровецький запозичує з Євангелія (див. Мт. 13:47). У “Повчанні на неділю другу по всіх святих”, проповідник говорить: “истиннѣ бо вѣкъ сей подобен єсть морю, всегда бо єсть зѣло невѣрен, єгда ратуєт; тогда навѣтуєт” [6, ч. 1, арк. 212]. Отець Кирило змальовує цей образ, доповнюючи його еклезіастівськими характеристиками: “Поистиннѣ вѣкъ сей невѣрен яко море всегда бо в нем превротность и премѣна: всегда страх и стогнаня, и от збытка и лакомства гомѣты скидає, бѣсится и лѣиит нечистотами, и от убійства играєт кривавыми волнами” [6, ч. 1, арк. 212]. Пізніше, у “Повчанні на пам'ять святих отців єрархів, пастирів і учителів вселенських”, що входить до другої частини “Євангелія учительного”, проповідник скаже про світ як “темный падол вѣка” [6, ч. 1, арк. 92]. Життя земне сповнене страждань. Автор неодноразово підкреслює: “і до неба путь тѣсный, стязаніє страшное, на обѣ странѣ завѣшений вѣки без конца, время покаанію нѣсть кому, судія неумолима” [6, ч. 2, арк. 173].

На типологічному рівні образ життя як моря подібний до Платонівської печери – у ньому люди змушені спостерігати за тінями на стінах (чи у дзеркалі води, як у християнського автора), мають чекати майбутнього просвітлення. У Платона – виходу з печери, тобто за рамки суто чуттєвого сприйняття, а в Ставровецького – за межі життя – у смерть.

Формою переходу до життя вічного є смерть. В останньому повчанні другої частини книжки “На переставлення вірного чоловіка, надгробне життя дуже душекорисне” Ставровецький з подробицями описує смерть грішника і праведника. І якщо грішник помирає зі страхом великим і скорботою за втіхами цього світу, то праведник відходить до Вишнього Сіону “добрым концем, и веселою душею” [6, ч. 2, арк. 174]. Автор не може однозначно сказати, що діється після смерті з такою душею. Він лише підкреслює, що до Страшного Суду вона нікуди не зникає, бо “душа єсть образ Божій, безсмертна существом и вѣчна, и с тѣлом не погыбаєт яко безсловесных звѣров”. Вона все знає і розуміє і після смерті не втратить своїх властивостей: “не инаа єсть без тѣла, а инаа в тѣлѣ, но тааж, суцаа и кромѣ тѣла”. Розлучившись з тілом, душа мандрує до краю, про який нічого не відомо, де інші закони, і царює ніщо, де бути бідним краще, ніж багатим, нерозумним, ніж премудрим, де немає сміху, а лише – страх і трепет, де людська краса перестає бути красою, де батьки не піклуються про дітей, де не місце для каяття [6, ч. 1, арк. 206 зв.]. Але поруч з таким оригінальним рішенням питання посмертного буття душі у

проповідника знаходимо досить традиційне твердження: після смерті душі праведників потрапляють у вишні пресвітлі місця, а грішники відправляються у пекло, де ще до Страшного Суду терплять жахливі муки [6, ч. 1, арк. 227; ч. 2, арк. 173-174]. На типологічному рівні такий розподіл подібний до античного грецького гадесу.

Також Ставровецький говорить про людину як подорожнього: “да познаєт человек яко странник єсть в миръ сем, не имамаы бо здесь града; но грядущаго да взыскуем” [6, ч. 2, арк. 175].

Якщо звернутися до першоджерела текстів Ставровецького, тобто Біблії, то життя там часто називається шляхом (“Від Господа кроки людини, а людина як вона зрозуміє дорогу свою?” (Пр. 20:24); “Бож перед очима Господніми всі дороги людини, і стежки її всі Він рівняє...” (Пр. 5:21); смерть також є дорогою (“бо почислені роки минуть, і піду я дорогою, та й не вернусь”... (Йв. 16:22)). Через метафору шляху розкриваються діяння Господа: “Бо наскільки небо вище за землю, настільки вищі дороги Мої за ваші дороги, а думки Мої за ваші думки” (Іс. 55:9); “Господь справедливий на кожній дорозі Своїй, і милостивий у всіх Своїх учинках”... (Пс. 144:17). І саме християнство – це дорога, шлях до спасіння: “Він був навчений дороги Господньої, і, палаючи духом, промовляв і про Господа пильно навчав, знаючи тільки Іванове хрищення” (Дії 18:25); “Вона йшла слідкома за Павлом та за нами, і кричала, говорячи: Оці люди це раби Всевишнього Бога, що вам провіщають дорогу спасіння!” (Дії 16:17).

Ймовірно, вузька дорога до неба походить з відомої сентеції про “торовану путь” для праведників з пророцтва Ісайї: “І буде там бита дорога та путь, і будуть її називати: дорога свята, не ходитиме нею нечистий, і вона буде належати народові його; не заблудить також нерозумний, як буде тією дорогою йти” (Іс. 35:8).

Потойбічний світ і Страшний Суд зображені в проповіді на неділю М'ясопусну. Через образи великих стаждань і пекельних мук у всій повноті розкривається один із важливих аспектів християнської есхатології – зображення Останнього Суду. Для цього Ставровецький компілює багато біблійних фрагментів. Зокрема, картину руйнування світу запозичує з шостого розділу Об'явлення Івана Богослова. Отець Кирило радше переказує, а не цитує, останню книгу Біблії: “Тогда земля потрясется из дна своего, таковым колѣбаніем, яко колѣблет вихор тростиною, и от сего рассыплются вся горы и холмы; тогда и море начнет врѣти яко коноб, и страшно шумѣти... Тогда и небо поколѣблется и измѣнит свою доброту, в тои час солнце затумиться, и луна не дастъ свѣта своего, и звѣзы с небесе начнут пасти на землю, яко листіе от древа в время бурѣ зълной. И свиється небо яко свиток. И змѣнится тогда вся твар, ибо яко имѣет початок: так и

конец будут имѣти”<sup>1</sup>. Також для проповідника важливі книги пророків – у його арсеналі цитати з Ісайї, Єзекиїля, Йоїла, Осії, Єремії: їхнім авторитетом він послуговується для початку першої частини проповіді про кінець світу і другий прихід Христа – “Нинѣ в ужасѣ моем с пророком реку” [6, ч. 1, арк. 14]. Після руйнувань і оновлення небесних світил Ісус Христос своєю владою воскресить увесь рід людський і вкладе невидимі душі у відновлені тіла. І лише тоді на Суд збереться все воїнство небесне, шестикрилі серафими і багатookі херувими, які стануть довкола престолу слави Господньої.

Кирило Транквіліон Ставровецький розкриває тему кінця світу не лише, інтерпретуючи останню книгу Біблії. Наприклад, у “Повчанні на десяту неділю”, основою якого є притча про сіяча і кукіль, проповідник говорить про жнива як кінець цього віку. Тлумачення символіки оповіді побудоване у формі запитання-відповіді: “Что же есть время жатвы, аще внимаем удов познати можем: сам Господь Бог възвѣчти учеником своим, внега въпрашаху его наединѣ о притчи плевел; тогда им ясне отповідь себе судію, и владику всѣх видимых, и невидимых: и съятеля. Єгда рек, съяй доброе съмя, Син Человеческій есть: село же есть мир сей; доброе съмя сынове Царства Божіа; плевелы сынове лукавого, и геєнскіи наслѣдници; враг же съятель плевелу діавол есть. Жатва есть скончаніє вѣку сего; жателѣ ангелы суть” [6, ч. 1, арк. 255 зв.]. До куколю, який спалюють після жнив, отець Кирило зараховує усіх єретиків і беззаконників, язичників і грішників. Вони не лише будуть горіти у пеклі, а й навіки втратять Царство Небесне.

Отже, земне і небесне, реальне і потойбічне у проповідях Кирила Транквіліона Ставровецького складають нерозривну єдність і у бінарних опозиціях (тіло – душа, рай – пекло, Єрихон – Небесний Єрусалим) розкривають усю неповторність барокового світогляду автора, сповненого протиріч і пастирської опіки за кожного, хто читає його твори. Подальше дослідження походження і функціонування шляху людської душі буде пов’язане з середньовічною екзегетикою і бароковою символікою.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Адрианова-Перетц В.П. Человек в учительной литературе древней Руси // Труды отдела древнерусской литературы. – Л., 1972. – Т. XXVII. – С. 3-68.
2. Бардина Н. В. Античная матрица нашей души / Н.В. Бардина. – Одесса : Астропринт, 2009. – 287 с.

<sup>1</sup> Пор.: “І коли шосту печатку розкрив, я поглянув, і ось сталось велике трясіння землі, і сонце зчорніло, як міх волосяний, і весь місяць зробився, як кров... І на землю попадали зорі небесні, як фіґове дерево ронить свої недозрілі плоди, коли потрясе сильний вітер... І небо сховалось, згорнувшись, немов той сувій пергамену, і кожна гора, і кожен острів порушилися з своїх місць...” [Об. 6:12-14].

3. Біблія. Старий та Новий заповіт. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту : із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена / United Bible Societies, Ukrainian Bible. – [Б. м.] : Ukrainian Bible, 1992.

4. Голик Р. Тіло, душа і поділений світ: стереотипи раннього бароко у творчості Мелетія Смотрицького та Кирила Транквіліона Ставровецького / Р. Голик // Біля джерел українського бароко : [збірник наукових праць / редкол. : Ярослав Гарасим, Микола Ільницький, Богдана Криса [та ін.] ; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, Катедра укр. л-ри ім. акад. М. Возняка. – Львів : Свічадо, 2010. – С. 134–163.

5. Енджел М. Життя після смерті. Юдейський погляд // Юдео-християнський діалог. Словник-довідник. За ред. Леона Кленецького та Джефрі Вайгодена. – К. : ДУХ і ЛІТЕРА, 2015. – 296 с.

6. Кирило Транквіліон Ставровецький. Євангеліє учителное, албо казання на неділя през рок и на празники господскіє и нарочитым святым угодником божиім / Кирило Транквіліон Ставровецький . – Рахманов, 1619. – 181 арк.

7. Криса Б. Від риторики до нормативної поетики. XVII-XVIII століття / Б. Криса // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Том ССХХІХ. Праці Філологічної секції. – Львів, 1995. – С. 16-28.

8. Криса Б. Пересотворення світу. Українська поезія XVII-XVIII століть / Б. Криса. – Львів : Свічадо, 1997.

9. Маслов С. И. Кирилл Транквиллион-Ставровецкий и его литературная деятельность : опыт историко-литературной монографии / С. И. Маслов. – К. : Наукова думка, 1984. – 243 с

10. Мелих Б. Проповідь Кирила Ставровецького на Благовіщення / Богдана Мелих. – Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Випуск 27 [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/3858/1/%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%9F%D0%9E%D0%92%D0%86%D0%94%D0%AC%20%D0%9A%D0%98%D0%A0%D0%98%D0%9B%D0%90%20%D0%A2%D0%A0%D0%90%D0%9D%D0%9A%D0%92%D0%86%D0%9B%D0%86%D0%9E%D0%9D%D0%90%20%D0%A1%D0%A2%D0%90%D0%92%D0%A0%D0%9E%D0%92%D0%95%D0%A6%D0%AC%D0%9A%D0%9E%D0%93%D0%9E.pdf>

11. Павленко П. До питання про ад і пекло / П. Павленко // Українське релігієзнавство. – 2001. – № 20. – С. 24-31.

12. Пилявець Л. Гуманістичні тенденції в поглядах на людину й суспільство Кирила Транквіліона-Ставровецького / Л. Пилявець // Європейське Відродження та українська література : XIV – XVIII ст. / ред. О. Мишанич. – К. : Наукова думка, 1993. – С. 175–193.

13. Сироїд Д. Різдвяні проповіді Кирила Транквіліона Ставровецького: досвід прочинання / Д. Сироїд // Біля джерел українського бароко : [збірник наукових праць / редкол. : Ярослав Гарасим, Микола Ільницький, Богдана Криса [та ін.] ; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, Катедра укр. л-ри ім. акад. М. Возняка. – Львів : Свічадо, 2010. – С. 178–188.

14. Трофименко Т. Релігійні конверсії кінця XVI – початку XVII ст. і творчість Кирила Транквіліона Ставровецького / Т. Трофименко // Біля джерел українського бароко : [збірник наукових праць / редкол. : Ярослав Гарасим, Микола Ільницький, Богдана Криса [та ін.] ; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, Катедра укр. л-ри ім. акад. М. Возняка. – Львів : Свічадо, 2010. – С. 164–177.

15. Франко І. Апокрифи і легенди з українських рукописів. – Т. І. Апокрифи старозавітні: репринт видання 1896 р. – Львів : 2006. – 512 с.

**Стаття надійшла до редакції 2 листопада 2016 року**

УДК 821.161.2-311.6“18”

**Регуш Ю. С.,**  
кандидат філологічних наук,  
Бердянський державний педагогічний університет  
juille2486@gmail.com

## РЕЦЕПЦІЯ КОЗАЦТВА У ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКИХ РОМАНТИКІВ

### Анотація

У статті досліджується рецепція проблеми занепаду українського козацтва у творчості представників харківської романтичної групи. Минуле, у творах романтиків історичної тематики, бачиться як ідеал без певних історичних ознак. Ідеалізована козацька доба постає у поезіях митців в кращих традиціях світового та українського романтизму. Збройна боротьба козаків за волю становить основний зміст в історичній темі поезії цього часу. Зазначається, що доробку поетів звучать мотиви суму за втраченим минулим, протиставлення героїчного життя козаків сучасному існуванню українців.

**Ключові слова:** рецепція, романтизм, фольклор, харківська школа романтики, козаччина, Січ.

### Summary

The article deals with reception of problems of decline of the Ukrainian Cossacks in the work of the representatives of Kharkiv romantics. In the works of romantic historical themes the past is seen as an ideal without a certain historical characteristics. Idealized Cossack era is presented in the best traditions of world and Ukrainian romanticism. Cossacks armed struggle for freedom is the main content of the historical theme of poetry this time. It is noted that in the achievements of poets sound motives of amount for the lost past, the contrast between the heroic life of Cossacks and existence of modern Ukrainian nation.

**Key words:** reception, romanticism, folklore, Kharkiv school romance, Cossacks, Sich.

Для української романтичної літератури, як і для світової, характерним був принцип історизму, романтики виявили неабиякий інтерес до героїчного минулого своєї Батьківщини. Особлива увага приділяється добі козаччини, історичним спогадам про Запорізьку Січ, вільне степове козацтво. Як зазначає З. Геник-Березовська: "...Саме "історичною" гранню українське романтичне письменство найтісніше дотикається до європейських і, зокрема, слов'янських літератур [...]. Історизм духовної еволюції України, спрямований до культурно-національного відродження..." [3, 96–97].

Романтики зверталися до історії свого народу, розуміли історію як живий процес переходу від однієї події до іншої. Найбільшу увагу українські романтики приділяють змалюванню вільної героїчної доби козаччини. О. Борзенко так характеризує романтичне захоплення: "Період козацької історії – коли найбільш повно виявився волелюбний дух народу, коли умовності відходили на другий план і людина могла розкрити свої найкращі риси, наближаючись тим самим до ідеалу повноцінного життя. Через це історична тема стає в українському романтизмі однією з



провідних, а національна історія розглядається поетами-романтиками як важливе джерело натхнення” [1, 7].

Минуле, у творах романтиків історичної тематики, бачиться як ідеал без певних історичних ознак. Козацтво в романтичній поезії зображується як приклад ідеального стану українського життя, на перше місце висувається простий козак як узагальнений типовий персонаж. Збройна боротьба козаків за волю становить основний зміст в історичній темі поезії цього часу. У текстах звучить жаль за історичним минулим, яке усіяло поетизується й підноситься та протиставляється сучасності.

В основу поетичних творів представників українського романтизму покладено фольклорні історичні твори. А. Каспрук [7, 54] наголошує на тому, що саме звернення до минулого і оспівування його в героїчному плані було одним із основних принципів творчості українських романтиків 30–40-х рр. XIX ст., додаючи при цьому, що різних представників романтизму захоплювало в минулому не одне й те ж саме. Дослідник має рацію, адже, беручи за основу образи козаків з історичних пісень українського народу, кожен із романтиків обробляв їх, пропускаючи крізь призму свого власного світогляду, уподобань та прагнень. Слушною видається думка П. Волинського, який зазначав: “Героїчний образ козака, вірного сина народу, ушлякненого переможця чи святого мученика став улюбленим образом українського романтизму піднісся до рівня естетичного ідеалу. В цьому образі чи не найвиразніше виявились основні ідейні та естетичні цінності українського романтизму” [61, 21]. Найбільше із харківських поетів темою козащини захоплювалися Левко Боровиковський, Амвросій Метлинський та Микола Костомаров.

У своїй поетичній діяльності Левко Боровиковський широко використовував та переосмислював набуток українського фольклору: народні сюжети, мотиви, легенди та перекази, пісні та казки, прислів'я та приказки, байки – все це знайшло своє відображення у творах письменника. Провідні мотиви поезій митця – традиційні для романтичної літератури: героїчне минуле України, нещасливе кохання, самотність та сирітство, туга за Батьківщиною та інше. У своїх творах митець змальовує ідеальний образ козацької України.

Амвросій Метлинський також широко розробляв характерні для романтизму ідеї народності та історизму. Тема козацтва у творах митця пройнята смутком за минулими часами: “Поезія Метлинського є поминальним плачем по свободі України, голосом громадянської туги, пророкуванням загибелі національного життя, мови. У своїй скорботній ораторській пристрасті вона нерідко досягає тональності біблійних інвектив і пророцтв” [5, 314]. Улюбленими символами минулого виступають у Амвросія Метлинського козаки, гайдамаки, чумаки, бандуристи, степ, могили, вітер, списи, рушниці.

Ще один представник харківської романтичної школи Микола Костомаров захоплювався вивченням історії України та був відомий як автор історичних балад та драматичних поем. В осмисленні історичних та побутових тем у своїх творах, письменник широко використовує історичний матеріал та здобутки народної творчості.

У народних козацьких піснях на перше місце виводиться героїчний образ козака – захисника Вітчизни від чужоземних загарбників. У фольклорних творах виступає узагальнений образ козака, портретної характеристики його немає, лише зазначається, що козак “молоденький”. Народний образ козака – це герой-захисник, який здатен залишити власну родину заради поклику козацької вольниці, заради визвольної боротьби. Таким постає козак у народній пісні “Ой зацвіла калинонька у темному лузі”: “Ой зацвіла калинонька у темному лузі, / Тепер моя головонька і серденько в тузі. / ...Чи не жаль тобі, моя матінко, / Як я піду в чужу стороночку... / Ой плаче і жалкується старий батенько і старая матінка” [4, 310]. Про відхід козака до війська розповідається й у пісні “Засвистали козаченьки”: “Засвистали козаченьки / В похід з полуночі, – / Виплакала Марусенька / Свої ясні очі” [4, 309].

У козацьких поезіях Амвросія Метлинського образи козаків також позбавлені будь-якої конкретизації, поет лише деінде зазначає, що козак “...чорнобривий... білолицій” [12, 113], “І з шаблями, і з списками, / І на конях, і з чубами...” [9, 128], “В того шаблюка при боці, той з батіжком; / А про між ними вже дехто є й без чуприни” [12, 111].

Розповсюджений у народних піснях мотив розставання козака з рідною домівкою звучить і у творах харківських романтиків. Так, у поезії Левка Боровиковського “Розставання” козак, від’їжджаючи у похід, залишає кохану дівчину: “Козак сідла коня вороного, / Він хоче їхати до краю чужого... / Роду й худоби не жаль козакові, / Та жаль дівчини йому молоді... / Блудить, літає козаченько в полі; / Козацька охота – гірше неволі” [11, 97–99]. Цей мотив можна побачити й у творі Амвросія Метлинського “Козак, гайдамак, чумак”, де один із головних героїв козак розстається з дівчиною: “На воронім коню їхав козак... / – Дівчино, прощай! / Гей, не гайся! На ворогів, коню!” [12, 112].

Деякі народні пісні козацького циклу оповідають про козака – сироту, у якого немає ні батька, ні неньки: “...Емоції героя, – це, переважно, тужливий настрій самотнього, безталанного козака, безрідного сироти” [4, 308]. Єдиною рідною істотою для запорожця є його вірний кінь, який залишається з ним до останнього моменту життя. Такий образ козака подається у пісні “Там, де Ятрань круто в’ється”: “А я бідний, безталанний: / Степ широкий – то ж мій сват, / Шабля, люлька – вся родина, / Сивий коник – то ж мій брат” [4, 315].

У поезіях романтиків козацької тематики також досить часто звучить оповідь про те, що козак – безрідний сирота, єдиним другом

якого є його вірний кінь, що бере витоки з фольклорної традиції. Цей мотив притаманний творчості Левка Боровиковського, який у поезії “Козак” розповідає про сирітство козака: “Неси мене, коню, заграй під сідлом, / За мною ніхто не жаліє. / Ніхто не заплаче, ніхто з козаком / Туги по степу не розсіє...” [11, 86].

Низка фольклорних козацьких пісень оспівує боротьбу козаків проти загарбників української землі. Так, у пісні “Де Савур-могила, широка долина” зображено вихід козацького війська: “Де Савур-могила, широка долина, сизий орел пролітає; / Славне військо, славне Запорізьке у поход виступає... / Славне військо, славне Запорізьке а як мак процвітає... / Славне військо, славне Запорізьке а як золото сяє” [4, 313]. У пісні “Не жур мене, стара нене” оспівується збройна боротьба козацького війська: “Ой, чом коні гетьманські / Не п'ють води дунайської? / Ой, не п'ють, но спочивають, / Все на той бік поглядають, / Де козаки кіньми грають, / Шабельками повертають” [4, 313].

Вірш “Степ” Амвросія Метлинського оповідає про згадку старого козака: “Хто тут бився, в степу мчався? / Хто втікав, кого лякався?”... / “Колись, мій синку, ми тії могили / Трупом та трупом начиняли; / Колись, мій синку, ми в тії могили / Злих ворогів, було, спати клали...” [12, 110]. Подібні спогади звучать і у поезії “Чарка”: “Поки вони на вороних та не сіли... / Далі на орду літали, / Орду тую побивали!” [12, 112]. Про відродження козацького духу йдеться у поезії “Ополчение казаков”: “Се козацький дух піднявся, / Мов із-під землі десь взявся, / І з шаблями, і з списками, / І на конях, і з чубами...” [9, 128].

Левко Боровиковський у своїй поезії “Козак” змальовує образ козака, який хоче самотужки вийти на боротьбу проти чисельних ворогів: “То турок, то нехрист з-за моря летить / І коней в Дунаї купає... / Розсію, розвію я сам ворогів, / В дунайській їх витоплю хвилі...” [12, 85–86].

Козацькі походи завершувалися і загибеллю славних запорожців, ці сумні події також знайшли відображення в козацьких піснях українського народу. Смерть козака оспівується у пісні “Ой за темними лісами”: “Лежить козак застрелений, / Ще й кривльою обілляний. / Нема кому потужити, / По козаку подзвонити” [4, 319].

Мотив героїчної загибелі козака, який оспівується у фольклорних козацьких піснях, знаходить своє вираження й у творчості харківських поетів-романтиків. Цей мотив звучить у творах Амвросія Метлинського, поезія якого, про загибель козака та пам'ять про його славні подвиги йдеться у поезіях “Козак і буря”, “Козача смерть” та “Кладовище”: “...вже не грає козак на коні, / Бо вже не стогне земля од копит: / Вже умер чорнобривий, умер білолиций! / ...Буря повстала, загуркотіло... / Що ж то в долині? Чи дуб рясний ліг?.. / Ні, козаченько найкращий поліг!...” [12, 113–114]; “Де недавно козак гомонів, / Його кінь тупотів, / Як на ляха козак налітав, / В нього спис запускав, / Там тихо по білому степові сивий / Туман розлягається...” [12, 123].

Подібна тематика звучить і у творах Миколи Костомарова “Полтавська могила”, “Заліг козаченько” та “Могила”: “Далекії роки далеко заплили; / А люду колишнього слава колишня / У пам’яті тмиється, як трава торішня, / Що вітер з-під снігу розкрив на могилі!” [8, 67], “Заліг, заліг козаченько / Тай не підведеться. / Товариші вертаються, / Хворий застається!” [12, 189] та в поезії “Могила” Олександра Корсуна: “...Могилу ізробили, / У тій могилі козака / Старенького зарили. / ...То запорожець певний був, / То був козак – голінний!” [12, 312].

У багатьох народних піснях звучить мотив суму за втраченою козаччиною. Про це сповіщають пісні “Ой спав пугач на могилі” та “Не жур мене, моя мати”: “Ой колись ми воювали, / Да більше не будем!.. / Да вже шаблі заржавіли, / Мушкети – без курків...” [4, 321], “Як згадаю про ту волю, / То й знов зажурюся! / Про ту волю козацькую, / Що була – минула, / Тепер вона, як дитина, / В повитку заснула. / Чи довго ще буде спати? / Нема тих, що будять, – / Зосталися на сім світі / Ті, що світом нудять” [4, 321].

Дуже багато сумують у своїх творах поети-романтики з приводу того, що пройшли часи козацтва, що нині вже нічого не вернути і навіть колишні козаки занехаяли свою вдачу, не говорячи вже про їхніх онуків. Цей фольклорний мотив досить виразно звучить у творчості Амвросія Метлинського, твори якого пройняті песимізмом і оповідають про розчарування від того, що козацтво йде у минуле, про смерть козаків: “Він і був “поетом могил”: розкривав могили, начинені трупом, і сумовитий приглядався руїні колишньої слава народної” [10, 6]. У поезіях “Спис” та “Чарка” йдеться про те, що козацькі атрибути спис та чарка, вже давно перестали слугувати своїм славетним господарям: “Вже з якого часу нема того війська, / Позосталась тільки чарка... / Один козак позостався: серце ниє, заниває...” [12, 112], “У батька є гострий спис, / А гострий спис, довгий, та не сяє! / Бо як на стіні повис, / Щось довго вже в ділі не буває!” [12, 111]. Найвиразніше мотив занепаду козацької слави звучить у поезії “Підземна церква”: “Поки жили козак, списи й шаблюки, / Не добував нічого даром лях! / Вже стерпів і козак чимало муки... / Так і в чужій крові пополоскав він руки... / Далі не стало списа і ручниці, / Прийшлося здать і стіни, і бійниці!” [12, 114]. Шабля як символ козацької звитяги зустрічається в поезії багатьох романтиків. Поезія Амвросія Метлинського “Пішли на втікачі” оповідає про те, як рідна земля нарікає своїм дітям-козакам, які зруйнували все, що здобувалося роками і залишили країну на погибель ворогам: “Не покидайте рідную, дітки, мати... / Бо нікому на ворогів буде стати... / Коли ж з’їла уже ржа списи й шаблюки, / Вам огидло ходить за волами, / Зруйнували й віру вороги-гадюки, – / Не втікайте, козаченьки, самі!” [12, 116].

Деградація могутніх козацьких коренів змальовується у поезії Левка Боровиковського “Ледащо”, в якій поет порівнює славетного діда-козака та ледачого онука: “Незавидний жив козак... / Сіяв лиха по степах: / Шаблю –

кіска вищербляла, / Шапка – маком розцвітала. / Коник – соколом літав... / А у внука над стіною / Шабля вищербилась – ржою. / Кінь – на стійлі задрімав / Замість шаблі та рушниці / Брязка чарка по полиці... / Те, що предки потом збили... / Все козак прогайнував” [11, 83–84].

Літературна діяльність представників харківської романтичної школи мала велике значення для розвитку та становлення романтичного напрямку в українській літературі. Історична тематика широко представлена у доробку харківських поетів-романтиків. У своїх творах митці виводять на перший план змалювання героїчного минулого, козацької звичаї, а також зображують занепад Запорізької Січі, вигасання козацького духу. Образ козака у творчості поетів змальовано у народно-романтичній традиції. Розробляються мотиви розставання козака з рідними, героїчної боротьба на благо свого народу, сирітства та загибелі народного героя. Особливо сильно звучить мотив суму за втраченою славетною добою козащини.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Борзенко О. Поезія українського романтизму / О. І. Борзенко // Поезія українського романтизму / [уклад. та передмова Борзенко О. І.]. – К. : ТОВ “Елібре”, 2008. – С. 3–10.
2. Волинський П. Український романтизм у зв’язку з розвитком романтизму в слов’янських літературах / П. К. Волинський. – К. : Радянська школа, 1963. – 52 с.
3. Генік-Березовська З. Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм / Зіна Генік-Березовська; [пер. з чес. Г. Сиваченко; вступ. ст. М. Коцюбинської]. – К. : Гелікон, 2000. – 368 с.
4. Закувала зозуленька. Антологія української народної творчості : Пісні, прислів’я, загадки, скоромовки : для старшого шкільного віку / [упоряд., передм. та прим. док. філол. н. Н. С. Шумади]. – К. : Веселка, 1989. – 606 с.
5. Історія української літератури першої половини XIX століття : навчальний посібник / [В. О. Кравченко, О. Р. Єременко]. – Суми : Видавництво Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка, 2009. – 224 с.
6. Історія української літератури. XIX століття : навч. посібник : у 3 кн. / [за ред. М. Т. Яценка]. – К. : Либідь, 1995. – Кн. 1. – 1995. – 368 с.
7. Каспрук А. Яків Щоголев. Нарис життя і творчості / А. А. Каспрук – К. : Видавництво АН УРСР, 1958. – 119 с.
8. Костомаров М. Твори : в 2 т. / М. І. Костомаров. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : Поезії ; Драми ; Оповідання / [упоряд. В. Л. Смілянська]. – 1990. – 538 с.
9. Могіла А., Галка І. Поезії / Амвросій Могіла, Ієремія Галка – К. : Радянський письменник, 1972. – 334 с.
10. Твори Амвросія Метлинського і Миколи Костомарова. – Л. : Просвіта, 1906. – 481 с.
11. Українські поети-романтики 20–40-их рр. XIX ст. / [упор., підготовка текстів, біографічні довідки і примітки канд. філол. наук Б. А. Деркач та доктор філол. н. С. А. Крижанівський; вступна стаття професора Ієремії Айзенштока]. – К. : Дніпро, 1968. – 636 с.
12. Українські поети-романтики. Поетичні твори / [упор. і прим. М. Л. Гончарука ; редактор тому М. Т. Яценко ; ред. колегія І. О. Дзевєрін (голова), О. Т. Гончар, Ю. Е. Григор’єв (секретар), В. Г. Дончик, М. Г. Жулинський (заст. голови) та ін.]. – К. : Наукова думка, 1987. – 592 с.

**Стаття надійшла до редакції 2 грудня 2016 року**

УДК 821.111“18/19”

Панова Н. Ю.,  
кандидат психологічних наук, доцент,  
Бердянський державний педагогічний університет  
natali0970@mail.ru

## СУЇЦИДАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ В РОМАНІ О. УАЙЛЬДА “ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ”

### Анотація

Актуальність цієї статті полягає в тому, що проблема самогубства була і залишається серйозною соціальною проблемою в сучасному світі. Суїцидальні тенденції, що відбуваються в суспільстві, знаходять своє відображення і в творах художньої літератури. Мета роботи розглянути особистість головного героя роману “Портрет Доріана Грея”, вивчити його поведінку, вчинки, проаналізувати його внутрішній світ, думки, почуття, переживання, а також зрозуміти, що знищило його душу і призвело до суїцидального кінця.

**Ключові слова:** самогубство, внутрішній світ, портрет, вчинки, суїцидальна поведінка.

### Summary

The actuality of this article is in the fact that the problem of suicide was and remains the serious social problem in the modern world today. Suicidal tendencies in society are reflected in the works of literature. The purpose of this article is to consider the personality of the main hero of the novel “The Picture of Dorian Gray”, to examine his behavior, actions, to analyze his inner world, thoughts, feelings, experiences, and to understand what has destroyed his soul and has led to suicidal end.

**Key words:** suicide, inner world, portrait, actions, suicidal behavior.

Актуальність цієї статті полягає в тому, що проблема самогубства була і залишається серйозною соціальною проблемою в сучасному світі. Суїцидальні тенденції в суспільстві, знаходять своє відображення і в творах художньої літератури. Саме художній твір здатний відкрити суспільній свідомості самогубство так, як воно є, без будь-яких таємниць. За допомогою різних художніх засобів і прийомів читач може проникнути у свідомість самогубці, в його внутрішній світ і зрозуміти, що штовхнуло його на такий серйозний крок.

Суїцидальна тематика в художній літературі посідає важливе місце, але проблема внутрішнього світу героїв-самогубців, їхніх страждань і душевних переживань вивчена недостатньо. Саме тому, мета цієї роботи – розглянути особистість головного героя роману “Портрет Доріана Грея”, вивчити його поведінку, вчинки, проаналізувати його внутрішній світ, думки, почуття, переживання, а також зрозуміти, що загнуло його душу і призвело до суїцидального кінця.

Душевний дисбаланс є причиною самогубства Доріана Грея. Дія роману починається зі сцени в художній майстерні, де Безіл Голворд пише портрет молодого, красивого юнака Доріана Грея. Доріан в зображенні О. Уайльда був дійсно гарний, його обличчя одразу

викликало довіру. У ньому відчувалася щирість і чистота юності, її цнотлива палкість. Було очевидно, що життя ще не зіпсувало цю молоду душу. У майстерні художника, Доріан знайомиться з лордом Генрі, саркастичним гедоністом, котрий зневажає традиційні вікторіанські цінності. Юнак повністю потрапляє під згубний вплив лорда.

О. Уайльд приділяє величезну увагу тонкій грі розуму лорда Генрі. Філософія лорда полягає в тому, що все живе, яке б воно не було потворне або аморальне, має право на існування. Лорд Генрі зачарував Доріана Грея. Саме він протягом усього роману проповідує ідеї нового гедонізму, тим самим перетворюючи невинного і талановитого Доріана Грея в “порочне чудовисько”. О. Уайльд зображує внутрішнє хвилювання юнака, його почуття і переживання, коли той, затамувавши подих, слухав лорда: “Минут десять Дориан стоял неподвижно, с полуоткрытым ртом и странным блеском в глазах. Он смутно осознавал, что в нем просыпается какие-то совсем новые мысли и чувства. Ему казалось, что они пришли не извне, а поднимались из глубины его существа. Да, он чувствовал, что несколько слов, сказанных этим другом Бэзила, сказанных, вероятно, просто так, между прочим, и намеренно парадоксальных, затронули в нем какую-то тайную струну, которой до сих пор не касался никто, и сейчас она трепетала, выбрировала порывистыми толчками” [3, 33].

Лорд Генрі часто говорив про красу Доріана Грея. На його думку, краса – один з видів Генія, вона вища Генія. “Она одно из великих явлений окружающего мира, она как солнечный свет, как весна, как отражение в темных водах серебряного щита луны” [3, 37]. Лорд Генрі наполягав на тому, що потрібно жити поки молодий, потрібно жити і шукати нові відчуття.

Нарешті портрет був написаний. Безіл Голворд, під враженням краси і чистоти юного Доріана Грея, вклав у твір свої мрії і “самого себе”. Портрет отримав частину душі художника. Дивлячись на портрет, Доріан світився від задоволення, його очі радісно блищали. Так до Доріана прийшло усвідомлення його власної краси. Він слухав компліменти Голворда, підсміювався над ними, і забував про них. Слова художника були не важливі для Доріана. З появою лорда Генрі все змінилося, “прозвучал его восторженный гимн молодости, грозное предостережение о том, что она быстротечна” [3, 41].

Доріан дивився на портрет і хвилювання охоплювало його душу. Він дивився на відображення своєї краси, і перед ним, раптом встало його майбутнє, то страшне майбутнє, про яке говорив лорд Генрі. Він з жахом думав про те, коли настане той день, і обличчя його постаріє і скривиться, очі потьмяніють, вицвітуть, а стрункий стан зігнеться і стане потворним. Життя, формуючи його душу, буде руйнувати його тіло, і він стане некрасивий, жалюгідний і страшний. О. Уайльд зображує внутрішній стан

героя, його внутрішнє напруження, біль і страх: “При этой мысли острая боль, как ножом, пронзила Дориана, и каждая жилка в нем затрепетала. Глаза потемнели, став из голубых аметистовыми, и затуманились слезами. Словно ледяная рука легла ему на сердце” [3, 42].

Переживши сильне душевне хвилювання, Доріан вперше подумав про те, що було б добре, якби портрет старів, а він завжди залишався молодим. “Ах, если бы могло быть наоборот! Если бы старел этот портрет, а я навсегда остался молодым! За это... за это я отдал бы все на свете. Да, ничего не пожалел бы! Душу бы отдал за это!” [3, 42]. Молодість, була найціннішим у житті для Доріана, і він вирішив для себе, що коли почне старіти, він покінчить життя самогубством.

Безсумнівно, деструктивний вплив лорда Генрі на юнака було досить велике. Щодо самого лорда, то він мав свої плани, стосовно Доріана. Лорд Генрі хотів стати для Доріана тим, чим Доріан став для художника Безіла, який створив чудовий портрет. Лорд хотів підкорити Доріана і зробити так, щоб душа чудесного юнака належала йому, і варто зазначити, що він на половину домігся своєї мети, поступово душа Доріана перетворювалася на “душу диявола”.

Знаковою подією в житті Доріана було знайомство з актрисою Сібілої Вейн. Юнак був шалено закоханий у дівчину. Доріан любив Сібілу і хотів би поставити її на “золотий п’єдестал”, бачити весь світ біля ніг його коханої. Довіра Сібіли зобов’язувала Доріана бути чесним, її віра в нього робила його кращим. Коли Сібіла була з Доріаном, він соромився всього того, чому його навчив лорд Генрі. При одному її дотику, він забував про захоплюючі, але “отруйні і неймовірні теорії” лорда Генрі.

Одного разу Доріан Грей запросив своїх друзів на виставу, де грала Сібіла. Її гра, як ніколи, була посередньою і нестерпно театральною, на сцені актриса залишалася байдужою. Її жести були штучні до безглуздості, вимовляла вона все з перебільшеним пафосом. Це була просто погана гра, актриса була зовсім бездарна.

Після вистави, перебуваючи в гніві і в глибокому зневіренні, Доріан звернувся до Сібіли з грубими звинуваченнями і докорами “...вы убили мою любовь! Раньше вы волновали мое воображение, – теперь вы не вызываете во мне никакого интереса. Вы мне просто безразличны” [3, 125]. З презирством і злістю Доріан сказав дівчині, що більше не хоче її бачити, що він ніколи не згадає про неї і не вимовить її імені. Доріан звинуватив Сібілу в тому, що вона зіпсувала найпрекрасніше в його житті, і що без мистецтва вона – ніщо! Він хотів зробити з неї відому людину, а вона виявилася “третьорозрядної актрисою з гарненьким личком”.

Повернувшись додому і, глянувши на портрет, Доріан виявив дивні зміни. Особа на портреті змінилося, в складці рота відчувалася жорстокість. Доріан підійшов до вікна і розсунув штори. Яскраве ранкове



світло залило кімнату, однак, в особі портрета і раніше була помітна якась дивна зміна, вона навіть стала виразніше. Ця страшна зміна дуже налякала Доріана, він не розумів, що це означає. Раптом він згадав слова, сказані ним у Безіла в майстерні, в той день, коли портрет був закінчений. Доріан тоді виявив бажання, щоб портрет старів замість нього, а він залишався вічно молодим, щоб його краса не зблякла, а друк пристрастей і пороків відбивався на обличчі портрета. Тепер він розумів, що його бажання здійснилося.

Доріан був жорстокий з Сібіл і ця дивовижна жорстокість відбилася на його портреті. Він був неприємно вражений цими змінами і довго аналізував ситуацію, що склалася, намагаючись знайти виправдання своєму вчинку. Він дивився на портрет і думав, про те, що невже є якась незбагненна спорідненість між його душею і полотном? Дивлячись на портрет, Доріан розумів, яким жорстоким він був до Сібіл.

Те, що сталося, допомогло зрозуміти Доріану, що таке совість, він хотів бути людиною з чистою совістю. Він не міг допустити, щоб його душа стала потворною, і збирався одружитися з Сібіл Вейн. Тоді лорд повідомив Доріану, що Сібіла померла, і не просто померла, а покінчила життя самогубством.

Аналізуючи зміни в портреті, Доріан припускав, що звістка про смерть Сібіл дійшла до портрета раніше, ніж до нього. Портрет дізнавався про події в його житті, як тільки вони відбувалися. І так, “злобная жестокость исказила красивый рот в тот самый миг, когда девушка выпила яд” [3, 148]. Тим не менш, егоїзм Доріана брав гору. Він вирішив, що не стане більше згадувати, скільки він через неї вистраждав у той жахливий вечір в театрі, і що настав час зробити вибір. І так, “вечная молодость, неутолимая страсть, наслаждения утонченные и запретные, безумие счастья и еще более исступленное безумие греха – все будет ему дано, все он должен изведать! А портрет пусть несет бремя его позора – вот и все” [3, 149].

Доріан розумів, що портрет дасть йому можливість вивчати найпотемніші свої помисли. Портрет стане для нього “чарівним дзеркалом”, і “когда для его двойника на полотне наступит зима, он, живой Дориан Грей, будет все еще оставаться на волнующе-прекрасной грани весны и лета” [3, 151]. Доріан знав, що завжди буде зберігати блиск своєї юності, красу і молодість, а портрет нестиме на собі весь негатив, тяжкий вантаж часу і моральну відповідальність за всі вчинки Доріана.

Доріан ховав портрет від людських очей, і коли Безіл Голворд хотів поглянути на свій твір мистецтва, Доріан був категорично проти. О. Уайльд описує емоційний стан героя, його страх і сильне хвилювання: “Дориан Грей провел рукой по лбу, покрытому крупными каплями пота.

Он чувствовал себя на краю гибели” [3, 159]. Доріан так і не дозволив художнику побачити його творіння.

Юнак продовжував насолоджуватися життям. Часто, повернувшись після чергової загадкової відсутності, він стояв з дзеркалом перед своїм портретом і розглядав своє обличчя. Усе разючішим ставав контраст між Доріаном і його особою на портреті. Усі ці зміни доставляли молодій людині величезну насолоду. Він сильніше закохувався у власну красу і з великим інтересом спостерігав “розкладання своєї душі” на портреті. Автор описує внутрішній напружений стан героя, що дивиться на портрет: “С напряженным вниманием, а порой и с каким-то противоестественным удовольствием разглядывал он уродливые складки, бороздившие морщинистый лоб и лжившееся вокруг отяжелевшего чувственного рта, и порой задавал себе вопрос, что страшнее и омерзительнее – печать порока или печать возраста?” [3, 179]. Доріан порівнював свої білі руки з огрубілими і в’ялими руками на портреті й посміхався. “Он издевался над этим обезображенным, изношенным телом” [3, 179].

Тижнями Доріан не бачив своє огидне обличчя на портреті. За цей час до нього знову поверталася колишня безтурботність і пристрасне захоплення життям. Повертаючись додому, він сідав перед портретом і дивився на нього “порой ненавидя его и себя, порой же – с той гордостью индивидуалиста, которая влечет его навстречу греху, и улыбался с тайным злорадством своему безобразному двойнику, который обречен был нести предназначенное ему, Дориану, бремя” [3, 196]. Через кілька років Доріан вже не міг довго перебувати без портрета.

Про Доріана стали ходити темні чутки, його бачили в одному з брудних притонів, і коли він знову з’являвся у світлі, чоловіки шепотілися, проходячи мимо, презирливо посміхалися і спрямовували на нього холодні погляди. Люди, які раніше вважалися його друзями, стали уникати його.

Одного разу бажання Голворда збулося, він побачив портрет. Крик жаху вирвався у нього, коли він побачив на полотні моторошне, усміхнене обличчя Доріана. О. Уайльд зображує напружений внутрішній стан художника, його душевну катастрофу: “...кровь словно заледенела в его жилах. ... Голворд обернулся к Дориану и посмотрел на него как безумный. Губы его судорожно дергались, пересохший язык не слушался, и он не мог выговорить ни слова” [3, 217]. Под впливом какой-то неестественной напряженной скрытой жизни портрета “проказа порока постепенно разъедала его. Это было страшнее, чем разложение тела в сырой могиле” [3, 219].

Доріан заявив, що портрет його знищив, і в усьому звинуватив Безіла Голворда. Несподівано, в юнакові спалахнула неприборкана

злість проти художника. У ньому прокинувся “сказ загнаного звіра”, в цю мить він ненавидів Безіла, так, як ніколи нікого в житті. Юнак схопив ніж, встромив його в артерію за вухом і, притиснувши голову Безіла до столу, став наносити удар за ударом. Так, творець фатального портрета був по-звірячому вбитий.

Події тієї кривавої ночі стали чітко відтворюватися в мозку Доріана. О. Уайльд зображує внутрішній конфлікт героя: “Он с дрожью вспоминал все, что пережито, и на мгновение снова проснулась в нем та необъяснимая ненависть к Бэзилу Голворду, которая заставила его схватиться за нож. Он даже похолодел от бешенства” [3, 225]. Доріан розумів, що зійде з розуму, якщо буде постійно згадувати про те, що сталося. Шляхом брудного шантажу він змусив Алана Кемпбела позбутися трупа художника, після чого сам Кемпбел покінчив життя самогубством.

Після того, що сталося, підійшовши до портрета, Доріан з жахом відскочив від нього. На одній руці портрета виступила “огидна, червона, блискуча волога”, як ніби полотно покритися кривавим потом. Юнак був сильно наляканий.

У черговий раз, переодягнувшись в одяг простолюдина, Доріан попрямував в один з притонів. Страшні думки про художника не покидали його. Він весь час згадував слова лорда Генрі про те, що “душу необхідно лікувати відчуттями, а відчуття нехай лікують душу”. Доріан розумів, що його душа смертельно хвора. О. Уайльд зображує душевну трагедію героя: “Однако ему страшно было думать, что совесть может породить такие жуткие фантомы и, придавая им видимое обличье, заставляют их проходить перед человеком! Во что превратилась бы его жизнь, если бы днем и ночью призраки его преступлений смотрели на него из темных углов, издеваясь над ним, шептала ему что-то в уши во время пиров, будили его ледяным прикосновением, когда он уснет” [3, 257]. Думаючи про це, Доріан бліднув і холовав від страху. Він з жахом думав про те, навіщо в годину божевілля вбив свого друга. Сцена вбивства стояла перед очима. Кожна жахлива подробиця воскресала в пам’яті й здавалася ще жахливішою: “Из темной пропасти времени в кровавом одеянии вставала грозная тень его преступления” [3, 277]. Життя стало для Доріана нестерпним тягарем.

О. Уайльд зображує тугу Доріана за незаплямованою чистотою його юності. Доріан розумів, що забруднив і розбещив свою душу, дав поживу в уяві, і це приносило йому жорстоке задоволення. Юнак дуже шкодував про те, що у фатальну хвилину гордині його обурення він благав небеса, щоб портрет ніс тягар його днів, а сам він зберіг недоторканим весь блиск вічної молодості. Саме в ту хвилину він і загубив своє життя. Було б краще, якби всякий злочин мав покарання. Доріану стала противною власна краса. Краса і вічна молодість, яку він

вимолив собі, його і погубила. Краса виявилася маскою, а молодість – насмішкою. Не смерть Безіла Голворда мучила і гнітила Доріана, а смерть його власної душі, мертва душа в живому тілі.

Отже, портрет, написаний Безілом Голворда, став совістю Доріана Грея. Думка про портрет отруїла не одну хвилину радості юнака, затьмарила меланхолією його пристрасті. Доріан узяв ніж, яким убив художника і вирішив, що хай цей ніж вб'є і його творіння. Юнак вирішив, що покінчивши з минулим, він знову буде вільний: “Он покончит со сверхъестественной жизнью души в портрете, и когда прекратятся эти зловещие предостережения, он вновь обретет покой” [3, 307].

Пролунав гучний крик і звук від падіння чогось важкого. Коли слуги увійшли в кімнату, то на стіні побачили чудовий портрет господаря, а на підлозі з ножом у грудях лежав мертвий чоловік у фраку, і тільки завдяки кільцям на руках слуги зрозуміли, що це був їхній господар Доріан Грей.

Отже, портрет у романі виступає як важлива і знакова річ. Портрет з'являється в сюжеті з самого початку роману і супроводжує героя до самого його кінця. Портрет отримав частину душі Доріана Грея і став його совістю. Він дізнавався про події, що відбуваються в житті Доріана, як тільки вони відбувалися. Портрет ніс на собі весь негатив, тяжкий вантаж часу і моральну відповідальність за скоєне зло. Доріан не раз пошкодував про те, що його бажання збулося, і портрет ніс тягар його днів. Смерть власної душі мучила героя. Так, портрет став причиною душевного дисбалансу героя, знищив його душу і став причиною самогубства Доріана Грея.

І. Кабанова зазначає, що зупинка в часі й вічна молодість героя асоціюються з мотивами “угоди з дияволом”, а в ролі спокусника невинного Доріана Грея виступає світський цинік, що проповідує аморальність і гедонізм, а насправді провідний, цілком благопристойний спосіб життя – лорд Генрі. Лорд Генрі заражає Доріана духом погоні за задоволеннями, вчить цінувати молодість і жити одним днем. Він прив'язує до себе юнака і той згодом стає його слухняним учнем. Але, на думку І. Кабанова, лорд Генрі – Мефістофель тільки на словах, що ж стосується Доріана Грея, то він стає дияволом на ділі, буквально втілюючи на практиці всі поради лорда [1].

Протоієрей Андрій Ткачов порівнює роман О. Уайльда зі словами апостола в Новому Завіті. В апостола внутрішньо людина красива, якщо відроджена під дією Святого Духа, а зовнішньо – людина з усіма ознаками смертності та тимчасовості, приречена зотліти, щоб потім воскреснути. Що стосується О. Уайльда, то у нього все навпаки, зовнішньо людина красива як античний бог, а внутрішньо гнів і був потворний. На думку А. Ткачова, в романі О. Уайльд оповідає про те, що в жертву тимчасовій красі й успіху приноситься “тайна в серці” внутрішньої людини. Про зміни в душі Доріана щодня свідчить його

портрет. У цьому, за свідченням А. Ткачова, велика сила справжнього мистецтва, за допомогою якого розкриваються внутрішні механізми людського життя, гріх. Люди, хворі на нарцисизм, впізнають себе в романі О. Уайльда, вони замислюються про свої “портрети”, якого начебто і немає в природі, але який все-таки існує. Цей портрет не на стіні, він живе в совісті людини [2].

Отже, проаналізувавши поведінку героя, ми бачимо, що через свої вчинки Доріан став злочинцем і егоїстом, він сам знищив свою власну душу. Оскар Уайльд у романі не раз згадує про те, що тільки совість здатна контролювати вчинки людини. Що стосується Доріана, то занадто пізно його починає мучити совість, він із заздрістю дивиться на людей з чистою і незаплямованою совістю. Людина жива, поки жива її совість. Доріан Грей власноруч вбив її, тим самим, перетворивши своє життя на пекло. Його психологічна смерть сталася раніше, ніж фізична. Бажаючи позбутися душевних мук, герой з ножом кидається на портрет, але вбиває себе.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кабанова И. В. Эстетизм и ранний модернизм: механизмы литературного развития. Оскар Уайльд “Портрет Дориана Грея” [Электронный ресурс] / И. В. Кабанова. – Режим доступа : <http://www.licev.net/lit/foreign/grey>
2. Ткачев А. Протоиерей. Портрет Дориана Грея [Электронный ресурс] / А. Ткачев // Православный журнал для молодежи. – Режим доступа : <http://otrok-ua.ru/sections/art/show/>
3. Уайльд О. Портрет Дориана Грея : роман, повести, рассказы / Оскар Уайльд ; [пер. с англ. М. Абкиной, Д. Аграчева, К. Королева и др.]. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 416 с.

**Стаття надійшла до редакції 12 грудня 2016 року**

УДК 821.161.2

**Карабович Т.,**  
доктор гуманітарних наук,  
Університет Марії Кюрі-Склодовської (Люблін, Польща)  
t.karabowicz@gmail.com

## **АНТОЛОГІЯ “КООРДИНАТИ” ЯК АНТРОПОСОФНЕ ВТІЛЕННЯ МІФУ ПРО ВИЗНАЧЕННЯ КІЛЬКОСТІ ВЕЛИЧИН В УКРАЇНСЬКІЙ ЕМІГРАЦІЙНІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

### **Резюме**

Стаття присвячена історичному і водночас дуже важливому видавничому проекту Нью-Йоркської групи – антології української поезії на заході: “Координати” (Нью-Йорк, 1969), авторами якої були поети Богдан Бойчук та Богдан Рубчак. Антологія готувалася представниками групи для українського еміграційного середовища, а виявилось, що стала вона важливою цінністю всієї української літератури. Антологія була виразом туги емігрантів за втраченою Україною. Її натхненний зміст з поезією, переповненою міфічними виразами, став на довгі роки хрестоматійним виданням. Надруковані на сторінках антології поетичні твори не втратили своєї актуальності досі й залишаються надалі живими у дискурсі української літератури.

**Ключові слова:** Антологія “Координати”, Богдан Бойчук, Богдан Рубчак, Нью-Йоркська група, поезія, українська література, еміграція.

### **Summary**

The article is devoted to the historical and simultaneously very significant editorial project of the New York Group such as An Anthology of Ukrainian Poetry in the West: “Co-Ordinates” (New York, 1969), it was edited by the poets Bohdan Boychuk and Bohdan T. Rubchak. The Anthology was created by the Group members for the Ukrainian emigration environment, but it turned out that it became valuable for the entire Ukrainian literature. The anthology was presentation of immigrants' anguish for the lost Ukraine. Its inspiring content with the poetry full of mythical images became an iconic and paradigm textbook for years. The poetical works published in the Anthology retain their relevance and significance nowadays and remain live poetics in the discourse of the Ukrainian literature.

**Ключові слова:** Anthology “Co-Ordinates”, Bohdan Boychuk, Bohdan T. Rubchak, the New York Group, poetry, the Ukrainian literature, emigration.

У статті розглядається антропософне втілення міфу про визначення кількості величин за змістом Антології української поезії на заході: “Координати” (Нью-Йорк, 1969). Зміст антології, визначив літературознавчий напрямок, що після Другої світової війни, українська літературна еміграція займе вагоме місце у Парнасі української літератури: Євген Маланюк, Наталя Лівицька-Холодна, Віра Вовк, Богдан Бойчук, Емма Андіївська, Юрій Тарнавський. У статті простежується історію виникнення та існування антології “Координати”. Цей літературний проект своєю присутністю в українській еміграції залишив незабутній вплив на цілу українську літературу та на тенденції її розвитку. Тому вважається, що антологія “Координати” залишається загальною цінністю української літератури другої половини ХХ століття.

Історія виникнення та існування в українській літературі антології “Координати”, постійно вивчається літературознавцями. Проте, за кожним разом – ця тема є чимось новим. та не вивченим. На антологію звернули наукову увагу літературознавці та історики літератури зокрема після 1990 року. Досі у науковому дискурсі найбільшу увагу антології “Координати”, присвятила Олена Галета [2]. Тому завданням та метою пропонованого дослідження є повернення до цієї важливої теми. Її визначається на прикладі вибраних досліджень інших українських літературознавців: О. Астаф’єва [5], В. Габора [6], Л. Залеської-Онишкевич [9], Т. Карабовича [8], М. Ревакович [4] і Фізера [7], які досліджуючи феномен Нью-Йоркської групи, звертали увагу на існування у її творчому просторі антології “Координати”. Слід прикликати також самих співтворців Нью-Йоркської групи Б. Бойчука та Богдана Рубчака [1, 3], які займалися літературною критикою.

**Метою статті** є визначити новизну та важливість запропонованої теми та переосмислити її у науковому дискурсі. **Завдання статті** полягає в тому, щоб показати у літературознавчому аспекті творче існування в українській літературі антології “Координати”.

Антологія української поезії на заході: “Координати” (Нью-Йорк, 1969) [3], була важливим антропософним кроком на дорозі до популяризації творчості поезії еміграції та самої Нью-Йоркської групи. Видання було формою ширшої презентації існування спільноти думок і творчих починань української еміграції. Антологія визначила величини за ознаками рівня слова та неформального існування в еміграції літературного процесу. Її рерогативою стала поезія з її багатогранністю, позначена темами про життя на чужині і вигнання.

Антологія Нью-Йоркської групи заключала ширшу формулу знань про українську еміграційну літературу. Тому “Координати” відіграли важливу роль літературного видання понад поділами середовища, у авторському ключі її упорядників. Автори антології зосереджувалися навколо питань, які кидала їм реальність долі на чужині та їх відсутність в Україні. Вона охоплювала творчий процес, що послідовно розвивався всупереч мовчанню критики у вітчизні і всупереч індивідуальним проблемам історичного роздору самої еміграції [8, 87–94].

Потрібно зауважити, що антологія мала ретроспективний характер. Її зміст фіксував об’єктивну дійсність еміграційної літератури, а визначниками був високий рівень творів і суворі критерії їх оцінок. Богдан Бойчук згадував, що працюючи з Богданом Рубчаком над антологією “Координати”, вони добирали поезію і оцінювали її суб’єктивно – з їх розпізнанням поетики і поетичної цінності слова. Поет говорив, що вони не консультували з поетами своїх концепції підбору текстів, тільки частково беручи до уваги побажання авторів. Творчі акценти було розкладені так, щоб антологія віддзеркалювала дійсність еміграційної

літератури та творчості самої Нью-Йоркської групи, щоб визначала лідерів, але не порушувала структури антології за кількістю надрукованих творів.

Олександр Астаф'єв, зауважує, що антологія “Координати” була формою “репрезентації”, одже чимось загальним у концепції бачення літератури [5, 2]. Вчений вважає, що у антології був присутній панорамно-історичний контекст. З цілісного її змісту та окремих творів читач міг дізнаватися про літературні долі авторів. Антологія показувала багатство літературного життя еміграції, позбавленої можливості брати участь в українській літературі на батьківщині. Антологія – врешті, безперечно володіла документально-історичним матеріалом, і залишалася актуальним голосом літературного життя української еміграції. У ній представлено навіть творчість Патріції Килии, яка на порозі 70-х рр., зірвала з українською літературою. Отже це була перша серйозна спроба зібрання в одну книгу еміграційної творчості, у її сучасному розумінні.

Антологія “Координати” була публікацією ширшої тематичної дійсності та визначала рами літературного життя в еміграції. У двотомному компендіумі опинилися прізвища письменників зі всіх літературних середовищ української еміграції. Це були члени празької школи, що жили тоді на заході, члени Об'єднання українських письменників “Слово”, та члени Нью-Йоркської групи. У антології вміщено також творчість українських письменників, які мешкали самотньо та осторонь, і не були зв'язані з еміграційними українськими середовищами Америки чи Європи, і які не належали до жодних літературних угруповань.

Серед найбільш відомих авторів першого тому опинився Богдан Ігор Антонич (1909–1937), як провідна постать української літератури довоєнного періоду [3, т. 1, 317–337]. Його присутність в антології мала нагадувати безперервність літературного процесу емігрантів – давніх членів Асоціації незалежних артистів у Львові, зосереджених навколо журналу “Мустецтво”: Святослава Гординського, Богдана Кравціва та Івана Крушельницького. Тут вміщено також твори давніх членів празької школи, поетів Юрія Клена, Євгена Маланюка, Наталії Лівицької-Холодної, Олекси Стефановича та Леоніда Мосендза. Слід згадати, що їх творчість, визначили великі досягнення вже у міжвоєнному періоді, набуваючи нової популярності після 1945 року, коли ці поети опинилися в новій еміграції. Звідси, їх творчі настанови були незалежні від різних українських літературних середовищ США. Вони симпатизували з літературними групами, проте їх участь – як членів Об'єднання українських письменників “Слово”, була маргінальною. Євген Маланюк, не друкував своїх творів у “Сучасності”, вважаючи, що журнал не відповідає його політичним поглядам, тому волів залишатися у близьких



контактах з Нью-Йоркською групою. Богдан Бойчук написав навіть у “Спогадах у біографії”, що творчість Нью-Йоркської групи, була чужа поетові, але інтелектуальна атмосфера, яку творила група, відповідала Євгенові Маланюку, і поет із задоволенням приходив на зустрічі і авторські проекти групи [1, 70–76].

Антологія “Координати” була прикладом публікації, в якій зустрічалися не тільки тематичні критерії, але також літературні симпатії, які виникли із залежності супроти себе та з дискурсного спілкування літературних поколінь. Звідси “Координати” – це була авторська антологія, в якій на перший план поставлено літературний смак, вважаючи одначе, що креації української еміграційної літератури повині рівнятися до літератури розстріляного відродження, як найвищого вияву української свідомості у ХХ столітті.

Творчість Нью-Йоркської групи, Богдан Бойчук та Богдан Рубчак виділили у окреме місце у антології. Її представлено у другому томі антології як хронологічний дискурс, визначаючи критерії за датами народження членів групи. Добірку відкриває творчість Віри Вовк (1926), а продовжує поезія Богдана Бойчука (1927), Жені Васильківської (1929), Юрія Коломийця (1930), Емми Андієвської (1931), Юрія Тарнавського (1934), Богдана Рубчака (1935), Патріції Килии (1936), Олега Коверка (1937) і Марка Царинника (1944) [8, 89].

Включення до групи у антології “Координати” Юрія Коломийця, Олега Коверка та Марка Царинника, як номінальних поетів, викликало пізнішу літературну дискусію про існування літературного авангарду в українській еміграційній літературі – як чогось близького до Нью-Йоркської групи.

Тематика творів антології поезії “Координати” свідчить про великі очікування редакторів супроти творчого дискурсу еміграції. Індивідуалізм та сміливість поетичного вислову, це характерні ознаки антології “Координати”. Свіжість поетичного вислову та особиста поезія – це першорядна критерія антології, яку запропонували Богдан Бойчук та Богдан Рубчак. Антологія “Координати”, стала отже антропософним втіленням міфу про визначення кількості величин в українській еміграційній літературі. З одного боку у ній знайшлися провідні поети старшого покоління: Юрій Клен, Євген Маланюк, Наталя Лівицька-Холодна, Олекса Стефанович, Леонід Мосендз, а з другого боку творчість Нью-Йоркської групи: поезія Богдана Бойчука, Жені Васильківської, Емми Андієвської, Юрія Тарнавського, Богдана Рубчака, Патріції Килии та Юрія Коломийця, Олега Коверка і Марка Царинника [4, 354–365].

Вибрані твори поетів старшого покоління, показують шляхи розвитку української літератури за її тематикою: любов до України, природа, особиста лірика. Серед творів Нью-Йоркської групи звертають

увагу вірші Віри Вовк з її улюбленими теми раннього періоду творчості 1954-1967: елегії і балади та твори на релігійну тему. Сам Богдан Бойчук, до змісту запропонував фрагмент своєї поеми “Подорож з Учителем” (1976) де описував медитативну сторону своєї душі та екзистенційну лірику зі збірок “Час болю” (1957), “Спомин любові” (1963) і “Мандрівка тіл” (1967), в яких посилався на воєнні переживання у Бучачі.

З творчого доробку Жені Васильківської вибрано вірші з єдиної збірки поетеси “Короткі відділі” (1959). Натомість з творчості Юрія Коломийця запропоновано вірші зі збірки “Гранчасте серце” (1965) і твір “Не балада” друкований в “Нових поезіях” (номер 7 за 1965 рік). Спорідненість поезії Жені Васильківської та Юрія Коломийця, були прикладом творчого єднання та спробою зупинити, наче у кадрі крихкість поетичного слова.

З багатого доробку Емми Андієвської, яка в 1951-1969 роках видала сім збірок поезії та три томи прози, вибрано характерні твори, найчастіше по одному з кожної збірки. Емму Андієвську, показано – як поетесу у повній мірі сформову, розташовану глибоко в перспективі символізму і надреалізму, як авторку сміливого мовного експерименту [8, 87–94].

Багато уваги присвячено творчому дискурсові Юрія Тарнавського. Поет був тоді вже автором п'яти збірок віршів, виданих в 1956-1969 роках та прози “Шляхи” (1961), перекладав також іспанську літературу українською мовою. Вірші у антології “Координати” походять зі збірок: “Життя в місті” (1956), “Пополудні в Покіпсі” (1960), “Ідеалізована біографія” (1964). До презентації додано також твори: “В кімнатах” з “Нових поезій” (№ 6 за 1961 рік) та твір “Фіялки” з авторського рукопису. Індивідуальний стиль віршів Юрія Тарнавського співпадав з атмосферою сюрреалізму та абстракції, яку Нью-Йоркська група почерпнула зі світових літератур та вдало адаптувала до своєї творчості. Картина світу як дзеркало, в якому відбивається екзистенційний дискурс людини, це тема творів Юрія Тарнавського, співзвучна з поезією Богдана Рубчака. Твори поета у антології “Координати” – це доробок його чотирьох збірок: “Камінний сад” (1956), “Промениста зрада” (1960), “Дівчині без країни” (1963) і “Особиста Клію” (1967). З огляду на те, що поет був співтворцем антології, відмовилося від критично-літературної замальовки про нього, обмежуючись до короткої біографії та до подання заголовків збірок. З літературного аналізу творів Богдана Рубчака можна зробити висновок, що залишався він у творчій авангарді Нью-Йоркської групи, поруч її лідерів – Богдана Бойчука і Юрія Тарнавського. Магічний реалізм віршів Богдана Рубчака, наближається до сюрреалізму Юрія Тарнавського та до надчутливості Богдана Бойчука. Їхні долі, поетів та засновників групи, творять дискурс поетичної єдності, яка виникла з трагічних воєнних

переживань, вивезення на примусові роботи до Німеччини та спільної еміграції до США [8, 87–94].

У періоді редагування антології “Координати”, україномовну творчість Патріції Килии репрезентували три її три збірки віршів, видані у видавництві Нью-Йоркської групи: “Трагедія джмелів” (1960), “Легенди і сни” (1964) і “Рожеві міста” (1969). У антології вміщено сім її віршів з вищезгаданих збірок та вірш “Спадківщина”, з “Нових поезії” (№ 5 за 1963 рік). Серед творів звертає увагу лірика поетеси, в який Патриція Килина посиалася на індивідуальні переживання любові та на долю жінки, яка несе особистий досвід сім’ї та світу.

У антології Олег Коверко та Марко Царинник репрезентують поетичний авангард на прикладі декількох віршів, які редактори “Координат” зачерпнули з авторських рукописів або зі змісту щорічника “Нових поезії” та журналу “Сучасність”. З творчості Олега Коверка вибрано твори зі збірки “Екскізи над віддаллю” (1966), єдиної тоді збірки поета. Тоді разом з антологією “Координати” у 1969 році вийшла збірка поета “Втеча”, яку високо оцінювала літературна критика української еміграції.

Ліричний герой антології “Координати” за Богданом Бойчуком бачив себе в картинах трагічної післявоєнної долі, але у міфічному зображенні фігурвтивною сучасною мовою, повноправного члена американського суспільства. Формою захисту від уніфікації навколишнього світу для поетів антології, була українська мова, як визначник коду. Вона свідомо відділяла українську еміграцію від чужинецького для неї світу. Модерність українського слова, надавала літературі власного та неповторного існування.

Мова творів антології насичена пошуками стилістичних ресурсів, була чимось свіжим в еміграційному середовищі, тому викликала бурхливу дискусію. Писала про неї Олена Галета, виявивши цілу низку фахових рецензії на антологію, літературних відгуків, а навіть поетичних атак у формі лімериків [2, 34–40].

Олена Галета, зокрема звернула увагу на три праці Ю. Буряківця під заголовком “Фальшиві координати” з “Українських вістей” з газети “Вільний світ” та на його рецензію “Декілька завваг до антології “Координати”, з “Українських вістей” написаної під псевдонімом “В. Ч-о”, (Новий Ульм, Ч. 27 за 5 липня 1970. – С. 8–11). Про антологію писав також Святослав Гординський у статті “Чи скоординовано всі координати?”, у “Сучасності”, (травень 1970. – С. 40–49), де ставив під сумнів авторський зміст антології.

Дискусію завершувала праця П. Кононенко “Два Богдани, два Богдани горох молотили... (спізнена рецензія на потенційно важливу, але свідомо викривлену публікацію. “Координати”, антологія сучасної української поезії на Заході” з альманаху “Слово”, (Торонто за 1977 рік,

№ 6. – С. 281–286), де зміст антології порівняно до традиційного молотіння гороху ціпами, що у літературному дискурсі можна прирівняти до жанру лімеру [2, 40]. Олена Галета звернула увагу на існування літературного середовища української еміграції, яка цікавилася антологією “Координати” та ототожнювалася з нею [2, 34–40].

Антологія поезії “Координати”, незважаючи, що була широким вибором презентації літературної творчості української еміграції, була перш за все презентацією творчого дискурсу Нью-Йоркської групи. Антологія виявила тематичні уподобання Нью-Йоркської групи та стилістичні пошуки форми її редакторів, які будучи членами групи, накинули свій стиль змістові антології. До певної міри антологія була нішовим виданням, так як щорічник самої групи “Нові поезії”. Автори антології, Богдан Бойчук і Богдан Рубчак, очікували разом з її появою широкої літературознавчої дискусії та критичного погляду на неї. Вони мали свідомість, що є це перша публікація української літературної еміграції та перша свідомо вибірка матеріалів за допомогою суб’єктивних критеріїв. Автори антології переживали у зв’язку з тим душевні побоювання про те, як буде ця антологія прийнята еміграційними середовищами. Тому Олександр Астаф’єв писав про уподобання Нью-Йоркської групи, як про “масштабний стильовий вектор”, виявлений у системі “нереферентної (незображальної) лірики” [5, 3]. На думку Лариси Онишкевич автори антології, Богдан Бойчук і Богдан Рубчак втілили у її зміст свою концепцію бачення дискурсу літератури на еміграції після Другої світової війни, надаючи перевагу модерністичним тенденціям та верлібру [9, 507–508].

Метою статті було звернення наукової уваги на існування в еміграційному просторі антології “Координати” (1969). Це була форма літературного видання, яке викликало бурхливу дискусію про існування доцільності модернізму в еміграційній українській літературі. З перспективи часу, критику та сам зміст антології “Координати” можна розглядати, як вагомий літературний феномен та як живу історичну конфігурацію – не лишень Нью-Йоркської групи, здійснений Богданом Бойчуком та Богданом Рубчаком. Антологія через модерну форму мала свій авторський формат. Її упорядники відкликувалися до найкращих літературних зразків української еміграційної літератури. Літературне надбання яке залишила антологія можна визнати за Оленою Галетою: “як самодостатнє і самоцінне художнє явище і тим самим свідоцтво формування нової літературної ідентичності” [2, 34]. Антологія популяризувала творчість української еміграції та представляла її в кращих зразках модерної літератури.

Тема про існування в еміграційному просторі антології “Координати”, буде мати у майбутньому своє наукове продовження. Літературознавці та історики літератури, у різних університетських

наукових осередках України, вивчатимуть феномен антології, як позитивну вартість та літературне надбання української еміграції другої половини ХХ століття.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бойчук Б. Споми́ни в біографії / Б. Бойчук. – К. : Факт, 2003. – 200 с.
2. Галета О. В. Антропос – топос – тропос: антологія “Координати” як пошук нової літературної ідентичності / О. В. Галета // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу “Києво-Могилянська академія”]. Сер. : Філологія. Літературознавство. – 2011. – Т. 168, Вип. 156. – С. 34–40.
3. Координати: Антологія сучасної української поезії на заході : у 2-х тт. / [упор. Богдан Бойчук, Богдан Рубчак]. – Б. м. : Сучасність, 1969. – Т.1. – XXXII + 365 с. ; Т.2. – 487 с.
4. “Півстоліття напівтиші”. Антологія поезії Нью-Йоркської групи [Текст] / упорядник М. Ревакович. – К. : Факт, 2005. – 373 с.
5. Поети “Нью-Йоркської групи” : антологія / упоряд. О. Г. Астаф’єв, А. О. Дністровий. – Х. : Ранок : Веста, 2003. - 288 с. – (Серія “Програма з літератури”)
6. Українські літературні школи та групи 60—90-х рр. ХХ ст.: Антологія вибраної поезії та есеїстики / Упоряд., автор вступ. слова, біобібліограф. відомостей та прим. Василь Ґабор. — Львів: ЛА “Піраміда”, 2009. – С. 24.
7. Фізер І. Вступна стаття / Іван Фізер // Координати : Антологія сучасної української поезії на заході : у 2-х т. / [упор. Богдан Бойчук, Богдан Рубчак]. – Б. м. : Сучасність, 1969. – С. XIII–XXXII.
8. Karabowicz T. “Grupa Nowojorska”. Drogi i rozdroża ukraińskiej literatury emigracyjnej po 1959 roku. – Lublin : Episteme, 2014. – 302 s.
9. Onyshkevych L. M. L. [rewiev : Bohdan Boychuk, Bohdan T. Rubchak., eds. Koordynaty. Antolohiya Sukhasnoyi Ukrayinskoyi Poeziyi na Zakhodi. 2 vols. Munich. «Suchasnist». 1969. XXXII + 347, 488 pages.] / Larissa M. L. Onyshkevych // Books Abroad. – Vol. 44, № 3 (Summer, 1970). – P. 507–508

**Стаття надійшла до редакції 11 жовтня 2016 року**

УДК 821.512.161

**Прушковська І.В.,**  
доктор філологічних наук,  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
irademir@mail.ru

## **ЛІНІЇ ТВОРЧОСТІ ТУРЕЦЬКОГО ПОСТМОДЕРНІСТА МУРАТХАНА МУНГАНА**

### **Анотація**

У статті репрезентовано творчий доробок турецького постмодерніста Муратхана Мунгана – поета, драматурга, новеліста, романіста, кіносценариста. Створено цілісну картину його творчості у жанровій специфіці й образній парадигмі, реальному варіюванні найдавнішого та новітнього у пошуку істини. Проведене дослідження метатекстів М. Мунгана розкриває естетику неповторної індивідуальності людини, а творчість самого митця – талант акумулювати на турецькому літературному ґрунті національно-культурні цінності, вдало синтезуючи їх із надбаннями інших культур.

**Ключові слова:** Муратхан Мунган, постмодернізм, поет, драматург, новеліст, романіст, турецька література.

### **Summary**

The article represents the creative heritage of the Turkish postmodernists Murathan Munhan – poet, playwright, short story writer, novelist, screenwriter. In the article it is created a complete image of his literary works in their genre specificity and imagery paradigm, real variation of ancient and modern in the search for truth. Researching literary works of Murathan Munhan reveals aesthetics of unique individuality, creativity of the artist reveals accumulate talent in Turkish literary grounds of national cultural values, successfully synthesizing them with the achievements of other cultures.

**Key words:** Murathan Munhan, postmodernism, poet, playwright, short story writer, novelist, Turkish literature.

Турецька художня література кінця ХХ – початку ХХІ ст. є цілісним художнім явищем, що органічно засвоює творчі здобутки попередніх етапів розвитку національної традиції та продуктивно акумулює естетичний досвід західної і східної культур. Іманентною рисою буття культури постає діалогічність, яка забезпечує динаміку її розвитку, уможливорює розуміння “іншого” у левінасівському смислі, і тим самим формує зону знаходження компромісів, створює об’єктивну можливість виконання культурою своєї цивілізаційної функції. У контексті цих загальнотеоретичних міркувань пропонується розвідка постає як актуальне і важливе в аксіологічному плані дослідження. Разом із тим дане дослідження є лише частиною набагато ширшої парадигми турецької літератури як історико-культурного явища, адже метою є репрезентація творчості одного з представників турецького постмодернізму – Муратхана Мунгана. Представлений у статті матеріал створює можливість долучення вітчизняних науковців до художнього світу турецької літератури доби постмодерну, що визначає новизну дослідження.

Муратхан Мунган (1955) – значима постать турецького літературного постмодернізму, втілення таланту романіста, новеліста, драматурга, поета, публіциста і кіносценариста. Чи не кожна нова літературна спроба М. Мунгана приносить йому визнання. Ще на початку своєї літературної кар'єри він отримує нагороду за кращу п'єсу (1980, “Магмут і Єзіда”). Разом із представленням (1984) на сцені Анкарського театру його другої п'єси, “Співчуття”, М. Мунгана визнають кращим драматургом року. 1981 р. вірш М. Мунгана “Оброблена шкіра” отримує перше місце у номінації “Вірш року”. Лише за короткий проміжок часу М. Мунгана визнають одним з кращих поетів-постмодерністів Туреччини (після виходу збірки “Метал”, 1994). 1987 р. за оповідання “Жінка на ім'я Хедда Голдер” М. Мунгана нагороджено престижною в Туреччині премією ім. Халдуна Танера за краще оповідання. Кожна окрема праця М. Мунгана заслуговує на детальний, багатоаспектний літературознавчий аналіз. До творчості М. Мунгана активно звертаються такі турецькі дослідники, як Н. О. Бюкен, Ф. Джанер, Б. Дервішджемальоглу, Р. Байрактар, Ф. Демір, Н. Ільхан, В. Курт, А. Сезер, С. Б. Угурлу, Х. К. Уйгур, розвідки яких загалом мають дискретний характер. У пострадянському просторі Муратхан Мунган відомий як новеліст (М. Репенкова “Вращающиеся зеркала: постмодернізм в літературі Турції”, 2010) і як майстер постмодерністської драми (монографія І. Прушковської “Незамкненість канону: поетика турецької драматургії”). Враховуючи багатогранність таланту М. Мунгана і брак узагальнюючих дослідницьких робіт, присвячених його літературному доробку, доцільним вважаємо створення цілісної картини його творчості, яка бсприяла прочитанню й аналізу його літературних текстів у жанровій специфіції образній парадигмі.

Ім'я Муратхана Мунгана вперше увійшло до турецького літературного простору як майстра драматургії. Його перу належать такі п'єси, як “Магмут і Єзіда” (1980), “Співчуття” (1982), “Прокляття оленів” (1992) (усі три входять до трилогії “Месопотамія”). 1994 р. названі п'єси з успіхом ідуть на сцені Державного театру м. Анталія, того ж року представлені на Стамбульському міжнародному театральному фестивалі), віршована монодрама “Дивний Орхан Велі”, яка першою з усіх п'єс побачила сцену (1981) (і яка досі є однією з найбільш затребуваних в турецьких театрах), “Папір, каміння, тканина” (2007). Драматургічний доробок М. Мунгана демонструє накопичення багатого культурнозабарвленого фактичного матеріалу, який утворює думку про те, що, незважаючи на активну європеїзацію турецької літератури, вона не позбавлена власне національної основи. М. Мунган, продовжуючи понад столітній монолог своїх попередників стосовно недоречного нехтування гідних поваги турецьких культурних і літературних традицій, відкрито критикує сліпе

наслідування Заходу і боронить саморідність турецької літератури і власної літературної праці зокрема: “Я не є турецьким “дочірним підприємством” американської чи європейської літератури. Я будую себе сам” [21]. Так, п'єсою “Дивний Орхан Велі” драматургскеровує сучасного читача / глядача до національної класичної спадщини, покладаючи в основу монодрами цитати з творів відомого турецького поета-реаліста першої половини ХХ ст. Орхана Велі Каника.

У канву твору автор вводить цитати з 99 творів поета, завдяки чому складається враження цілісної біографічної драми. У зачині п'єси цитується найвідоміший твір поета “Я – Орхан Велі” і визначається мета автора – розкрити особливості буття людини і митця:

*“Я – Орхан Велі*

*Я чув, що ви цікавитесь моїм життям.*

*То я й розповім вам.*

*Спершу скажу, що я – людина,*

*Тобто не тварина і нічого такого.*

*У мене є ніс, вуха.*

*Хоча не скажу, що вже дуже я ладний” [8, 9].*

Створений автором образ протагоніста є не лише біографічним, але й у певному сенсі збірним, у якому кожен глядач/читач може впізнати себе. Разом із тим, топоси Стамбула і часопростір п'єси зумовлюють національну конкретизацію. Герой – людина, турок, звичайний турист, що спостерігає за життям жителів Стамбула. У цій драмі М. Мунганпрезентує / нагадує широкому загалу про непересічну особистість, турка, світ якого конструюється за принципом “буття як текст”.

У сюжетній лінії трагедії М. Мунгана “Співчуття” також присутній тюркський національний маркер – тема кровної помсти. Сюжет п'єси “Співчуття” розгортається на території південно-східної Анатолії між двома ворогуючими сім'ями. Текст п'єси рясніє реаліями тюркського світу, які надають творові національного колориту: *кефен (тканина, у яку загортають небіжчика), абдест (омовіння), халай (національний танець, що символізує єдність), земзем (святина вода з Мекки), сур (сурма, в яку дмухне янгол Ісрафіль у день Великого Суду)* та ін. [16].

Трагедія “Магмут і Єзіда” М. Мунгана є алюзією на “Лейлу і Меджнуну”, сумну історію кохання, популярну на Близькому та Середньому Сході і засновану на реальних подіях з життя арабського хлопця на ім'я Кайс ібн аль-Мулавах. Протиставляючи своїх персонажів з різних соціальних верств і різних вірувань, але турків за походженням, М. Мунган вкотре робить наголос на національних особливостях свого народу, змушує замислитися над проблемами нетерпимості, нетолерантності, які не оминають і турків [12].

В основі сюжету п'єси М. Мунгана “Прокляття оленів” лежить авторський варіант легенди, у якій поєднані мотиви стародавніх легенд,



відомих туркам ще із сельджуцьких часів [10]. Сам автор вважає цей твір своїм найважливішим здобутком, у драму він уклав свій досвід і знання: “Якщо хтось вирішить почитати мої твори, то насамперед я порадив би саме цю п’єсу” [20, 8]. У драмі М. Мунгана основу складає не дія, а розповідь, яка далека від правдивої імітації життя. Сюжет складають хронологічно пов’язані між собою епізоди, коментарі автора наближають текст до епічного.

Талант М. Мунгана проявляється також і в поетичних напрацюваннях (“Розповіді про османців” (1981), “Оброблена шкіра” (1985), “Пісочний годинник” (1984), “Літні кінотеатри” (1989), “З колишніх 45-тих” (1989), “Метал” (1994), “Друга тварина” (2010), “Щоденники-лівші” (2016)). Завважимо, що вже у 80-ті – 90-ті рр. ХХ ст. ім’я М. Мунгана входить до колапоетичної еліти згаданої доби, яка складалася з турецьких поетів “шістдесятників” – представників соцреалістичної поезії, представників течії “ікінджі ені” (“другі нові”) – модерністів (Хільмі Явуз, Оздемір Індже, Атайол Бехрамоглу, Ісмет Озель, Сюрейя Берфе), а також поетів нової генерації – постмодерністів (Еніс Батур, Ебубекір Ероглу, Муратхан Мунган, Хайдар Ергюлен та ін). Послугуючись формами сучасного вільного вірша, М. Мунган створює поетичні шедеври, всупереч загальнонизькій популярності поезії серед турецького реципієнта [4, 17], завойовує власну аудиторію.

Так, збірка “Метал”, яка принесла М. Мунгану визнання на батьківщині, є прикладом відображення у поетичний спосіб суспільних проблем, розкриття теми апокаліптичності, супротиву, мороку, зла. Варто підкреслити, що така песимістичність, чорнобарвність притаманна усьому творчому доробку автора. Деякі дослідники творчості М. Мунгана навіть спостерігають у цій його манері написання шизоаналітичні ухили. Як зазначає М. Репенкова, М. Мунган – представник шизоаналітичного постмодернізму, який прагне видовищності, що часто набирає скандальних масштабів. Він використовує мову шизофреніків задля дослідження темних сторін людської природи, людських архетипів. Його постмодернізм моторошний і похмурий, переважає песимізм, трагізм, темрява. М. Мунгана не цікавлять “історичні проекти” епохи модерну, звідси його глибокий песимізм [2, 127–128].

У поетичній збірці “Метал” автор часто-густо вдається до вживання жаргонної лексики, прагнучи відобразити справжню модерністську/постмодерністську картину буття турецького суспільства, життя у ритмі субкультури металістів. Висловлюючи внутрішній протест проти суспільно-культурних змін, М. Мунган протиставляє “мові субкультури” мову раціонального бачення, аналітичного мислення, прихованої дидактичності: *“Нещастя приходить з часом. Людина вчиться бути нещасливою з досвідом ... Довгі слова прощання промовляються ніби для тих, хто рушає укоротку путь. Але ж усі мають відкрити одну справжню*

річ – розлуку. Ніби просте таке слово, але розлука набирає величезних масштабів... Якби ж ми вміли розставатися” [13, 40].

Поезія М. Мунгана, як і проза, завжди має конкретне послання до глибинних шарів людської сутності. Вона наче марш протесту, промова, виголошена на майдані, критична заувага. Адже, враховуючи, що турецька поезія з початку XXI ст. перебуває у стадії саморефлексії і функціонує переважно як вид мистецтва, а не засіб суспільного опору, то поетична творчість М. Мунгана – виняток з правил. Остання збірка віршів М. Мунгана “Щоденники-лівші” (2016) – яскравий тому приклад. В інтерв’ю напередодні виходу збірки М. Мунган лаконічно і влучно охарактеризував “настрій” презентованих віршів: “Ми зараз перебуваємо у періоді важких випробувань. Ми маємо берегти свій розум, душу, власну сутність. Ми потрібні цій країні. І вже скільки душ ми віддали хоча б за останні п’ять років...” [14, 50].

Осягнути художні настанови М. Мунгана, проникнути в сенсові горизонти його творчості, осмислити духовні й життєві грані його буття допомагає чи неможна інтонація зі збірки “Щоденники-лівші”:

*Хтось із нас помирає, хтось виголошує промову,  
Але нічого суттєво не змінюється  
На календарі, що спить міцним сном.  
І коли листки повільно падають на землю,  
Все та ж наплутана географія, все та ж зачинена на сто замків історія,  
Все та ж прихована економіка, подвійна темрява, кривава граматики...  
Під шелест вітру поезії промовимо на майданах: батьківщина – мертва земля,  
Батьківщина – мертве тіло, батьківщина – мертва історія,  
І життя, нерідне нікому... [14, 22].*

Досліджуючи творчість М. Мунгана, переймаєшся бажанням перефразувати відомий вислів на “У скількох жанрах ти пишеш, стільки разів ти митець”. Адже у кожному новому жанрі Муратхан Мунган проявляє різний характер, застосовує різні прийоми, проте незмінними лишаються майстерність та ідея. Якщо у поезії М. Мунган є критиком, совістю, у певному сенсі націоналістом, то у новелістиці він – інтерпретатор, який вдало “перелицьовує” відомі сюжети й образи світової літератури (збірки “Останній Стамбул”, “Розповіді про битву”, “Сорок кімнат”, “Рубінові казки”, “Перед горою Каф”, “Сорок кімнат з трьома дзеркалами”, “Сорок кімнат з сімома дверима”, “Про міста з вуст жінки”). Особливо такі збірки, як “Сорок кімнат”, “Сорок кімнат з сімома дверима”, “Сорок кімнат з трьома дзеркалами”, мають широкий інтертекстуальний простір, представлений багатством міжтекстових відношень, демонструють засадничу інтертекстуальну зорієнтованість, використання основних типів і форм інтертекстуальності (від власних назв до явних і прихованих цитат, від мотивів до сюжетних схем), “присутність” текстів як західної культури, так і східної, зокрема турецької.

Так, збірка оповідань М. Мунгана “Сорок кімнат” (1987) сповнена цитат з давньогрецької міфології і драматургії, алюзій на трагедії В. Шекспіра, романи Ф. Достоевського, казок братів Грімм і Ш. Перо, простору західноєвропейської і американської драматургії кінця XIX – початку XX ст., кінодраматургії, масової літератури. Перспективу натрапляння на цитати, відсилання до певного літературного твору формують самі назви оповідань збірки, які водночас відображають пародійність, симулятивність постмодерністського тексту: “Білосніжка без семи гномів”, “Корабель Стельяноса Хрисопуласа”, “Попелюшка наших часів”, “Жінка на ім’я Гедда Габлер”, “Красуня, що спала століття”, “Сльози кохання чи Рапунзель і Аваре”, “Туга Вероніки Фосс” та ін. [11]. М. Мунган вдало травестує відомі образи, деконструює казкові сюжети з метою висміювання стандартизованого масового мислення, за яким ідоли кращі за людей, а казка – за реальність [2, 134]. Так, Білосніжка М. Мунгана – “стара діва”, яка відмовила усім залицяльникам і вирушила у подорож, щоб знайти сімох гномів, без яких її життя не має сенсу. Але, так і не зустрівшись із гномами, Білосніжка помирає, образившись на весь світ. Муратхан Мунган буквально “приземлює” традиційний образ Білосніжки, зводячи його до буденного образу пересічної жінки [11, 12].

Головна героїня “Корабля Стельяноса Хрисопуласа” – грецька красуня Антигона (алюзія на героїню трагедії Софокла), яка постійно відвідує бали-маскаради з метою знайти другу половинку. Оповідання буквально рясніє гібридно-цитатними персонажами, які з’являються на бал-маскарадї: Сірий Вовк, шут з “Короля Ліра”, Супермен, Червона Шапочка. Турецький новеліст із зухвалою сміливістю зазіхає на ім’я Великого Барда, формуючи образ молодого драматурга на ім’я Шекспір. У містечку, куди має прибути корабель з Антигоною, готується свято. А до свята – спектакль, прем’єру якого Шекспір навмисно запланував на день прибуття гостей, щоб залучити до театру якомога більше глядачів. Як і у попередньому оповіданні, М. Мунган деканонізує високий образ головної героїні, не лишаючи їй надії на щастя: Супермен, якого обрала собі за коханого Антигона, виявився справжнім альфонсом, який живе за рахунок Червоної Шапочки. Муратхан Мунган, вдаючись до алюзій, ремінісценцій, пародії, розвінчує образи позитивних героїв, епохи, вульгаризує характерні для класичної літератури мотиви, персонажів, послідовно вписуючи їх у контекст приземленого буття. Для М. Мунгана інтертекст – гра і водночас спосіб діалогу з літературною традицією.

Талант М. Мунгана як романіста представлено двома творами: “Високі підбори” (2002) і “Роман поета” (2011). Якщо перший роман – це поєднання гендерної проблематики із національним колоритом (сюжет розгортається у Стамбулі, у житті самотньої жінки), то “Роман поета” – подорож у світ фантастики, де всім править поезія. Проте між цими двома творами є одна спільність – ретельно підібрані локуси (Стамбул,

невідома планета), які відіграють важливу роль у розгортанні сюжетів романів. Так, наприклад, у романі “Високі підбори” Стамбул є і площиною розгортання подій (п’ять днів з життя головної героїні), і водночас повноцінним персонажем твору з характерними рисами: *велетень на семи пагорбах, місто із великою кількістю вибоїн на дорогах, мегаполіс, в якому важко вижити жінці, а ще й на підборах [19, 368], місто, де повітря пахне йодом, водоростями, де приємно бути і від якого неможливо відмовитися [19, 296].*

У “Високих підборах” М. Мунган зазирає у минуле, вкотре нагадуючи про тисячолітню історію величного міста: *Час у тиші набуває форми. Стамбул відчутний своєю історією, живими реліквіями... Поміж галасу, що охоплює сучасний Стамбул, чутно тишу минулого Стамбула. Щоб там не було, Стамбул нескінченний. Він уміє загоювати рани. Стамбул – наче чудовий витвір мистецтва. У ньому можна і до часу доторкнутися, і відчутти чари» [19, 141].* До розкриття історичного образу Стамбула долучаються й історичні особистості, творчість яких є неоціненним внеском у формуванні культурної й національної свідомості жителів мегаполісу: *Як багато є причин, щоб любити літературу. А любити Стамбул з його літературним минулим – особливе почуття. Любимо Стамбул з тим неоціненним внеском, який зробили попередники. Прогулюючись вуличками Стамбула, ми ніби прогулюємося сторінками романів, оповідань, поезії... Саїта Фаїка, Орхана Велі, Решата Нурі, Абдульхака Шінасі [19, 265].*

Опосередковано, іноді через образ головної героїні роману, з долею іронії М. Мунган порушує проблему великого міста – дороги: *У Стамбулі стільки всього є, щоб подивитися. Можна пішки. Але коли ви раз у раз натрапляєте на ремонтні роботи, на вивернутий, наче нутрощі, асфальт, на екскаватори і робочі машини, то всі ваші наміри зводяться нанівець і бажання десь дівається. Але ж піша прогулянка – то піша прогулянка. І я, намагаючись себе заспокоїти, що і в цьому є свої переваги, йду прогулятися Стамбулом. Адже знаю, що Стамбул для мене – це столиця світу [19, 268]; Коли ми йшли до площі Таксім, то натрапили на той “популярний” світлофор, де так довго горить червоний. Мені навіть спало на думку поставити там табурет і почекати, поки засвітиться жовтий і зелений. Заразом дочитати роман Орхана Памука.... [19, 270].*

Неординарність Муратхана Мунгана як творчої особистості полягає також у манері ділитися досвідом. Окрім прагнення донести до читача/глядача певні задумки через власну творчість, він цілеспрямовано працює над укладанням тематичних збірок оповідань та есеїв авторів, які викликають інтерес у різних вікових групуваннях суспільства: “Угода художника” (1996), “Діти і дорослі” (2001), “Писемна справа” (2003), “Дикі

тварини” (2003), “21 оповідання про жінок” (2004), “Чоловічі історії” (2004), “Друга угода художника” (2005), “Турецька історія дорослішання” (2007). В ідею укладання кожної з окремих збірок покладена обрана М. Мунганом тема, яка, на його погляд, є актуальною і за допомоги якої можна розширити світогляд інших, поділитися напрацюваннями колишніх літ, вкотре звернутися до класики. Так, наприклад, збірка “Турецька історія дорослішання” – цікавий синтез новел з есеями. Як ідейний натхненник збірки, М. Мунгану передмові до “Турецької історії дорослішання” визначає мету збірки: об’єднати під однією обкладинкою досвід старшого й молодшого поколінь турецьких митців під гаслом “Література – мистецтво дорослішання, виховання, життєвого досвіду”. У збірці представлено дванадцять творів (новели, в яких головними героями є діти) турецьких класиків, таких як Рефік Халіт Карай, Саїт Фаїк, Орхан Кемаль, Омер Сейфеттін, Ільхан Тарус, Сабахаттін Алі, Вюсат Бенер, Осман Шахін, Джіхат Бурак, Огуз Атай, на яких виросло не одне покоління турецької інтелігенції, а також есеї сучасних турецьких авторів (Фюсун Акатли, Джеміль кавукчу, Айфер Тунч, Фатіх Озгювен, Сема Кайгусуз, Неджаті Гюнґор, Сирма Кьоксал та ін.), в яких автори розкривають секрети впливу згаданої класичної літератури на їхнє “дорослішання” [3]. Приміром, у есе, написаному до оповідання Орхана Кемалю “Шоколад”, яке позиціонується як розповідь про дітей бідноти, Айфер Тунч розповідає, що твір навчив її милостивості: *“Моє бачення милостивості серед людей розвинув не життєвий досвід, а прочитана книга. І ще багато чого людського я пізнала через літературу”* [3, 97]. Неджаті Гюнґор, характеризуючи обрані для збірки твори як “кулі, які проникають у саме серце”, презентує “присмак” (есе), що лишився в нього на довгі роки після прочитання оповідання “Айран” Сабахаттіна Алі: “Як прочитаєш цей твір, так повністю змінюється погляд на те, що відбувається навколо. Починаєш по-новому сприймати світ. Той біль, який зміг передати автор, змушує подорослішати одразу на декілька років” [3, 111].

Цікавими з точки зору гендерної політики в літературі є збірки “Чоловічі історії” і “21 оповідання про жінок”. М. Мунган, не вдаючись до детального аналізу термінологічного питання стосовно чоловічої/жіночої прози, розкриває внутрішню сутність чоловіків і жінок крізь світобачення популярних зарубіжних письменників. Так, у збірці “Чоловічі історії” представлено шістнадцять авторів (у перекладі турецькою мовою), серед яких варто назвати Чезаре Павезе, Генрі Міллера, Володимира Набокова, Бернарда Маламуда, Джона Чівера, Раймонда Карвера, Генрі Чарлза Буковскі, Хорхе Луїса Борхеса та ін., які, на думку М. Мунгана, змогли якнайкраще зобразити гендерні ролі чоловіків, проблеми з протилежною статтю, їхні почуття, думки, життєві проблеми тощо [5]. Для М. Мунгана кожна зі збірок – окремий цілісний літературний продукт із початком і кінцівкою [5, 14]. “Чоловічі історії” розпочинає Чезаре Павезе

оповіданням “Самогубці”, який, за словами М. Мунгана”, став поштовхом до укладання самої збірки, смисловим компонентом, який об’єднав усіх авторів навколо чоловічої теми. Завершальним твором у збірці є “Там, де чисто й ясно” Ернеста Хемінгуея, яка несе посил самотності, що лишається після усього життєвого “галасу”.

“21 оповідання про жінок” демонструє насамперед літературний матеріал, який свого часу допоміг укладачеві збірки краще зрозуміти жіночу сутність [6]. М. Мунган свідомий свого вибору і завважає, що твори саме Маргарет Етвуд, Джудіт Герман, Фланнері О’Коннор, Джин Ріс, Кетрін Менсфілд, Дороті Паркер, Роальд Дал змогли укластися у пазл тематичного задуму. Як і у “Чоловічих історіях” тут наявний зачин і кінцівка – Роялд Дахл “Остання дія” і Ельза Моранте “Бабка”. Кожен із пропонуваніх творів важливо читати у тій послідовності, у якій їх розташував М. Мунган, тоді відчувається гармонійне продовження чи то теми кожного попереднього твору, чи то проблематики, якої торкнувся укладач.

Наприкінці ХХ ст. Муратхан Мунган проявив себе і як сценарист (“Сад на чотирьох”, “Неприбране ліжко”, “Життя іншої людини”). “Неприбране ліжко” лягло в основу однойменного фільму режисера Атифа Йилмаза [9]. Сценарії М. Мунгана, на відміну від його літературної творчості, не зазнали великого успіху, тому, як зазначає сам автор, вони не є у нього в пріоритеті: “Хоч я і продовжую писати потайки, у вільний час, сценарії, я все ж впевнений, що не варто їх афішувати” [7, 11].

Огляд творчості Муратхана Мунгана репрезентує сучасний стан турецької літератури у його жанровому розмаїтті. Рясний доробок і визнання на батьківщині дозволяє характеризувати М. Мунгана як митця, здатного акумулювати на турецькому літературному ґрунті національно-культурні цінності, вдало синтезуючи їх із надбаннями інших культур. Жанрові пошуки М. Мунгана збагачують палітру не лише доробку його авторства, а й турецької постмодерністської літератури загалом. Варто наголосити й на високому естетичному рівневі творчості М. Мунгана, якісно новому етапі розвитку турецької літератури. Багатоплановість творчості М. Мунгана, змістовність і наповненість текстів спонукає до нових розвідок. Муратхан Мунган – діяч турецької постмодерністської літератури, який зумів заявити про себе також поза межами батьківщини, закріпивши позиції турецької літератури у світовому літературному контексті.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Прушковська І. В. Незамкненість канону: поетика турецької драматургії / І. В. Прушковська. – К. : Український письменник, 2015. – 392 с.
2. Репенкова М. М. Вращающиеся зеркала: постмодернизм в литературе Турции / М. М. Репенкова. – М. : Вост. лит., 2010. – 240 с.
3. Büyümenin Türkçe tarihi [hazırlayan M. Mungan].– İstanbul : Metis yayınları, 2015. – 216 s.

4. Engin S. Post Modernist şiirler sirki / S. Engin // İnancıl dergisi. – Sayı 263-264, 2012. – S. 16–22.
5. Erkeklerin hikayeleri [hazırlayan M. Mungan]. – İstanbul : Metis yayınları, 2016. – 192 s.
6. Kadınlığın 21 Hikayesi [hazırlayan M. Mungan]. – İstanbul : Metis yayınları, 2004. – 280 s.
7. Mungan M. Başkasının hayatı / M. Mungan. – İstanbul : Metis yayınları, 2010. – 132 s.
8. Mungan M. Bir garip Orhan Veli / M. Mungan. – İstanbul : Metis, 2011. – 65 s.
9. Mungan M. Dağınık yatak/ M. Mungan. – İstanbul : Metis yayınları, 1997. – 176 s.
10. Mungan M. Geyikler lanetler / M. Mungan. – İstanbul : Metis yayınları, 2007. – 178 s.
11. Mungan M. Kırk oda / M. Mungan. – İstanbul : Metis yayınları, 2014. – 168 s.
12. Mungan M. Mahmud ile Yezida / M. Mungan. – Ankara : Tisa matbaası, 1980. – 118 s.
13. Mungan M. Metal/ M. Mungan. – İstanbul : Metis yayınları, 1994. – 112 s.
14. Mungan M. Solak Defterler / M. Mungan. – İstanbul : Metis yayınları, 2016. – 248 s.
15. Mungan M. Şairin romanı / M. Mungan. – İstanbul : Metis yayınları, 2011. – 592 s.
16. Mungan M. Taziye / M. Mungan. – İstanbul : Metis yayınları, 2007. – 59 s.
17. Mungan M. Üç aynalı kırk oda / M. Mungan. – İstanbul : Metis yayınları, 2013. – 392 s.
18. Mungan M. Yedi kapılı kırk oda / M. Mungan. – İstanbul : Metis yayınları, 2013. – 336 s.
19. Mungan M. Yüksek topuklar/ M. Mungan. – İstanbul : Metis yayınları, 2002. – 527 s.
20. Üstün A. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali İzlenimleri/ Akmen Üstün // Tiyatro Dergisi. – 2008. – sayı 191 (Temmuz). – İstanbul, 2008. – S. 8-14.
21. Ayşe Arman'ın Şahane Murathan Mungan röportajı 17 mayıs 2011 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://engelliescinseller.wordpress.com/2011/05/17/ayse-armanin-sahane-murathan-mungan-roportaji>.

**Стаття надійшла до редакції 31 жовтня 2016 року**

УДК 821.161.2'06-2.091:398.22

Мірошниченко Н. Л.,

науковий співробітник, керівник відділу драматургічних проєктів,  
Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса (Київ)  
neda7@email.ua

## УКРАЇНСЬКА СУЧАСНА БІОГРАФІЧНА ДРАМА У КОНТЕКСТІ ДЕМІФОЛОГІЗАЦІЇ/РЕМІФОЛОГІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ

### Анотація

У статті розглянуто феномен біографічної драми і культурного героя незалежної України у міфологічному контексті. Біографічні п'єси проаналізовано з точки зору деміфологізації тареміфологізації митців і політиків, зокрема детально розглянуто п'єсу "Таїна буття" Т. Івашченко. Класифікація біографічних творів А. Багряної, Я. Верещака, В. Герасимчука, І. Коваль та інших дає основу для подальших досліджень.

**Ключові слова:** міфологізація, сучасна драма, біографічна п'єса, українські автори, постмодернізм, постдрама, структура.

### Summary

This article deals with the phenomenon of biographical drama and cultural hero of the independent Ukraine in the mythological context. Biographical plays have been analyzed in terms of demythologization / remythologization of writers and politicians particularly the play "The mystery of the life" of T. Ivashchenko. The classification of biographical plays of A. Bagriana, J. Vereshchak, V. Herasymchuk, J. Koval and others provides a basis for further research.

**Key words:** mythology, modern drama, biographical plays, Ukrainian writers, postmodernism, postdrama, structure.

Драматургія незалежної України має розмаїте представництво біографічних п'єс. Очевидно, цей феномен потребує різнопланових досліджень. Зокрема сучасні п'єси, в основі яких лежать життєписи видатних особистостей, аналізують такі дослідники як О. Бондарева, Т. Вірченко, О. Когут, М. Шаповал. У нашій роботі робимо припущення, що саме соціальні трансформації і відповідно зміна міфологічної парадигми стали причиною виникнення такої тенденції. Новий час потребує зміни системи цінностей і культурних героїв. Тому пропонуємо розглянути біографічну драму з точки зору неоміфологічного моделювання тексту, зокрема застосовуючи положення теорії Р. Барта [6] про три рівні міфологізації: традиційну, ідеологічну та мистецьку. Також дотримуємось тези, що зв'язок із міфом проявляється в драмі саме через її театральну природу, на рівні структури. Таким чином, акцентуючи співвідношення міфу і структури сценічної драми, стаття проявляє новизну і актуальність дослідження.

Якщо слідувати думці Реглена в роботі "Герой", а за ним і постулатам Е. Бенлі, що сюжет драми дуже далекий від уподібнення життю, натомість "являє собою уподібнення міфу" [1, 18], то у самому феномені біографічної драми вже закладено протиріччя. З одного боку, в її основі біографічні дані, тобто певні документальні факти реальності, які проявляються у цитатах із листів, щоденників та інших подібних



текстів, з іншого – вона змушена їх змінювати, щоб залишатися власне драмою, враховувати її природу.

Серед розмаїття біографічної драми превалюють митці та політичні історичні постаті. Згідно Д. Нормана митець у сучасному західному світі якраз і виступає в ролі “героя”. Якщо цей митець ще і письменник, може виникати додаткова конфліктна ситуація, тобто другий рівень драматизації. Так, у контексті цієї тези знаходимо у О. Бондаревої: “Драматургічна література останніх десятиліть дає численні приклади письменницьких біографій, жанрова специфіка яких полягає в тому, що біографія одного письменника, написана іншим, інспірує внутрижанровий конфлікт філологічної співтворчості...” [2, 186]. Таким чином, маємо в таких текстах особливий вид структури – дворівневу з додатковим внутрішнім конфліктом.

Висловлю припущення, що поява біографічної драми симптоматична для розвитку сучасної української культури і суспільних процесів – вона пов’язана із процесами деміфологізації і реміфологізації, які супроводжують суспільства у час змін. Період зміни естетичної парадигми органічно потребує і ревізії культових постатей, пошук нових цінностей і відповідно персонажів, які їх втілюють чи заперечують.

Але крім специфічно-українських причин, варто зазначити і більш універсальні, пов’язані з поширенням біографічної драми у світі. Зокрема про них згадує літературознавець Мар’яна Шаповал: “Оскільки в самих основах європейської класики закладено відношення до біографічного шляху індивіда як до найцікавішого із сюжетів, біографічний жанр розвивається у всі часи. Але в останні десятиліття надзвичайно прогресує інтерес до літератури *nonfiction*, про що зазначається в статтях П. Вайля, О. Галича, І. Данильченко, О. Дацюка, Р. Карасті” [5, 248]. Тобто ще одна можлива гіпотеза – це особлива інверсія документальної драми на теренах України.

Коли ж біографічна п’єса стосується історичного персонажа, протиріччя ускладнюється ще однією надбудовою. Адже історія постійно переписується відповідно до змін ідеологічної системи, тобто міфологізується. Таким чином, маємо трирівневу систему міфологізації в біографічній п’єсі – національно-ідеологічну, традиційну та мистецьку. Ідеологія, як стратегічний інструмент влади, реалізується через активне впровадження певних міфів. Якщо ж влада ігнорує власну ідеологічну складову, то суспільство зазнає впливу іноземних ідеологій. Інформаційні війни, які ведуть передусім країни імперського типу, надзвичайно актуальні на теренах країн, що лише стали на шлях самовизначення і не створюють систему захисту власної національної ідентичності. Фактично цю роль ідентифікації і захисту частково взяли на себе митці, зокрема драматурги.

Українська культура 90-х – початку 2000-х перебуває на перетині таких тенденцій: поступової деструкції радянської ідеології, яка повільно здає свої позиції через існування віджилих структурних систем

організації, особливо в театральній сфері; пошуку національної самоідентифікації і пов'язані з нею стабілізуючі системи культивування традиційного мистецтва; пошуку нової естетичної мови; впливу іноземної ідеології маскульту.

Серед створення ідеологічних міфів одним із домінуючих напрямів було втілення сюжетів промісійне походження й призначення влади. Зокрема це вимагало і канонізації певних постатей, створення героїв “на котурнах”. Проте для українського суспільства титани революції були переважно “варягами”, натомість легалізація певної етики вимагала національних героїв. На цю роль були взяті не політики, а відомі українські письменники-класики, адже саме красне письменство впродовж тривалого періоду виступало в ролі універсальної еліти в Україні. Такими “титанами” були обрані Т. Шевченко, Л. Українка та І. Франко. Характерно й те, що три найпотужніші театри столиці отримали імена цих літераторів. Тому не випадково саме ці постаті зазнали ревізії. Вона стосувалася не лише розгляду текстів на основі новітніх методологічних засад, а й особистого життя геніїв, яке також зазнало міфологізації. Наприклад, кріпацтво і заслання Т. Шевченка і хвороба Л. Українки стали своєрідними елементами “ореолу мучеництва”. Натомість розгляд біографій письменників з точки зору звичайної людини з її слабостями і помилками образно “оживляє”, дає можливість співчувати їм, оновлює їхнє сприйняття публікою.

Серед “ревізійністських” п'єс можна згадати такі, як “Оксана” О. Денисенка (у сценічній версії Театру Франка “Божественна самотність”) про Тараса Шевченка, п'єси “Зачароване коло” К. Демчук та “І все-таки я тебе зраджу” Н. Нежданой про Лесю Українку, “Таїна буття” Т. Іващенко про І. Франка, “Я утопилася в тобі” С. Новицької про О. Кобилянську. Подібної “інтимізації” зазнали не лише українські письменники, а й іноземні – Сергій Єсенін у Л. Сомова, Лев Толстой у І. Коваль, Оноре де Бальзак у О. Миколайчука, Марина Цветаєва і Борис Пастернак у Є. Чуприної, У. Шекспір та Ж.-Б. Мольєр у В. Герасимчука та інші. Тенденція була логічною в контексті постмодернізму з його принципами гри з цитатами і кліше. Особливість української новітньої біографічної драми – в інверсіях міфологічних стратегій та стилістичних прийомах. Характерні риси сучасної драматургії порівняно з недавньою реалістичною традицією відзначає М. Шаповал, акцентуючи принципи поводження з документальним матеріалом і моделюванням тексту: “Як результат, констатується відхід від стереотипів побудови художньо-біографічного твору, якими є достовірність зображення носія біографії, скрупульозність викладу, фактографічна точність, самоусунення, відстороненість автора, герменевтичне проникнення у психологію особистості та реконструювання соціологічного контексту, і поступовий перехід до фіктивних та умовних життєписів, із залученням до дії вигаданих персонажів, що перерозподіляють акценти твору, зображення паралельних реальностей та підсвідомих станів, які посилюють сценічність та

видовищність сучасної п'єси..." [5, 248–249]. Таким чином, фіксується відхід від суто документальної драми, квазі-об'єктивної, до тексту зі значно більшим рівнем проникнення суб'єктивності автора.

Отже, що в цьому контексті дає зображення особистого життя культових письменників? Драматурги пропонують розглядати біографії національних лідерів у контексті можливості чи неможливості досягнення гармонії. Неможливість може бути ситуативною і апріорною. Більшість п'єс такого ґатунку зорієнтована на те, що гармонія в особистому житті неможлива, і генії приречені на самотність – справжню (наприклад, у Т. Шевченка) чи самотність удвох (як у І. Франка). По суті таке трактування близьке до вчення З. Фрейда – креативна енергія вивільняється завдяки нереалізованості у звичайному житті. Але насправді все складніше, і саме потреба у любові може бути рушієм у творчості. Кохання – одна з найбільших таємниць людства, його існування невідкладне інтелекту. І саме на протиріччі раціонального та ірраціонального побудований цей конфлікт. Більше того, спроба застосовувати раціональність у сфері чуттєвості та інтуїції призводить до деструктивних наслідків.

Розглянемо ситуацію на прикладі п'єси "Таїна буття" Т. Іващенко. Головні герої п'єси – Іван Франко і його дружина Ольга Хоружинська. Як встановлено дослідниками творчості письменника, його знаменита інтимна лірика була присвячена не дружині (крім одного вірша), а іншим жінкам – насамперед Ользі Рошкевич та Целіні Журовській. П'єса починається з ритуальної сцени з вогнем і віщування ворожбита – про славу Франка і його нелюбов до дружини. Саме тут уже закладено основу конфлікту. Ольга Хоружинська, як і її чоловік, прибічниця раціонального начала, тому не вірить у ворожбу і стверджує: "Людина сама долі своєї творець" [3, 86]. Пізніше майже ті самі слова повторить і письменник. Подружжя Франків виникає саме з ілюзії раціональної гармонії – вони свідомо обирають одне одного, але обирають розумом. Для письменника вона – ідеальна дружина-товариш, помічниця. Її ж приваблює імідж відомого поета і публіциста. Хоча обидва говорять про любов перед шлюбом, але це скоріше самонавіювання, данина традиції. Шлюб не скріплений спільним "вогнем", який палає на початку у ворожбита, ймовірно, як знак енергії любові, стає приреченим. Вогонь потребує постійної поживи і може бути теплим домашнім вогнищем, а може спалювати все довкіл, бути пекельним вогнем. Саме образ такого маленького пекла і постає у п'єсі. Структура діалогу у драмі Т. Іващенко скоріше схожа на нашарування монологів. Це тип діалогу "говорити, проходячи повз одне одного". Лише в поодиноких випадках вони чують одне одного, але переважно перебувають ніби за невидимою стіною, що розділяє їх. Ольга прагне бути ідеальною дружиною, але її зусилля марні – вона не може досягти любові чоловіка, та і він нездатний вплинути на власні почуття, хоча й робить зусилля над собою. Свідома українка, віддана йому, програє перед легковажною полькою Целіною, байдужою до письменника і його цінностей. Постійні злидні, спровоковані значною мірою політичною неблагонадійністю,

створюють додаткове негативне тло. Раціональний світ розуму, якому вклоняється Іван Франко, руйнується на очах і призводить до трагічного фіналу. Стан постійної війни і приреченості на поразку призводить Ольгу до нервового зриву, майже до божевілля, що бумерангом вдаряє і по письменнику, який змушений опікуватися хворою дружиною і дітьми. У фіналі й та людина, яку жінка звинувачувала у своєму нещасті – Ольга Рошкевич, теж виявляється жертвою обставин, пронісши кохання до Франка через усе життя. Приреченість на страждання виявляється знаком долі, року – як в античних трагедіях. У фіналі, де знову постає ритуальний вогонь, авторка вустами героїні виголошує і тлумачення назви: “Мабуть, наші страждання і є найбільшою таїною буття...” [3, 113]. Таким чином, завдяки ритуальному обрамленню драматург виявляє ідею жертвоприношення – на вітвар геніальної величі письменника покладено земне життя його дружини, дітей, значною мірою, і його власне щастя. Таким чином виявлено, з чого насправді “будується постамент пам’ятника”. Продовжуючи аналогію з пекельним світом, зауважимо, що подібні процеси “десакралізації” відбувалися і з релігійними культами – наприклад, витіснення язичницьких богів у світ демонічного задзеркалля в християнстві.

В основі п’єси протистояння раціонального та ірраціонального начал, чоловічого і жіночого, водночас домінуючим є внутрішній конфлікт. Сюжет п’єси накладається на реальну історію, але не з офіційною “канонізованою” версією трактування, а “опозиційною”, де образ письменника десакралізується. Конструкція твору будується за монтажним принципом. Діалог нелінійний, відчужений, значною мірою як монтаж монологів, характерний для постдрами. Конфлікт не вирішується, а виявляється субстанціональним, фінал відкритий.

Паралельно до процесу деміфологізації культових постатей, канонізованих у минулому, цілком логічним здавалася б і поява процесу неоміфологізації, пов’язаної з новою системою цінностей і новими пріоритетами. Проте тут представництво текстів виявилось малочисельним. Гадаю, це пояснюється, по-перше, зденаціоналізованістю провладної еліти та значною мірою соціуму. По-друге процес звільнення від тоталітарної системи супроводжується і небажанням соціуму створювати нових ідолів.

Процес нової героїзації все одно відбувався, і не випадково на ролі постатей з нового пантеону потрапляли ті, що зазнали негативного трактування в минулому – за радянських, а почасти й за імперських часів. Тобто паралельно до десакралізації відбувався і зворотній процес – “засуджених і огуджених” “відмивали” від наклепів і ставили на постаменти. Наприклад, гетьман Мазепа у О. Миколайчука, який збудував багато церков, а був підданий “анафемі” за спробу захисту свого народу, поети і суспільні діячі О. Теліга та О. Ольжич у А. Багряної, політичний і військовий лідер С. Бандера у Я. Верещака, яких трактували як приспівників фашистів попри

те, що вони самі ставали жертвами нацистської репресивної машини. До таких належить і постать Андрея Шептицького в однойменній п'єсі В. Герасимчука – греко-католицького митрополита, табуйованого радянськими ідеологами, проголошеного “праведником” Ватиканом у 2015. Отже поруч із деміфологізацією позитивних постатей, відбувається почасти і деідеологізація та реміфологізація негативних культурних героїв минулого.

Героїзація “демонічних” постатей минулого – лише один із напрямів у творчості драматургів відносно біографічної драми. Натомість авторські стратегії значно ширші. Зокрема у передмові до біографічної збірки п'єс “Таїна буття” упорядники зазначають: “Великі українці потребують очищення від бруду, оживлення із каменя і повернення із забуття. Автори у своїх творах із любов'ю та болем, іронією та сумом, вдумливістю та обережністю, пропонують читачам і глядачам розгадати разом таємниці долі визначних людей. А через них – і Таїну Буття” [4, 3].

Наведені приклади не вичерпують можливих авторських стратегій у втіленні біографічної драми, але вже можемо говорити про їхнє розмаїття. Автори використовують різні структурні основи – від неокласичних із сильним героєм-протагоністом до постмодерної монтажної композиції і постдрами. Драматурги застосовують радикальні інверсії, опозиційні погляди на усталені традиції у трактуванні прототипів героїв і архетипних міфів. У біографічних п'єсах ми бачимо стратегії моделювання тексту різних типів, зокрема деміфологізації і реміфологізації. В межах цих текстів відбувається складне комбінування з різних типів міфологій: традиційної, ідеологічної та мистецької. У процесі деміфологізації використовується розгляд інтимної сфери, як оберненої сторони соціальної, тобто перевертання піраміди центр-периферія, по-друге, розвінчання культів, пошук “інакшого” не загальноприйнятого обличчя знакових постатей, як позитивних у негативному ключі, так і навпаки, реміфологізація табуйованих постатей у новому контексті. Ці стратегії використовуються як у лінійній однозначній версії, так і у множинній, неоднозначній. Твори моделюються в межах різних дискурсів: неокласичних, неокласичних і постнеокласичних.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли. – М. : Искусство, 1978. – 368 с.
2. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання / О. Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
3. Іващенко Т. Таїна буття / Т. Іващенко // Сучасна українська драматургія : альманах / Я. Верещак. – К. : Фенікс, 2007. – Вип. 4. – 272 с.
4. Іващенко Т. Таїна буття. Біографічна драма. Антологія. НЦТМ імені Л. Курбаса. – К. : Світ знань, 2015. – 304 с.
5. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи / М. Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 270 с.
6. Barthes R. Mythologies / R. Barthes. – Paris : Seuil, 1970. – 239 p.

**Стаття надійшла до редакції 25 жовтня 2016 року**

УДК 821.161.2 – 31.09'06

Оздемір О. В.,  
кандидат філологічних наук,  
Рівненський державний гуманітарний університет  
staruh\_ov@ukr.net

## ФОРМИ EGO-НАРАТИВНОЇ ОБ'ЄКТИВАЦІЇ ГІНОПРОЗОВОЇ NON-FICTION АЛЬТЕРНАТИВИ (на матеріалі роману С. Андрухович "Сьомга")

### Анотація

У статті на матеріалі роману С. Андрухович "Сьомга" проаналізовано основні форми еґо-нарративної об'єктивації. У тексті маємо справу із "розігруванням" та "оповіданням" авторського "Я" при активному залученні до процесу читача. Авторська саморефлексія та самоідентифікація в еґо-орієнтованому типі оповіді здійснюється на основі пакту із читачем, внутрішньотекстового пакту "автор ↔ маска героя-оповідача ↔ героїня", пакту "читач ↔ епоха", а також через систему образів-песонажів, що є зовнішніми Іншими відносно "Я" героїні. Внутрішнім Іншим у творі є створений завдяки ретроспекції образ "Я" ще "тоді".

**Ключові слова:** жіноча проза; еґо-нарратив; non-fiction; автофікшн; зовнішній пакт, внутрішній пакт.

### Summary

The text "Salmon" by S. Andruhovych deals with "playing" and "story" of author "I" with the active involvement of the reader. Author self-reflection and self-identification in ego-oriented type of narrative is based on a pact with the reader, internally text pact "author ↔ mask of the hero-narrator ↔ heroine" pact "reader ↔ era" and through the system of images-characters that are external Others in relation to "I" heroine. Internal Other in the work is the image of "I" even then "when" created due to retrospection.

**Key words:** feminine prose; ego-narrative; non-fiction; autofiction; external pact; internal pact.

Обсервування дійсності молодим поколінням українських письменниць через зміну соціально-політичних, культурних обставин, а також світоглядних орієнтирів та способу мислення є якісно відмінним від представниць культурної епохи 80–90-х років ХХ ст. В. Агеєва із цього приводу зауважує, що український патріархальний світ змінився, і те, що донедавна треба було доводити, конструюючи саму мову, винаходячи слова й мовленнєві конструкції, на початку третього тисячоліття видається цілком очевидним, і письменниці моделюють безпроблемний світ, де немає подвійних стандартів поведінки, де не тиснуть патріархальні традиції. Цілком зрівноваженими в жіночій прозі другої половини дев'яностих є й ґендерні голоси [1, 259].

Найяскравішими перформативними конструктами жіночої літературної об'єктивації першого десятиріччя ХХІ століття є еґо-нарративи – форма автобіографічної оповіді, де "Я" – оповідь

співвідноситься з автобіографічним контекстом або ж створює ілюзію автобіографічної рівності автор – герой – оповідач.

Літературна форма автофікшн, що засвідчила новий рівень традиції автобіографізму в українській жіночій прозі, стала однією із найпродуктивніших форм самоідентифікації та репрезентації у творчості С. Андрухович, О. Драчківської, І. Карпи, Є. Кононенко, С. Поваляєвої, І. Роздобудько та ін.

Літературознавче дослідження гінопрозової non-fiction альтернативи актуалізується активною творчою діяльністю письменниць початку XXI ст. та явним вакуумом дослідницьких праць, присвячених специфіці жіночого письма. Показовою у цьому зв'язку є творчість С. Андрухович, зокрема її роман “Сьомга”, що й становить об'єкт нашої уваги. З'ясування основних форм еґо-нарративної об'єктивації у ньому – мета даної розвідки, що допоможе глибше осягнути особливості жіночої прози початку XXI ст., механізми ґендерної саморефлексії, конструювання та продукування ґендерної ідентичності в контексті жіночих еґо-нарративних дискурсів на ідейно-тематичних та стилістичних рівнях вираження. Усе це дає можливість розширити наукове осмислення тенденцій розвитку української літератури в означений період. Причому, беззаперечною є й перспектива подальшого розвитку даної проблеми, оскільки саме суб'єктивно-біографічні нарративні тенденції є шляхом розвитку української жіночої прози XXI століття.

Коли говорити про літературознавче осягнення цих конструктів, то слід зауважити, що дослідницька оптика скерована в основному на дослідження ідейно-тематичних рівнів сучасної жіночої прози, а ґендерну методологію, базовану на розробках Ж. Дерріди, Е. Шовалтер, Ю. Крістєвої та інших, щодо аналізу творчості письменниць використовують В. Агеєва, О. Забужко, Н. Зборовська, О. Кісь, С. Павличко, Л. Смоляр, Л. Таран, С. Філоненко та ін. Фактом же залишається те, що в літературознавстві гінокритичного спрямування відсутня будь-яка концепція аналізу жіночої літературної еґо-нарративної об'єктивації. Саме цим зумовлюється практика використання в таких цілях “чоловічої” теорії літературознавчого аналізу нарративу, зокрема теорії автобіографічного пакту Ф. Лежена й теорії нарратива Ж. Женета. І ще однією складністю наратологічного аналізу тексту з точки зору його оповідної організації є не лише новаторський метод дослідження автобіографічної жіночої прози (у подальшому ми використовуватимемо й синонім – автогінопроза), а й певна новація у сфері дослідження оповідної організації текстів (це стосується як вітчизняного, так і закордонного літературознавства) non-fiction порівняно із текстами fiction. “У вітчизняному літературознавстві відсутні цілісні дослідження оповідної структури нефікціональних текстів, котрі б окреслили

магістральні тенденції цієї галузі літератури з урахуванням творчого досвіду різних авторів (не лише жіночої статі).

Останнім часом з'являються монографії і дисертації українських літературознавців, присвячені проблемі наратології, котрі моглиб суттєво розширити дослідницькі межі автобіографічної жіночої прози, зокрема О. Веретюк, В. Сірук, О. Капленко.

Однак попри активізацію літературознавчого інтересу до проблем автобіографічної літератури, в тому числі й автогінопрози, проблем наратологічного аналізу літератури non-fiction, дискусійними залишаються питання, що стосуються автобіографізму: починаючи від жанрово-видової приналежності автобіографічної літератури й закінчуючи самим визначенням поняття автобіографізм, а також питання шляхів аналізу таких текстів, що розгортає перед науковцями неабияке поле діяльності” [6, 171]. Відсутніми є й дослідження форм еґо-нарративної об'єктивації роману С. Андрухович “Сьомга”.

У сьогоденній автобіографічній прозі на перший план виходить суверенна особистість, що не акцентує увагу на статевому факторі, а відкрито демонструє власний, знаковий для сучасної епохи спосіб життя та досвід, не обґрунтовуючи внутрішній світ із метою позбутися певних травматичних комплексів. Так, у своєму інтерв'ю “Дзеркалу тижня” на запитання кореспондента про писання як своєрідний “психотерапевтичний сеанс” (йшлося про роман “Сьомга”): “Написати – значить позбутися?” – й відповідно змінитися, Софія Андрухович відповіла, що “мова йде скоріше не про те, щоб “проговорити і позбутись”, а “усвідомити і прийняти”. Людина – істота, котра психологічно старіє у досить ранньому віці, тому амбіцій змінити себе у мене не було. Мабуть, уже занадто пізно” [2].

Епатажність, іронія, самоіронія, сексуальна розкутість, цинічність – ось ключові складники образу журналістки С. Андрухович у її романі “Сьомга”.

Особливістю оповідного простору автобіографічної прози молодого авторки є залучення читача до співучасті у творенні змісту як парної комунікативної інстанції на основі максимального переміщення уваги від автора до читача й, відповідно, активізації ролей наратора й нарататора, тобто характерним є укладення пакту “автор – читач”.

“Демонстративна автобіографічність” С. Андрухович у романі “Сьомга”, представлена ономастичною тотожністю образу головної героїні. Про автобіографічність свого тексту авторка повідомляє читача через “зовнішній пакт”, тобто пакт із уявним адресатом герой-наратор укладає на імпліцитному рівні. З інтерв'ю С. Андрухович Богдані Матіяш ми дізнаємося про те, що “в романі “Сьомга” присутня певна щоденниковість...” [2].



Звертатись до читача письменниця продовжує і на сторінках свого роману, підтримуючи тим самим своєрідний діалог-сповідання (“отож я розповідаю про те, що бачила на власні очі” [3, 67], “все, що я можу зішкребти з пам’яті про те літо...” [3, 73]).

Ведучи мову про експліцитну діалогічність із імпліцитним реципієнтом у автобіографічному романі молодшої письменниці як одну з особливостей її прози, можна зауважити ще один важливий аргументуючий момент діалогічності, пов’язаний із епохою постмодерну, а також наявність ігрового принципу побудови оповіді, фрагментарність, мозаїчність, монтажність сюжету, його багатомовність, інтертекстуальність, цитатність тощо. Саме діалогічність, котру в тексті С. Андрухович підтримує “авторська маска”, стає запорукою вбереження постмодерного тексту від комунікативного провалу із читачем, оскільки забезпечує своєрідну цілісність гетерогенного матеріалу твору. “Авторська маска”, на думку І. Ільїна, – це “важливий структуроутворюючий принцип оповідної манери постмодернізму в умовах постійної загрози комунікативного провалу, викликаний фрагментарністю дискурсу й зумисною хаотичністю композиції постмодерністського роману <...> головний засіб підтримання комунікації <...> і смисловий центр постмодерністського дискурсу” [5, 8].

Оповідна площина автобіографічного тексту “Сьомги” множиться на декілька історій, пов’язаних між собою єдиною темою та зосереджених навколо загального сюжету. Так, смисловим об’єднувальним центром фрагментованих оповідей у С. Андрухович є самостійні, ідейно завершені, об’єднані хронологічною послідовністю життя героїні розділи зі своїми заголовками, тема “Я” героїні та проблема індивідуального вибору, котра втілюється через “внутрішній пакт”: автор ↔ маска героя-оповідачки (котра, як правило, опановує автора) ↔ героїня.

Маска героя-оповідачки в дискурсі “само-оповідання” забезпечує можливість зайняти позицію спостерігача за життєвою історією “Я” героїні. Завдяки цьому автобіографічна героїня поєднує в собі суб’єкта, що мислить, і суб’єкта, що споглядає суб’єкта, тобто розділяється на “ту, яка пише” й “ту, про яку пишуть”.

У романі превалює принцип першоособової нарації, що забезпечує ефект відкритості, відвертості. Ідентифікація тієї, “за якою” спостерігають та “про яку пишуть” з метою авторської самоідентифікації в тексті С. Андрухович постає в часовому континуумі від дитячих років і аж до точки спостереження – сучасності.

У романі “Сьомга” С. Андрухович демонструє доволі оригінальний спосіб вдивляння в себе. “Ставши персонажем”, авторка розщеплюється в тексті на кілька alter ego, приміряє кілька масок, тим самим розглядаючи себе з кількох різних точок. Таке “розпорошення” при конструюванні тексту, своєрідне відсторонення від текстової екзистенції,

засвідчує кореляцію з постмодерним світоглядним принципом “смерті автора”, котрий свого часу окреслив Р. Барт.

Площина тексту розщеплюється на дві частини, одна з яких завдяки введенню образу-маски вуайєра репрезентує погляд на Себе “ззовні”, з теперішнього (“Постійно бачу себе збоку” [3, 299]), а друга – складається з образів Міші, Галі, божевільні, виховательки дитячого садка, однокласниць, хлопців, із якими героїня зустрічалась, випадкових знайомих тощо – “зсередини”, з минулого. Таким чином, запускається механізм детального, майже “рентгенівського” обстеження життя головної героїні – від дитячих років і до сучасності, котра є вихідною та кінцевою точкою оповідної канви, що ніби поглинає минуле, замкнувши його композиційним кільцем. “Підсвітивши” минуле, героїня-оповідач “вивертає” назовні себе колишню аж до натуралізму внутрішніх органів, що їх дістає зсередини вуайєр, вбивши дівчину.

Символічна смерть головної героїні роману знаменує кінець зовнішньо-фізіологічної авторської самоідентифікації та готовність розпочати нову, яку можна означити, перефразувавши назву останнього розділу роману, – “Я хочу пізнати свій внутрішній світ”. Саме до такого пізнання готова та людина, котра пізнала, усвідомила та прийняла те “Я” себе, яке мають змогу бачити інші.

Загалом, варто відзначити “локальний” характер художніх конфліктів у тексті С. Андрухович. Авторка, відмовляючись від вирішення глобальних проблем, порушує близькі та зрозумілі кожній людині питання екзистенційної самотності в сучасному світі.

Віддзеркаленням “Я” героїні у тексті письменниці є також численні інші – образи-персонажі: сім’я, друзі, подруги, суперниці, чоловіки. Причому всі вони є рівноправними й не слугують джерелом ідеалізації героїні. А чоловічі образи, на відміну від таких образів феміністичної літератури 90-х років ХХ ст., не постають засобом обігрування ґендерної проблематики. У них читач, як і героїня-оповідачка, має змогу побачити становлення інтелектуальної, морально-етичної та сексуальної іпостасі героїні.

Важливо звернути увагу й на той факт, що в основу розгортання автобіографічного дискурсу “Я” активного суб’єкта кладеться лише певна життєва грань, зазвичай це приватна історія героїні. У дієгезу “пережитого”, як правило, не потрапляє сфера соціально-професійного розвитку. Лише констатується факт інтелектуально-творчої діяльності героїні, яка, за винятком певних епізодів, перебуває поза оповідними кадрами тексту, хоч у них і трапляються авторські малюнки.

Пошук Себе, невизначеність власного “Я”, екзистенційна невпевненість проступають крізь сюжетну канву аналізованого твору наскрізним мотивом “бездомності” та “блукання світами” (Софія з Мішею часто винаймають чужі помешкання). Саме “постмодерну бездомність”

Т. Гундорова вважає прикметною ознакою сучасної літератури. “В її основі – ситуація змінюваності, міграції, детериторизації. Іншими словами, український постмодернізм утілює бажання бути не “вдома”, а “в дорозі” [4, 165].

Пошук власної сутності молодою людиною в дорозі свого життя є закономірним явищем, проте в аналізованій прозі цей “пошук” набуває травматичного забарвлення через ситуацію певної національної ущербності, меншовартості, непевності, нестабільності, що не дає почуття потрібності та захищеності, котрі вкрай потрібні молоді. І все це подано скептично-іронічним тоном, що слугує своєрідною формою самозахисту від травматичного досвіду через національні реалії. Утім специфіка та проблематика національного простору залишаються лише тлом індивідуальної самоідентифікації героїні, тобто індивідуальне домінує тут над національним. Крім того, героїня демонструє свій космополітизм та включеність у простір міжнаціонального спілкування вкрапленнями у свій текст численних цитат різними мовами (польська, іспанська, англійська).

Коли виходити з двох еґо-дискурсних стратегій – не приховуваного та приховуваного, то молода авторка постає сміливою та відвертою у виборі першої. Табу та заборонені теми тут відсутні, авторські форми ідентифікації, попри описування власних досвідів, є властивими та близькими всьому поколінню, оскільки охоплюють увесь спектр життя сучасної пересічної молодої людини, що перебуває на шляху “становлення”. Тут є спогади дитинства, шкільний вік, юнацькі роки й, відповідно, – музика, кохання, розлука, секс, алкоголь, наркотики, друзі, біль за становище українців у своїй державі тощо.

Аналізуючи альтернативний спосіб самовираження молодих українських письменників, Р. Харчук слушно зауважує, що “головним ворогом “альтернативи”, зрозуміло, є “нормальний” світ”, який уособлюють не тільки традиційні “сірі” громадяни й громадянки, тобто міщанство (у тієї ж С. Андрухович зустрічаємо: “У всіх тут були такі мрії [“...діти закінчуватимуть школу з золотою медаллю, вищі навчальні заклади – з червоними дипломами, а ми купуватимемо собі нові квартири, і діти купуватимуть собі нові квартири, великі, двокімнатні, з загальною площею сорок метрів, і більше ніколи нікому не доведеться тіснитися в цих клятих готельках...”]), а те, що у нас з Мішею вони були іншими, нічого не змінювало...” [3, 9]), нові українці, псевдоінтелектуали, усі без винятку політики, масова і провінційна культура, зокрема глянцева журналістика, тупе телебачення й попса, а й українське геронтократичне суспільство, яке традиційно продовжує ігнорувати молодь, тримаючи час у муміфікованих руках <...> Нові автори не бажать бути глибокодумними і високочолими <...> вони в характерному для українців

ключі нарікають на життя, копірсаються переважно в собі, не апелюючи при цьому до суспільства...” [7, 207–208].

Р. Харчук визначає “зацикленість авторів на собі (Л. Дереша, С. Жадана, І. Карпи, С. Поваляєвої), нав’язливий банальний автобіографізм, відверте позерство і спекуляцію, нарешті нігілізм, якому письменники (письменниці) не чинять жодного спротиву” [7, 209], – тими рисами письма, що замість співчуття до продукovanого ними “трагічного образу української молоді”, часто викликає роздратування й, відповідно, певне несприйняття.

Щодо несприйняття текстів молодих вітчизняних авторок, то воно більшою мірою стосується старшої читацької аудиторії, чого аж ніяк не скажеш про молодь, котру якраз підкупає мікс із описуваного набуття життєвого досвіду та “живість” матеріалу, забезпечуючи цим текстам масовість читацької молодіжної аудиторії.

Універсальність відтвореної в тексті екзистенційної проблематики, щирість, часто шокуєче натуралістична відвертість, подана у формі сленгу та суржику, змішаних із нецензурною лексикою, викликаючи обурення чи здивування, утім читаються як такі, що мають безпосередній особистий стосунок до життя реципієнта. Таким чином, спілкування з метою пізнання передбачає в творі активну роботу обох сторін. Тому не лише читач стає “ключем” до відгадки минулого героїні, а й героїня виявляється на місці тих Інших, зустріч з якими дає можливість читачу наблизитись до розуміння власного внутрішнього образу. Означити цю співпрацю можна так: маска героя-оповідача ↔ читач; герой – Інший для читача.

Молодіжно-жіноча non-fiction альтернатива С. Андрухович, пропонує досвід особистого становлення героїні, тобто “щойно” прожиті “мною” на власний розсуд відрізки часу. Зовнішнє відображення Себе тут превалює над внутрішнім “Я”. В об’єktiv дзеркала пам’яті більшою мірою потрапляє “Я” та світ навколо Мене, аніж “Я” в Мені. Хоча, напевно, тенденція подієво-описового типу оповіді без надмірного моралізування виправдовується молодим, на час написання твору, віком письменниці. Адже кожна людина шлях самоусвідомлення починає із зовнішньої самовізуалізації – чи то в дзеркалі, чи в очах інших.

Вагоме місце на шляху відкритості, зрозумілості та діалогічності тексту письменниці належить пакту відтвореної тут епохи із читачем (текст → епоха ↔ читач). Оскільки твір читають паралельно із життям самої авторки, і запропоновані тут спогади сягають углиб максимум двох десятиліть, то не дивно, що реципієнт, будучи представником тієї ж епохи, чудово розуміє представлений у тексті контекст доби, упізнаючи описувані реалії студентської практики поїздок за кордон із метою стажування й роботи тощо. Усіма впізнавані у творі є й відомі постаті сучасності: Алла Пугачова, Михайло Горбачов, Нельсон Манделла,

Даяна Росс та ін. Це сприяє виникненню в читача відчуття співучасті, принаймні, як свідка відповідних реальних процесів.

Проаналізувавши основні форми еґо-нарративної об'єктивації у non-fiction тексті С. Андрухович можемо говорити про якісно інший рівень жіночої самоідентифікації, порівняно із жіночою прозою 80–90-х років ХХ століття, чільне місце в якій відводилось ґендерній та феміністичній проблематиці.

Представниця молодіжної “альтернативи” є досить розкутою, епатажною, іронічною, відверто-натуралістичною, часто мовленнєво агресивною в позиціонуванні суверенних, особистісних досвідів власної екзистенції, що стає провокаційним джерелом читацької цікавості. У поле зору самоповідного дискурсу молоді письменниці, як правило, потрапляє грань досвіду інтимно-особистісного становлення, без залучення процесів соціальної реалізації, від чого образ героїні є дещо незавершеним, як, утім, незавершеним у творі є й процес її самоідентифікації.

Маркером несформованості власного “Я” героїні, екзистенційної невпевненості, зумовлених досить молодим віком письменниці (на час написання твору), є мотив “бездомності” та “блукання світами” в пошуках Себе.

Укладаючи зовнішній та внутрішній пакти із читачем, авторка тим самим залучає його до активної співучасті в процесі самоідентифікації, що дає можливість реципієнту врешті наблизитись і до розуміння власного “Я”, отримавши в особі героїні образ Іншого. Сприяє такій співтворчості і явно виражений у творі пакт епохи із читачем, що об'єднує їх спільним часовим континуумом.

Першоособовий нарратив стає домінантною формою самоусвідомлення авторки, котре здійснюється на основі внутрішньотекстового пакту: автор ↔ маска героя-оповідача ↔ героїня. Цей пакт створює можливість дистанціювання героя-наратора від самого себе з метою відтворення ситуації як “ззовні”, так і “зсередини”.

Образи-персонажі друзів, подруг, суперниць, коханих, членів сім'ї в тексті письменниці є тими Іншими, що віддзеркалюють “Я” героїні. Причому всі ці образи разом з образом героїні є рівноправними, вона не ідеалізується за їхній рахунок.

Формальний рівень конструювання еґо-дискурсу відповідає постмодерній манері письма, оскільки будується на основі монтажності, інтертекстуальності, мозаїчності, фрагментарності, цитатності, візуалізації письма малюнками, графічними знаками тощо.

Отже, у постмодерному non-fiction тексті С. Андрухович, маємо справу не з утвердженням специфічної жіночої сутності на прикладі авторського “Я”, як у феміністичній літературі 90-х років ХХ ст., а з його

“розігруванням” та “оповіданням” при активному залученні до процесу читача.

Авторська саморефлексія та самоідентифікація в еґо-орієнтованому типі оповіді початку XXI ст. здійснюється на основі пакту із читачем, внутрішньотекстового пакту “автор ↔ маска героя-оповідача ↔ героїня”, пакту “читач ↔ епоха”, а також через систему образів-песонажів, що є зовнішніми Іншими відносно “Я” героїні. Внутрішнім Іншим у жіночій автобіографічній прозі є створений завдяки ретроспекції образ “Я” ще “тоді”.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму : монографія / В. Агеєва. – К. : Факт, 2003. – 320 с.

2. Андрухович С. “Мне хотелось бы, чтобы о моей прозе читатель мог сказать: “Я смотрю так, как смотрит текст” [Електронний ресурс] / Софія Андрухович. – Режим доступу : [http://gazeta.zn.ua/CULTURE/sofiya\\_andruhovich\\_mne\\_hotelos\\_by,\\_chtoby\\_o\\_moeu\\_proze\\_chitatel\\_mog\\_skazat\\_ya\\_smotryu\\_tak,\\_kak\\_smotr.html](http://gazeta.zn.ua/CULTURE/sofiya_andruhovich_mne_hotelos_by,_chtoby_o_moeu_proze_chitatel_mog_skazat_ya_smotryu_tak,_kak_smotr.html). – Назва з екрану.

3. Андрухович С. Сьомга. Роман / Софія Андрухович. – К. : Нора-Друк, 2007. – 352 с.

4. Гундорова Т. Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с. Ильин И. П. Постмодернизм: Словарь терминов / И. П. Ильин ; науч. ред. А. Е. Махов. – М. : Интрада, 2001. – 344 с.

5. Ильин И. П. Постмодернизм: Словарь терминов / И. П. Ильин ; науч. ред. А. Е. Махов. – М. : Интрада, 2001. – 344 с.

6. Оздемір О. В. Наративна полімодальність як засіб ґендерної саморефлексії у книзі Ірен Роздобудько “Переформулювання” / О. В. Оздемір // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство. – Харків, 2015. – Вип. 1(80). – С. 169–185.

7. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: постмодерний період : навч. посіб. / Р. Б. Харчук. – К. : Академія, 2008. – 248 с.

**Стаття надійшла до редакції 27 жовтня 2016 року**

УДК 821.161.3-14'06-052.2:82-1/-19

Кирюшкина М. И.,

аспирант,

Гомельский государственный университет имени Ф. Скорины

k.marusia90@mail.ru

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТИХОТВОРНОЙ ФОРМЫ И ЖАНРОВЫЕ НОВАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ

### Аннотация

В данной статье рассматриваются лирические жанры на примере современной белорусской женской поэзии. Стремление к творческой самоидентификации, активный поиск новых формальных стилистических возможностей женщин-поэтесс привели к творческой диффузии в выявлении художественных принципов авторов. Женская поэзия отличается от мужского не только качественной оценкой, но и предметной тематикой, художественными особенностями поэтической формы. В современной белорусской женской поэзии типология лирических жанров представлена “вершанятами” Галины Коржаневской, “морскими шпильками” Анны Тихоновой, “вершалиниями” Анастасии Кудасовой, “рысасловами” Людмилы Сильновой. Устойчивое соотношение содержания, интуиции автора, рефлексии читателя составляет жанровую структуру текстов. Творчество современных поэтесс мало изучено, что объясняет новизну работы.

**Ключевые слова:** женская поэзия, творческая самоидентификация, архитектура литературного произведения, художественные особенности поэтической формы, типология лирических жанров, “женская природа” текста.

### Summary

In this article lyrical genesis on the example of contemporary feminine Belarusian poetry are considered. Aspiration to creative self-identification, active search for new formal stylistic opportunities women-poets have given rise to creative diffusion in revealing artistic principles of authors. Feminine poetry differs from masculine one not only in qualitative assessment, but also in the themes (subject matter), artistic features of poetic form. In modern Belarusian women's poetry the typology of lyrical genres is presented by “short rhymes” of Galina Korzhanevskaya, by “sea steeples” of Anna Tikhonova, by “poetic lines” of Anastasia Kudasova, by “line-words” of Lyudmila Silnova. The stable correlation of the content, the author's intuition, the reader's reflection constitutes the genre structure of texts. Creativity of contemporary poetesses is little researched, which explains the novelty of this work

**Key words:** feminine poetry, the creative self-identification, architecture of a literary work, artistic features of poetic form, the typology of lyrical genres, “feminine nature” of the text.

В современной белорусской поэзии популярной является тенденция относительно лирического выражения авторского “Я” в поэтической миниатюрной форме. Мини-стихотворения характеризуются наибольшей степенью реализации субъективного начала и возможностью поэтического эксперимента. Синкретизм разных стилистических приёмов с учётом авторского эмоционального составляющего в миниатюрной поэтической форме формально можно

определить как жанр. Анализ вышеуказанных особенностей современных жанров и будет являться целью данной статьи. Например, некоторая “логическая реакция” на социально-творческий контекст в искусстве, а также глубокий авторский подтекст представлены в четверостишии Р. Боровиковой “Нюансы”:

І дзякуй Богу, што не усе!  
Але той-сёй мастак вялізны.  
Так спраўнапіша, бы трасе  
ў падтэксце брудную бялізну [1, 33].

В довольно небольшой поэтической форме поэтесса выражает личные эмоциональные ощущения. Текстовое пространство такой художественной формы только способствует появлению множественности ассоциаций реципиента.

Открытый поиск новых идейно-эстетических уровней, соединение различных ассоциаций, слов как графических носителей эмоций и поэтических образов в контексте одной художественной формы указывают на переоценку традиционных принципов и расширение тенденции жанровых новаций в поэзии.

В теории литературы жанр как тип художественного произведения имеет особенности, которые объединяют все произведения по соответствующим критериям: определенная тема; отношение автора; эстетические свойства жизненного материала, находящиеся в основе темы произведения; требования к устойчивой традиции развития и соблюдение её [2].

“Поэтическая игра” с лаконичной формой художественного текста способствует отражению глубокого смысла, что является спецификой современных лирических жанров. Внимание нашего исследования концентрируется на стихотворных формах лирики, а именно, на современных лирических текстах, автором которых является женщина.

В современной белорусской женской поэзии типология лирических жанров представлена “вершанятами” Г. Корженевской, “морскими шпильками” А. Тихоновой, “вершалиниями” А. Кудасовой и др. Устойчивое соотношение содержания, авторской интуиции и рефлексии читателя составляет жанровую структуру стихотворений поэтесс. При этом необходимо учитывать художественный стиль лирического текста, который составляют разные элементы – авторская идея, образная эстетика и предполагающая эмоциональная реакция читателя.

Согласно А. Есину [3], художественная форма представляет собой не набор или конгломерат отдельных приёмов, а содержательно обусловленную целостность; ее выражением и является категория стиля. Слагаясь на стиль, все элементы формы подчиняются единой художественной закономерности, обнаруживают наличие организующего принципа. Он как бы пронизывает структуру формы, определяя характер и функции любого ее элемента.



Стилистические принципы, которые влияют на жанровые формы в современной белорусской женской поэзии, следующие: отражение личной мировоззренческой системы автора в жанровой структуре поэтического текста; художественная реализация понятия маргинальности, которое способствует появлению “нового жанра” и таким образом актуализирует авторский эксперимент. В современной женской поэзии маргинальные поэтические формы – это оригинальные миниатюрные тексты, в которых, используя принцип художественной модификации, поэтессы участвуют в процессе обновления не только поэтики, но и системы лирических жанров.

А. Кудасова, реализуя свой личный творческий опыт, акцентирует внимание на жанровой специфике лирических текстов уже в одном из стихотворений: “вершалінаў вершалініі – // соснаў распачнае sos– // я самотаю птушынаю // чую рытмаў ваших рост. // як жукамі-караедамі // словы пад карой свярбяць<...>” [4, 3]. Творческий поиск и эксперимент способствуют тому, что стихотворения поэтессы представляют собой “лирическое соединение” определенных периодов, в которых мысли автора реализуются линейно, а в последних поэтических строках стихотворения содержится философский вывод относительно художественной концепции. Рассуждение А. Кудасовой поэтапно представлено в следующем лирическом тексте:

ілбом  
выпіваю сцяну  
нагбом  
мокражылле цягну  
з нутра  
беспрытульны калос[4, 14].

Формой выражением философско-эстетического взгляда являются слова: “пара // распранацца да слёз” [4, 14]. Своеобразный “поэтический рецепт” в организации логических связей между стихотворными строками относительно жанровой характеристики текста можно назвать “вершалиниями”.

Таким образом, “вершалинии” А. Кудасовой – это лирические нерифмованные тексты с последовательным поэтическим изложением мыслей автора, где каждая строка в стихотворении является логическим продолжением следующей.

В современной белорусской женской поэзии популярными являются маргинальные лирические жанры. В словаре И. Ильина [5] понятие маргинальности имеет следующее значение: периферийность, “пограничность” какого-либо явления социальной жизнедеятельности человека по отношению к доминирующей тенденции своего времени или общепринятой философской или этической традиции. По отношению к жанровым особенностям литературного текста это поэтические формы,

которые возникают на границе разных эстетических систем и занимают периферийную позицию относительно традиционных жанров.

Маргинальным жанром являются поэтические миниатюры “рысасловы” Л. Сильновой с одноименного сборника [6]. “Тексты” поэтессы представляют собой синтетические однословные “компоненты” выражения художественной мысли. В “рысасловах” соединяются поэзия и художественное искусство (графика): в поэтическом слове для выражения определенного смысла некоторые из букв заменяются графическим рисунком. Ключом для “расшифровки” значения того или иного “текста” служат ассоциации читателя. Например, в “рысаслове” “Космас” [6, 14] для создания образа текста вместо буквы “о” представлен символический рисунок в виде кометы со звёздами. Визуальная поэзия Л. Сильновой, которая включает однословные тексты, – это своего рода экспериментальные жанровые формы, в которых главная роль относительно смысловой нагрузки художественного произведения отводится символике букв.

В современной женской поэзии в качестве маргинального жанра можно рассмотреть “морские шпильки” А. Тихоновой. Двухстрочные, экстремально лаконичные стихи поэтессы – это жанровые формы, которые создаются посредством синтеза поэзии и лингвистики (лексикологии). Безусловно, смысл стихотворных строк создается автором при использовании в текстах фонетических омонимов:

Я апынулася ў бездані.

Я акнулася ў бэз... Здані... [7, 27].

В вышеприведенной поэтической миниатюре омофоны “бездані /бэз... Здані” создают эффект ритмически организованного и рифмованного текста.

Использование поэтессой подобных лексических единиц позволяет читателю по-разному интерпретировать смысл поэтических миниатюр. В следующем лирическом тексте подразумевающий ответ на вопрос также может иметь субъективное значение:

Скончыўся вечар цікава...

Скончыўся вечар... ці кава? [7, 27].

“Морские шпильки” А. Тихоновой – это лаконичные стихотворения с определенно строгой комбинацией как слов, так и звуков в словах.

Исходя из принятого постулата, что “женская литература” – это тексты, написанные автором-женщиной, категория гендера при анализе тех или иных художественных особенностей может реализоваться и в структуре литературных жанров.

В широком контексте понятие “гендер” затрагивает социальные, культурные, психологические особенности личности, которые соответственно реализуются во всех концептуальных измерениях. “Метафора культуры” имеет свои особенности и в литературных текстах. Современным литературоведением исследуется гендерная

идентичность как осознание субъектом (автором, героем, лирическим субъектом / героем) своей принадлежности к культурным определениям “мужского” и “женского”. Зафиксированные в культурно-социальной среде соответствующие стереотипы определяются согласно литературоведческому анализу художественных текстов: подлежат исследованию парадигма художественных образов и мотивов, художественно-философская символика сюжета относительно гендерного дискурса. Таким образом, рассматривается целостная картина всего произведения относительно художественных особенностей литературного рода. В. Тюпа считает, что подразумевается “бытие” текста: “смысл, который приобретает свою актуальность только при встрече с другим смыслом (в сознании другого лица) – текст, который осуществляет знаковую (вещественную) манифестацию этого смысла для сознания, что обладает восприятием” [8, 24]. Поэтому смысловая архитектура литературного произведения как объекта эстетического восприятия в сочетании с иной реальностью (дискурсивной презентацией содержания) может приобретать оттенки другой эмоциональной реакции читателя на содержание текста.

В русле понимания жанра как своеобразной договоренности между автором и реципиентом можно говорить о том, что в его структуре находятся понятия феминности (женского) или маскулинности (мужского). В. Тюпа отмечает, что “дискурс жанра – это система коммуникативных компетенций: креативной (субъективно-авторской), референтной (объектно-геройной) и рецептивной (адресно-читательской)” [9, 34]. Главным значением для гендерного дискурса жанра является как его адресация, так и лексико-семантическая окраска, что и определяет авторскую стратегию и предметно-содержательное наполнение.

Определяя особенности данных лирических произведений как любого художественного текста, нужно учитывать определение (по словарю постмодернистских терминов), что под текстом подразумевается семантический и формальный аспект любого произведения искусства, который должен быть воспринят и “прочитан” реципиентом. С целью такого “прочтения” Р. Барт, теоретик постструктурализма, выделил понятие “код” – это очерченные типы уже виденного, уже прочитанного, уже сделанного. Естественно, очень важным определением обладает жанровый код Д. Фоккема. Это код, который активизирует у реципиента обозначенные уже “ожидания”, связанные с выбранным жанром автора для текста [5].

Попробуем проанализировать жанровые особенности “вершанят” Г. Корженевской. Стихотворные миниатюры поэтессы – это короткие рифмованные по лирической форме тексты с глубоким смысловым оттенком. Жанровая определение “вершаняты” с позиции реципиента

ориентует на восприятие нежно-эмоционального содержания произведения. К примеру:

Не ўсё ў жыцці  
і радасна, і гладка  
Спакусы,  
перашкоды,  
міражы...

Але гарыць нябесная лампадка  
Ў жывой неабыякавай душы [10, 10].

Подобная лаконичная форма является одним из способов передачи смысла текста, который формируется на уровне авторских интенций. Субъективность автора-женщины определяется через рефлексивность к себе, которая приобретает признаки рефлексии-для всех (“ожидания” читателя). В следующей миниатюре автор выражает свои собственные ощущения:

Надакучыла быць слабую,  
Надакучыла быць  
з табою.

І колькі б нясмеласць ні мучала,  
Саступаць усім  
надакучыла! [10, 22].

Г. Корженевская отражает женское восприятие бытия, состоящее из личных чувств, которое автоматически “переносится” на жанр “вершаняты”. Это поэтические “женские” тексты, состоящие из определенных суггестивных знаков женской субъективности. Жанровый код миниатюр поэтессы определяется следующим образом: стихотворение (лирическая форма) + чувственный анализ действительности (поэтическое содержание) = “вершаняты”.

В итоге, феминный характер женских текстов может влиять не только на содержание, мотивы и образно-символическую систему, но и подчеркивать жанровые особенности произведения. Таким образом, на жанровые определения лирических форм, представленных в поэзии авторами-женщинами, влияют как личный творческий потенциал автора, так и тенденция к периферийности относительно архитектоники и образности мини-текстов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Баравікова Р. Люстэрка для самотнай : Вершы, пераклады і драматычная паэма / Р. Баравікова. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1992. – 206 с.
2. Боров Ю. Теория литературы : в 4 Т. / Ю. Боров, Н. Гей, С. Бочаров, А. Михайлов. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 3 : Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – 592 с.
3. Есин А. Стиль / А. Есин // Введение в литературоведение : учеб. пособие ; под ред. Л. Чернец. – М. : Высш. шк., 2004. – С. 488–498.
4. Кудасава Н. Маё невымаўля : вершы / Н. Кудасава. – Мн. : Кнігазбор, 2016. – 116 с.

5. Ильин И. Постмодернизм : словарь терминов / И. Ильин. – М. : ИНИОН РАН–INTRADA, 2001. – 384 с.
6. Сільнова Л. Рысасловы / Л. Сільнова. – Полацк : Полац. ляда, 1994. – 35 с.
7. Ціханова Г. Марскія шпількі / Г. Ціханова // Другое полушарие / Anotherhemisphere. – 2013. – № 21. – С. 27.
8. Тюпа В. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ) / В. Тюпа. – М. : Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.
9. Тюпа В. Жанр и дискурс / В. Тюпа // Критика и семиотика. – 2011. – Вып. 15. – С. 31–42.
10. Каржанеўская Г. Вершаняты. Паэтычныя мініяцюры / Г. Каржанеўская. – Мн. : Беллітфонд, 2005. – 120 с.

***Статья поступила в редакцию 9 декабря 2016 года***

## ПОЕТИКА ПРИГОДНИЦЬКИХ ЖАНРІВ

УДК 821.134.2-91

Гура Н. П.,

кандидат філологічних наук, доцент,

Лисак Ю. В.,

студентка,

Запорізький національний технічний університет

gura.natalya@bk.ru, usay.02.95@mail.ru

### ПОЛІЖАНРОВІСТЬ СУЧАСНОГО ДЕТЕКТИВУ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ А. ПЕРЕСА-РЕВЕРТЕ “ФЛАМАНДСЬКА ДОШКА”)

#### Анотація

Стаття присвячена дослідженню жанрової трансформації детективного роману епохи постмодернізму. Продовжуючи традицію поєднання масової та елітарної прози, роман А. Переса-Реверте “Фламандська дошка” став одним з перших арт-детективів, характерною рисою яких є детективна історія навколо визначних імен світу мистецтва та їх творів. Традиційна детективна сюжетна схема твору розширюється та ускладнюється за рахунок синтезу елементів історичного та містичного романів, включення мистецтвознавчого та конспірологічного дискурсів та використання постмодерністської техніки.

**Ключові слова:** постмодернізм, жанр, поліжанровість, детектив, арт-детектив, інтермедіальність, інтертекстуальність.

#### Summary

The article is concerned with the research of the detective novel genre transformation in the postmodernis mera. Carrying on the tradition of the mass and elite prose combination, A. Perez-Reverte's novel “The Flanders Panel” has become one of the first art detective stories. Its distinctive feature is the detective story around the outstanding names of the art world and their works.

**Key words:** postmodernism, genre, multigenre, detective novel, art-detective, intermediality, intertextuality.

Активний процес розмивання жанрових меж у кінці ХХ ст. порушує не тільки високу літературу, а й жанри паралітератури, зокрема детективний роман. Він динамічно розвивається, і незважаючи на те, що є досить формульним, під впливом інтра- та екстралітературних факторів зазнає певних трансформацій і перестає бути лише здобутком масової літератури.

Вийшовши за межі створеної Е. По класичної детективної моделі, сучасний детектив увібрав у себе елементи історичного, шпигунського, любовного, містичного романів, утворюючи нові підвиди жанру, часто, за допомогою постмодерністських прийомів (інтертекстуальність, іронія, пародійність, гра з жанровими схемами). Відгукнувшись на зміни в соціальній дійсності, в сучасній літературі з'являється все більше детективних романів, які не тільки розважають читача захоплюючим сюжетом, а й збагачують його інтелектуально та розширяють загальний кругозір. Серед романів цього типу слід особливо виділити історичні,

конспірологічні та арт-детективи або гібридні утворення. Прикладом успішного поєднання декількох жанрових підвидів є романи Артуро Переса-Реверте, блискучого знавця історії й мистецтва та майстра витонченого письма.

Роман “Фламандська дошка” (1990) А. Переса-Реверте викликав нечуваний ажітаж в літературному світі та стійкий інтерес читачів, але належного генологічного аналізу у вітчизняному літературознавстві так і не отримав. Серед поодиноких розвідок особливо слід виділити статтю М. Блинової [1], в якій авторка досліджувала особливості оповідної структури постмодерного детективного тексту на матеріалі роману “Фламандська дошка”. Отже, **актуальність** статті визначається вивченням найбільш перспективних у плані подальшого розвитку процесів жанрових утворень у контексті сучасної масової літератури, а також недостатньою вивченістю творчості А. Переса-Реверте в вітчизняному літературознавстві.

**Метою** роботи є з’ясування жанрових особливостей детективного роману А. Переса-Реверте, а також на його прикладі окреслення видозміни детективного жанру в контексті основних тенденцій сучасної літератури.

Продовжуючи традицію поєднання масової та елітарної прози, Артуро Перес-Реверте став одним із зачинателів нового підвиду детективних творів – арт-детективів, так званих мистецтвознавчих романів-розслідувань. Характерною рисою таких творів є детективна історія навколо визначних імен світу мистецтва та їх шедеврів. Витвір мистецтва спричиняє злочин або стає ключем до відгадки. Але як не парадоксально, основу сюжету “складає не крадіжка, а вбивство” [4], як спосіб знищити свідків або як послання (тіло як полотно божевільного художника).

У центрі роману іспанського письменника – старовинна картина фламандського художника XV століття Пітера ван Гюйса, яка стала ключем до розгадки жорстоких злочинів, що відбуваються в наші дні.

Шахова партія, зображена на картині, котрій півстоліття, неочікувано знаходить своє продовження у сучасності. Таємничий напис і пов’язана з ним загадка спонукає головну героїню, Хулію, шукати відповіді на питання, що здавалися вже давно забутими і похованими під пластами часу. Хулія та її друг антиквар Сесар приходять до думки, що на картині зашифрована розгадка вбивства лицаря Роже Арраського, а ключ до неї схований у шаховому етюді, що зображений на картині і вирішують її розгадати, та в результаті відбувається ряд загадкових вбивств і стає зрозуміло, що хтось хоче дограти партію.

Саме загадка картини Пітера ван Гюйса є рушійною силою сюжету роману, але саме вбивства Альваро та Менчу перетворюють середньовічну головоломку у сучасний злочин, а уявна шахова партія

втілюється в життя, де замість шахових фігур – живі люди. Письменник вдало поєднує у своїх творах шаради минулих століть, таємничі вбивства та роздуми про високі матерії.

Детектив є досить клішованим жанром літератури, який має певний набір штамів. Отже, розглядаючи сучасний план роману, ми маємо класичну детективну історію: детектив і його помічник розслідують спочатку загадку картини, яка потім ускладнюється вбивством Альваро Ортеги (професора, що викладав історію мистецтва в університеті та був колишнім коханим Хулії). Детективна лінія минулого представлена вбивством лицаря Роже Арраського, який був зображений на картині разом з герцогом Остенбургським та його дружиною.

Роль сищика та його помічника виконують аматори – Хулія та її друг антиквар Сесар. Оскільки їм бракує знань в шахових етюдах, Сесар залучає експерта – шахіста Муньюса. Саме ця трійця поєднує обидва плани, оскільки вони намагаються розкрити вбивство минулого, щоб зупинити кроваві події сьогодення.

Для викриття злочину в романі використовувалися дедуктивний, аналітичний та ретроспективний методи. Математична точність суджень, дедукція та індукція йдуть бік о бік в роздумах читача та головних героїв. “Зараз ми знаходимося на рівні, з якого можемо вилучити чимало інформації: на рівні даної шахової партії. Розв’язавши її, ми зможемо застосувати зроблені висновки до решти картини. Це лише питання логіки. Математичної логіки” [7, 132]. Муньюс пропонує ретроспективний аналіз, який також опирається на логіку. Отже, загадка картини вирішується класичним для детектива способом – розслідуванням, яке є в свою чергу інтелектуальним процесом, що ґрунтується на розумовому аналізі. Таким чином А. Перес-Реверте ще раз доводить правоту Х. Л. Борхеса, який стверджував, що “детектив – це інтелектуальний жанр, заснований на фантастичному допущенні, що в розкритті злочину головне – не доноси зрадників чи похибки злочинців, а здатність мислити” [2, 263].

Ще однією рисою класичного детективу в цьому творі є те, що “вбивця є поза підозрою”. Із самого початку читач знає його, але навіть і не здогадується, що персонаж може бути вбивцею. Сесар від початку підтримує Хулію і допомагає розслідувати справу. Він був “людиною високої, рафінованої культури: подібних до нього Хулія серед своїх знайомих могла перерахувати по пальцям” [7, 48]. Своєю освіченістю та манерами антиквар приваблює читача. Упродовж всього роману автор тільки підсилює його позитивні риси: турбота про Хулію, життєва мудрість, розсудливість та гострий розум остаточно переконують нас в його благонадійності. І навіть, коли правда розкривається, Сесар виправдовує свої вчинки “благими цілями”. Однак ніхто не має права розпоряджатися чужим життям, якими б не були його наміри “Ні, ти не в



диявола грав, а в Бога. В Бога, що визнає, де добро, а де зло, кому жити, а кому померати” [7, 355]. Це авторське послання співголосне головній ідеї класичного детективу про поновлення справедливості.

Образи жертв у романі “Фламандська дошка” – амбівалентні, якими й повинні бути в класичному детективі. Альваро й Менчу входять у близьке коло друзів головної героїні і по натурі є непоганими людьми, але в різний час вони її зрадили і, як зауважив Сесар, “Я організував все це, щоб звільнити тебе від всіх непотрібних впливів, від всього того, що пов’язувало тебе, приковувало тебе до минулого. Менчу, на своє горе, зі своєю природженою дурістю та вульгарністю була однією з цих ланцюгів – як і Альваро” [7, 383].

Отже, роман А. Переса-Реверте зберіг основні ознаки детективного жанру. Детективна складова представлена детективним сюжетом: загадка, злочин, вбивство, розслідування, розгадка й пояснення та стандартним набором діючих осіб: детектив-аматор, його помічники та жертви. Для викриття злочину та розв’язання загадки в романі використовувалися головним чином дедуктивний, аналітичний та ретроспективний методи.

Але як було зазначено вище, роман “Фламандська дошка” відноситься до нового підвиду детективних творів, а саме арт-детективів, які характеризуються певними особливостями. Як стверджує В. Вайс “розслідування в арт-детективі ведеться у двох часових вимірах” [3], що дозволяє автору забезпечити читача додатковою мистецтвознавчою та історичною інформацією. Отже, арт-детективи піднімають детективний жанр на новий рівень, дозволяючи стежити не тільки за захопливим сюжетом, а й збагачуватися інтелектуально.

Парадоксальний та багатоплановий, що заворожує переміщенням дії із одного часового та культурного пласта в інший, із закрученим сюжетом, роман “Фламандська дошка” відкриває для читача світ антикварів та колекціонерів, в якому старовинна картина з шаховим етюдом є кодом. Таким чином, можна сказати, що цей роман – це “детектив у детективі”. Щоб зрозуміти, що відбувається в сьогоденні, треба зрозуміти, що трапилося у минулому. Отже, традиційна сюжетна схема роману значно розширюється та ускладнюється за рахунок синтезу елементів історичного та містичного роману й включенням мистецтвознавчого та конспірологічного дискурсів.

Коли одне мистецтво стає джерелом натхнення для іншого, їхній діалог є по-справжньому плідним, а відмінності між ними сприймаються як вдалі перспективи для злету творчої фантазії. Одне мистецтво може бути “темою для іншого” [9, 14]. Так, картина Пітера ван Гюйса дозволяє письменнику здійснити перехід від сучасності в іншу історичну епоху, тим самим захоплюючи читача історією та культурою минулого. При цьому через призму мистецтвознавчого аналізу історичних раритетів

письменник розкриває “психологію своїх персонажів – людей як сучасного суспільства, так і віддаленого минулого, зображених на картині” [8, 68]. Також, варто підкреслити, що в романі детально описана робота художника-реставратора, автор ніби дає можливість поглянути на світ мистецтва зсередини.

У творі живопис тісно переплітається із мистецтвом гри в шахи. Гра в шахи, була пристрастю, котра “зближала його (ван Гюйса) з гірко оплаканим мессиром Роже, котрий за життя був його покровителем та другом... Котрий вмів, як ніхто інший, поєднувати шахові баталії з довгими бесідами про мистецтво, кохання та війну. Або про цю свою дивну ідею, котра тепер звучала ніби зловісне передбачення його власної участі, про те що шахи – гра для тих, хто любить прогулюватися по роззявленій пащі диявола” [7, 181].

Гра в шахи також представляє філософський рівень роману, адже саме ця гра символізує життя, й в певному сенсі його визначеність, люди – це шахові фігури, в кожного є своя клітинка, та правила, за якими вони переміщуються, а також те, що хтось може вирішувати нашу долю за нас. Незважаючи на те, що така думка є досить песимістичною і на пряму про це в романі не говорить, але саме таким чином автор розпорядився життями героїв своєї книги. Самій грі надається філософський характер “Найчастіше на дошці розігрується битва не між двома шаховими школами, а між двома філософіями... Між двома світобаченнями” [7, 213].

Елементами конспірологічного детективу в романі виступають символи та таємничі знаки. Головним символом є, перш за все, сама дошка, що символізує гру як певну життєву ситуацію, яка мала місце у XV столітті, таємничий напис на картині (*Quisnecavitequitem* – хто вбив лицаря?), що був зафарбований, розташування фігур на дошці та самі фігури, що символічно позначають певних осіб (“Чорний ферзь з’їдає білу туру... Ця тура уособлювала МенчуРоч – так само, як у тій партії білий кінь уособлював нашого друга Альваро, а на картині – Роже Арраського” [7, 294]). Щоб розгадати загадку картини, треба зрозуміти напис на картині та розшифрувати шахову партію.

У романі значна увага приділена історичним подіям та фактам життя людей, які зображені на картині: герцога Остенбургського, його дружини та друга й відданого лицаря Роже Арраського. “Роже Арраський, народився в 1431 році – тоді, коли англійці спалили в Руані Жану Д’арк. Його сім’я була пов’язана родинними зв’язками з французьким королівським домом Валуа. Роже Арраський народився в замку Бельсанг, по-сусідству з герцогством Остенбургським” [7, 33]. Це споріднює роман з історичною літературою в цілому, а вбивство Роже Арраського та його розслідування з історичним детективом зокрема, та в

черговий раз підкреслює належність роману “Фламандська дошка” до арт-детективу, де історична складова дуже вагома.

Містичний аспект роману “Фламандська дошка” представлений паралелізмом, що проводиться між подією, що сталася декілька століть тому, та подіями у реальному часі, створюючи ніби потойбічний зв’язок між подіями. “Її охопило передчуття: шахівниця перестала бути просто полем, розкресленим на чорні та білі квадрати, перетворившись на якусь реальність, що представляє хід її власного життя. І, немов дошка, раптом перетворилася на дзеркало, вона помітила щось знайоме в маленькій дерев’яній фігурці, що зображає білу королеву, так відверто вразливу в грізній близькості чорних фігур” [7, 196]). Коли герої починають розслідувати вбивство, про яке свідчить напис на картині, вони самі потрапляють у схожу ситуацію, а коли завдяки ретроспективному аналізу програють гру у зворотному порядку, то розуміють, що вбивця у реальному часі діє відповідно до ходів фігур на дошці. Таким чином автор створює атмосферу таємничості та посилює напругу твору.

Окремої уваги заслуговують інтертекстуальні зв’язки роману. Спираючись на класифікацію Ж. Женнет, який виділяє п’ять типів взаємодії текстів: інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність та архітекстуальність [6, 470] розглянемо основні форми міжтекстової взаємодії в романі.

Текст детективу рясніє латинськими висловами, алюзіями, згадуванням відомих імен та витворів мистецтва, цитатами. Латинська фраза “*Quisnecavitequitem* – хто вбив лицаря?” стала відправним пунктом розслідування і повторюється рефреном протягом усього твору. Вона задає тон усьому роману.

Поводирями читача у світ мистецтва, римської літератури та латини стали Хулія та Сесар, які часто посилаються на авторів Давнього Риму та їх твори, користуються латинськими висловами. Допмагаючи Хулії, Сесар залучає до розслідування Муньюса, порівнюючи його зі своїм улюбленим автором Вергілієм (провідник з “Божественної комедії” Данте): “Так що не залишається нічого іншого, як знайти Вергілія, здатного вести тебе шляхом цієї пригоди” [7, 373]. Прощаючись із Хулією, антиквар теж звертається до рядків Вергілія: “*Necsumadeoinformis...* Я не настільки потворний... Нещодавно на березі я опинився, хоч море спокійним було” [7,396]. Це дозволяє автору з одного боку “домалювати образи своїх героїв, надаючи їм додаткові відтінки і характеристики” [8, 66], а з іншого – освітити, збагатити інтелектуально читача.

Роман має присвяту, а кожному з п’ятнадцяти розділів передують епіграф, які є паратекстовими елементами, завдяки яким автор імпліцитно транслює значиму для нього інформацію. Саме паратексти “задають тему твору, намічають лейтмотиви окремих частин,

розкривають концепцію твору, актуалізують смислову доміанту тексту або вводять підтекстову інформацію, одночасно висловлюючи відношення до неї автора” [5, 79]. Аналіз епіграфів переконливо довів (8 з 15 присвячені шаховій темі), що шахи грають ключову роль в творі, виступаючи інструментом вирішення загадки картини й вбивства, а також життєвою філософією: “Білі та чорні фігури, здавалося, втілювали протистояння між світлом й темрявою, між добром й злом, яке є у самому людському дусі” [7, 174].

У романі “Фламандська дошка” виразно проступає гра автора із різними жанровими структурами – архітекстуальність, адже ззовні сюжет роману вбирає в себе елементи таких популярних жанрів, як конспірологічний, історичний та містичний романи. Таким чином А. Перес-Реверте суттєво модифікує канон жанру детективу та створює багатшаровий твір, розрахований на широке коло читачів із різним рівнем фонових знань.

Розширення жанрових меж роману спричинило зміну трактування головних образів та фіналу. Спочатку А. Перес-Реверте збільшує кількість людей, які залучені до розслідування: Хулія, Сесар та Муньйос. Але якщо пильно придивитися, то виявиться, що розслідують загадку картини, а потім убивства тільки Хулія та Муньйос, а Сесар виявляється містифікатором та злочинцем, що не могло бути за канонами класичного детективу. В минулому читача також чекав сюрприз оскільки, вбивцею опинилася сама герцогиня Беатриса Бургундська, яка боялася, що її чоловік Фердинанд Альтенхоффен дізнається про її зв'язок з лицарем. “Так, – знизав плечима Муньйос, – Лицаря вбила чорна дама... Щоб це не означало... – Це означає, здригнувшись, повторила вона, – що це Беатриса Бургундська наказала вбити лицаря” [7, 179].

Фінал роману позбавлений завершеності класичного детективу, який не передбачає самогубства “Я надаю перевагу фіналу у флорентійському стилі, серед речей, які я люблю. Такий вихід зі становища – розумний і більш приємний, він більше відповідає моїм смакам та характеру” [7, 394] та можливості скористатися багатствами, які були здобуті нечесним шляхом. Однак, ми не можемо стверджувати, що у творі покарання за злочин відсутнє взагалі. Скоріше мова йде, про його трансформацію (Сесар закінчує життя самогубством, а Беатриса проводить свої останні дні у монастирі наодинці зі своїми спогадами) під впливом постмодерної ігрової модальності.

Отже, роман “Фламандська дошка” А. Переса-Реверте є сучасним детективним твором, який характеризується постмодерністською різноплановістю оповіді, що поєднує у собі детективний, історичний та філософсько-психологічний плани. Колажність (поєднання класичного та конспірологічного детективного дискурсів з елементами історичного, містичного та фантастичного романів), інтермедіальність (поєднання в

літературному творі живопису з мистецтвом гри в шахи), різнорівнева інтертекстуальність та паралелелізм (поєднання подій минулого з подіями у реальному часі) стали характерними рисами цього роману.

Однак, проблема вивчення жанрових особливостей детективного роману іспанського письменника не може бути розкрита в межах однієї статті. Вона залишає широкі обрії для подальшого дослідження, адже твори Артуро Переса-Реверте поєднують у собі загадки минулих століть, таємничі злочини й актуальні питання сучасності.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Блинова М. П. Особенности повествовательной структуры постмодернистского детективного текста (на примере романа А. Переса-Реверте “Фламандская доска”) / М. П. Блинова // Современная литература : поэтика и нравственная философия / под ред. А. В. Татарина. – Краснодар : ZARLIT, 2010. – С. 21–27.

2. Борхес Х. Л. Детектив (Elcuentopolicial) : [эссе] / Х. Л. Борхес ; [перевод В. Ванников, Б. Дубин, Н. Любимов, Ю. Ванников]. – М : Радуга, 1990. – 292 с.

3. Вайс В. В поисках Грааля, или об искусстве арт-детектива [Электронный ресурс] / В. Вайс // Интернет-журнал “Перепутье”. За чашечкой кофе о литературе, искусстве и науке : электронный журнал. – 2013. – Режим доступа : <http://weissview.blogspot.ru/2013/09/blog-post.html>

4. Волкова Н. Этюды в кровавых тонах [Электронный ресурс] / Н. Волкова. – Режим доступа : <http://book-avenue.ru/kollektsii/art-detektiv/>

5. Галкина И. В. Паратекстуальность в романе В. Пелевина “Generation ‘П’” / И. В. Галкина // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. Сер. : Филология. – Иркутск, 2011. – № 2 (14). – С. 78–81.

6. Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. / Жерар Женетт ; [ пер. с фр. Е. Васильевой, Е. Галыдовой, Е. Гречаной и др. ; под ред. С. Зенкина]. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1–2. – 944 с.

7. Перес-Реверте А. Фламандская доска : [роман] / А. Перес-Реверте ; пер. с исп. Н. С. Кирилловой. – М. : Эксмо, 2003. – 480 с.

8. Сорокина Г. А. Латинский язык в произведениях А. Переса-Реверте / Г. А. Сорокина // Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова : Серия “Филологические науки”. – М., 2012. – № 3. – С. 62–73.

9. Фесенко В. І. Література і живопис : інтермедіальний дискурс / В. І. Фесенко. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2014. – 398 с.

**Стаття надійшла до редакції 6 листопада 2016 року**

УДК 821.161.2-1"19/20"

Бригадир Я. О.,

аспірант,

Київський національний університет ім. Т. Шевченка

brygadyr2015@gmail.com

## ПРИГОДНИЦЬКА СЮЖЕТНА ДОМІНАНТА ЯК ТРАДИЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕТЕКТИВНОЇ ПРОЗИ ПРО ДІТЕЙ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

### Анотація

Статтю присвячено дослідженню актуальності художньої традиції детективно-пригодницької прози про дітей в сучасній літературі. Проаналізовано творчість М. Трублаїні та А. Кокотюхи в контексті проблеми актуальності художньої традиції детективної прози в сучасному літературному процесі. Проведено аналіз реального впливу цілої плеяди письменників XX століття, що працювали в жанрі детективно-пригодницької прози, і М. Трублаїні зокрема, на творення сталої художньої традиції цього жанру в українській літературі.

**Ключові слова:** пригодницька література, детективний жанр, літературна традиція, сюжетна домінанта, жанрова мімікрія.

### Summary

The article is devoted to the research of the actuality of artistic tradition of detective adventure prose about children in contemporary literature. The author has investigated M. Trublaini's and A. Kokotyuha's works in the context of artistic tradition of detective prose in modern literature. The analysis of real impact of the writers of the twentieth century (who worked in the genre of detective adventure prose, and M. Trublaini particularly) on the creation of sustainable artistic tradition of this genre in Ukrainian literature has been also made.

**Key words:** adventure literature, detective genre, literary tradition, dominant of narration, mimicry of genre.

Причина колапсу детективного жанру в радянській літературі зумовлена його зарахуванням до сфери масової літератури, що водночас применшило, а почасти й знівельовало художню вартість детективних творів та призвело до жанрової мімікрії. Компенсуючим фактором за таких умов було звернення до пригодницького жанру, оскільки за родовими ознаками він є чи не найближчим до жанру детективу. Відтак формально за ознаками жанру детективно-пригодницька проза визначалась як власне пригодницька, що в свою чергу призводило до відповідної критичної рецепції, специфікою якої виявилось фактичне розмивання жанрових меж цілого ряду творів української літератури XX століття. Захоплення пригодницькою літературою як у письменників різних шкіл та напрямів, так і у читачів будь-якого віку обумовлено, перш за все, специфікою жанру, що забезпечує свободу літературної гри. Протиборство лиходійства та благородства, напруженість і динаміка розвитку сюжету, дидактичність

та емоційний пафос пригодницьких творів завжди приваблювали своїх поціновувачів. Однак, попри загальну зацікавленість, до 30-х років минулого століття, як зазначають дослідники, вітчизняна літературно-критична думка поняттям “пригодницька література”, тим більше “детективно-пригодницька література”, не оперувала, а своє теоретичне обґрунтування термін “пригодницька література” отримав лише у 50–60-х рр., тому на нашу думку, остаточної дефініції вимагає термін “детективно-пригодницька література про дітей”.

30-ті роки минулого сторіччя позначилися значним поступом саме детективно-пригодницької дитячої літератури, (це в свою чергу зумовлено специфікою радянської літератури, котра продукувала детективні шпигунські романи виключно з певною ідеологічною матрицею). Прикладом можуть слугувати повісті “Загнuzдані хмари” (1936) та “Шати в небі” (1940) М. Романівської, “Хатина на кризі” (1933), “Крила рожевої чайки” (1934), “Мандрівники” (1938), “Шхуна “Колумб” (1940) М. Трублаїні, котрі тематично розширили та освіжили жанрову палітру української літератури про дітей.

Власне пригодницька література здобулась на ґрунтовне та різноаспектне дослідження, зокрема питання поетики жанру (Б. Беґак, А. Вуліс та В. Пропп, Л. Мошенська), роль інтриги та загадки в пригодницьких творах (М. Славинський, Т. Кестхейї, Ю. Ковалів та А. Ткаченко), сюжетобудова та специфіка авантюрного сюжету (Д. Ліхачов, М. Бахтін), теорія художньої прози (В. Шкловський), дослідження власне пригодницької белетристики (А. Наркевич) та специфіка побутування жанру в контексті масової літератури (С. Філоненко, О. Романенко). Однак огляд вищезазначених праць дозволяє стверджувати, що де-факто майже всі дослідники аналізували пригодницьку літературу про дітей з урахуванням детективної складової жанру, тому ще раз варто підкреслити, що остаточна дефініція детективно-пригодницької літератури про дітей так і не викристалізувалася.

**Метою** нашої статті є аналіз запиту на актуалізацію художньої традиції детективно-пригодницької прози про дітей в сучасній літературі.

**Актуальність** роботи полягає в порушенні ряду питань, що раніше не розглядалися, зокрема дослідженні художньої традиції детективно-пригодницької прози про дітей, а також аналізі творчості Миколи Трублаїні в контексті чіткого визначення фактичної жанрової приналежності його творів. Також актуальним нам видається дослідження реального впливу цілої плеяди письменників ХХ століття, що працювали в жанрі детективно-пригодницької прози, і М. Трублаїні зокрема, на творення сталої художньої традиції цього жанру в українській літературі. Варто зауважити, що **вперше** були досліджені детективно-пригодницькі твори Андрія Кокотюхи про дітей, котрі в суті

своїй репрезентують цінний літературний пласт, який засвідчує реальну тяглість вище зазначеної літературної традиції.

Для власне пригодницького жанру характерні несподівані повороти сюжету, контрастність та різноплановість персонажів, відсутність психологічної глибини характерів, що сприяє динамічності дії. Однак, зауважимо, що незалучення психологічного аналізу та розгляду важливих соціальних та філософських тем не применшує вартості пригодницької та детективно-пригодницької прози, адже за таких умов порушуються інші, не менш важливі, питання. Увінчання мужності, сміливості, винахідливості, знайомство читача із захоплюючими часами та країнами – ось що, зазвичай, є метою подібних творів.

Детективно-пригодницька повість М. Трублаїні “Лебединий острів”, котра вийшла книгою “Шхуна “Колумб” у 1940 році, – зразок дитячої пригодницької літератури, що позначена водночас використанням детективних елементів. Зазвичай дитячі пригодницькі твори, і “Шхуна “Колумб” – не виняток, окрім розважальної складової, насліджені також повчальними та пізнавальними елементами: морська та рибальська справа, техніка мореплавства, морська та острівна природа. У даному разі, на творчості М. Трублаїні безперечно позначився особистий досвід та події, котрі мали місце в біографії автора. Детективно-пригодницька повість “Шхуна “Колумб” – перш за все, сув’язь незвичайних пригод та подій, героям часто загрожує небезпека, подекуди навіть загибель, але вони завжди знаходять порятунк. Зважаючи на особистий досвід автора, а він, нагадаємо, був куратором дитячих дослідних гуртків, вмотивованою є схема розбудови експозиції – рушієм постає прагнення вченого дізнатися про хімічний склад острівного піску. Зважаючи на спорідненість пригодницького та шпигунсько-детективного жанрів, доцільним є використання мотиву виконання спеціального завдання, зокрема реалізація плану ворожого агента №22, а також мотиву полону, в котрий потрапляють головні герої, та моделі поведінки в ньому: прояв хоробрості, незламності та намагання заплутати ворога з метою будь-що позбавити його шансів на перемогу.

Ідеологічна складова у побудові твору для літератури соцреалізму була доволі потужною та почасти вирішальною, тому абсолютно обґрунтованим є реалізація моделі витворення образу ворога на основі протиставлення свій-чужий. Нагадаємо, поняття “свій” та “чужий” визначають термінологічну парадигму імагології, а відповідно за своєю природою та структурою “імагологічний літературний образ є ансамблем уявлень та ідей про “іншого”, не-свій світ і культуру, що неминуче виводить цей образ на перехрестя проблем ідеологічних і культурологічних...” [1, 698].

Сюжет детективно-пригодницьких творів вибудовується на підставі залучення антитетичних конструкцій: “головну опозиційну пару, що



наскрізно проходить через усі твори прозаїка, становить представницька пара конструктивного / деструктивного героя” [3, 18]. Однак, варто зауважити, що автор не наділяє останнього меншою фізичною чи розумовою силою, навпаки шпигун Анча, що фігурує у повісті, є рівноцінним супротивником – досвідчений боєць, професіонал своєї справи, рішучий у діях, однак такий що виконує деструктивну функцію у межах полярностей добро-зло. Важливо також, що автор не конкретизує антитезу Радянський Союз – далека країна, чим зміщує акцент із площини протиборства із ворогом конкретним, на площину захисту власного життя та батьківщини від ворога, що є узагальненим у своїй сутті, тобто таким, котрому властива жадібність, нестримність, моральне падіння та віроломство.

Як ми уже зазначали, детективно-пригодницька література зазвичай позбавлена глибокого психологізму, що є вмотивованим, зважаючи на очевидну настанову розвитку динамічності сюжету. Однак, основним засобом розкриття характерів персонажів повісті “Шхуна “Колумб” є саме дія, котра визначає індивідуальний та неповторний характер героїв. Звісно, образ Марка є ідеалізованим, позбавленим негативних рис, тобто маємо справу з конструктивним (користуючись термінологією У. Еко) героєм. Відповідно до трактування А. Вуліса, пригодницька література позначена обов’язково наявністю наставницького аспекту та загостреною моральністю, що пояснює присутність у творах М. Трублаїні категорій гуманізму, благородства, орієнтації на мету, безстрашності, патріотизму, вболівання за майбутнє Батьківщини. Розбудова радянської ідеології та художнє її впровадження безперечно позначилися на творчості письменника, однак не позбавили її естетичного наповнення. Утопічність та перфективне сприйняття людських стосунків, заснованих на відданості та самопожертві виконують уже зазначену нами мету – настанову моральних орієнтирів, тому одна з основних ознак творчості М. Трублаїні є художня ідеалізація, за якої герой постає не просто позитивним, а винятково позитивним [3].

Порушивши питання зародження традиції детективно-пригодницької літератури про дітей на прикладі творчості М. Трублаїні, зважаючи на брак обсягу статті, розглянемо особливості реалізації та тяглість зазначеної літературної традиції у творчості письменників, котрі працюють на початку XXI століття. Сучасна пригодницька дитяча література багата на імена таких авторів як Андрусяк Іван, Воронина Леся, Гаврош Олександр, Гридін Сергій, Гуменюк Надія, Дерманський Олександр, Єсаулов Олександр, Ільченко Олесь, Кокотюха Андрій, Малик Галина, Пагутяк Галина, Пантюк Сергій, Паньо Катерина, Петрів Мирослав, Роздобудько Ірен, Росич Олекса, Рутківський Володимир, Шевченки Наталя та Олександр, котрі створюють захопливі твори для читачів від молодшого до старшого шкільного віку.

Сучасна література про дітей характеризується появою прози, що в суті своїй є детективно-пригодницькою, однак, всупереч традиції, початковою є все ж детективна домінанта. Зняття табу та реабілітація детективу як літературного жанру, а масової літератури як культурного явища спричинило до зміщення акцентів, в результаті чого у детективно-пригодницьких творах може превалювати як детективна так і пригодницька домінанта.

Очевидно, що загальнолітературна тенденція жанрового синкретизму позначилася також і на дитячій літературі, однак в колі нашого зацікавлення, перш за все, твори із виразною пригодницькою домінантою. Захопливі історії Олександра Дерманського, зокрема диалогія “Подорож до бабусі” та “Бабуся оголошує війну”, котрі щедро насажені гумором та водночас порушують морально-етичні питання в принадній для дитячого сприйняття формі, а цікаві пригоди та напружений сюжет не залишають осторонь ні маленького, ні дорослого читача. Фольклорна гра, що її зустрічаємо у пригодницько-фантастичній казці “Танок Чугайтсра”, здивує, перш за все, своїм переінакшенням, так, нявки тут полюють на чугайстрів, а рушієм сюжету постає прагнення закоханих чугайстра Петра та нявки Олесі прийняти людську подобу, в чому їм зголошується допомогти головний герой – відчайдушний хлопчак, котрий без дозволу вирушив на нічну прогулянку до лісу. Одразу принагідно зауважимо, переважна кількість сучасних пригодницьких та детективно-пригодницьких творів для дітей позбавлена одновимірною позитивних героїв, котрі в суті своїй є конструктивними, однак не ідеалізованими. Саме тому, наприклад, не випадає із загального контексту епізод, в котрому хлопець поцупив декілька сусідських груш, адже герой в даному випадку не перфекційований, проте спроможний на гідні вчинки, що продиктовано основною вимогою автора до своїх творів – пробудження дитячої душі, здатної виключно на добро. Цікаві та веселі пригодницькі повісті Івана Андрусика, зокрема “Сорокопуди, або Як Ліза і Стефа втекли з дому”, що вийшли у серії під промовистою назвою “Обережно, дівчатка!”, та “Кабан дикий – хвіст великий”, у котрому, до речі, читач зустрінеться з героями повісті “Стефа та її Чакалка”, поведе читача осіннім лісом, що приготував для героїв безліч пригод та несподіванок. На дітей молодшого та середнього шкільного віку орієнтовані історично насажені пригодницькі романи Олександра Гавроша “Неймовірні пригоди Івана Сили, найдужчої людини світу”, прототипом котрого став український богатир Іван Фірцак, та “Пригоди тричі славного розбійника Пинті” – що є українською історією про відомого Робін Гуда.

Однак розглядаючи дитячу літературу, що позначена яскраво вираженою детективною домінантою, звернімо увагу, перш за все, на пригодницькі детективи Андрія Кокотюхи. Письменник зазвичай створює

детективи та ретродетективи для дорослих, однак є в авторському доробку й твори, що продовжують традицію детективно-пригодницької прози, започаткованої М. Трублаїні: “Таємниця козацького скарбу”, “Мисливці за привидами”, “Рік пригод. Полювання на золотий кубок”, “Клуб боягузів”, три останні з яких об’єднані спільними персонажами: семикласниками Максимом Біланом та Денисом Черненком. Зауважимо, що головний герой (головні герої), що також примітно для пригодницького та детективного жанрів, є об’єднуючою категорією, тобто саме довкола них формується ланцюг подій та відносно самостійні історії. Хоча в анотації до твору “Таємницю козацького скарбу” означено як “справжній детектив”, на нашу думку, він все ж зберігає пригодницьку інтригу як потужну складову.

Повість складається з 33-х розділів, кожен із яких починається коротким анонсуванням подій, що відбуватимуться у наступній частині, наприклад: “Розділ 1, у якому наші герої тікають з усіх ніг” або “Розділ 2, у якому ми дізнаємося, як приборкати страуса”. Згаданий прийом працює на підсилення інтриги, з одного боку, адже за умови наявності відомостей про те, що станеться, подвійне навантаження переноситься на площину виключно детективних (відповідно до жанру) питань: “Як щось станеться та чому?”, проте з іншого, спрощує процес витворення ефекту несподіванки, адже таємниця сюжетного повороту постає за таких умов відкритою. Подібна схема застосовується переважно у жанрах паралітератури, де назвам творів чи заголовкам розділів властива семіотична однополярність та відсутність подвійного кодування.

Що стосується власне пригод, то уже на початку твору А. Кокотюха використовує напрочуд “дорослу” модель випробування – силою, тому головні герої зустрічаються з гуртом місцевих розбишак, при цьому автор зумисне підкреслює, що сили ці нерівні: “...зрозумів Данило: що-що, а власні кулаки доведеться пускати в хід. Цього він дуже не любив, бо знав – поб’ють. Хоча якби билися один на один, він би ще ризикнув. А тут їх шестеро.” [4]. Прийом порушення рівноваги сил використовується у творах детективного зразка, зазвичай з метою посилення “бійцівських” (як фізичних, так і духовних) якостей головного героя. Серед основних результативних моделей взаємодії головного героя та супротивника зустрічаємо: 1) абсолютну перемогу над ворогом; 2) часткову перемогу, з метою продовження сюжетної лінії; 3) формальну перемогу, тобто таку, що втрачає свою значимість; 4) поразку, котра виконує водночас функцію духовного очищення; 5) модель, відповідно до якої зникає опозитивний елемент, тобто модель примирення. Зважаючи на гуманістичну спрямованість дитячої літератури та побудову сюжетної канви, автор у зазначеному попередньо епізоді використовує модель примирення, що,

однак, реалізовується за умови прояву головними героями відповідних розумових, фізичних та моральних якостей.

На особливу увагу заслуговує модель творення образів головних героїв. На відміну від детективних творів, розрахованих на дорослого читача, у котрих фігурує лише один головний герой, а його помічники (відповідно за В. Проппом) виконують виключно допоміжну функцію та часто наділені меншим хистом (класична конандойлівська модель), головними героями дитячих детективів А. Кокотюхи завжди є пара друзів, як то Максим та Денис у “Мисливцях за привидами” чи Богдан та Данило у “Таємниці козацького скарбу”, при цьому один із героїв завжди уособлює силу, а інший – розум.

Смисловою віссю аналізованого нами твору є пошук козацького скарбу – золотої булави, про існування котрої Данько та Богдан дізналися зовсім випадково, підслухавши розмову двох незнайомих чоловіків: “наокуляреного” місцевого бізнесмена дядька Сашка та підозріло, непривітного, худорлявого чоловіка у чорному, котрого місцеві прозвали Туманом, “бо постійно туману напустить” [4]. Дитяча рецепція небезпеки завжди загострено гіпертрофована, так, чоловіка у чорному герої повісті спершу сприймають за людожера: “Хрум – і нема тебе!”, однак обдумавши ситуацію, приходять до об’єктивнішої оцінки: “Про таких, як цей Туман, мені тато казав. Знайде десь старе поховання, могилу – розкопає її, знайде там срібну пряжку від пояса чи піхви від шаблі, золотом оздоблені, і продасть комусь за великі гроші” [4].

Якщо, відповідно до обраної А. Кокотюхою схеми розподілу типажів головних героїв у дитячих детективно-пригодницьких творах, Богдан втілює силу, то Данько, безперечно, – розум, тому саме він озвучує ідею розпочати розслідування та переходить до раціонального сприйняття ситуації. Нагадаємо, що в порівнянні з детективно-пригодницькими повістями М. Трублаїні, герої творів А. Кокотюхи абсолютно не ідеалізовані, їхні вчинки максимально наближені до ймовірної реальності. Зокрема, якщо у повісті “Шхуна “Колумб” жіночі та чоловічі образи функціонували як абсолютно рівносильні у своїх правах та можливостях, то героїні детективу “Таємниця козацького скарбу” доводиться виборювати своє право брати повноцінну участь у розслідуванні справи: “Он воно як! Ти бач! Галка за звичкою вперла руки в боки, навіть ногою тупнула: – То я вам про все розказала, на таємницю вивела, а тепер уже й зайвою стала? Нічого не вийде! Або разом будемо, або... – вона запнулася” [4].

Для посилення детективної інтриги письменник використовує й елементи ретродетективних сюжетів. Однак одразу зауважимо, що у ретродетективах завжди присутні вигадка та авторська оцінка подій, а також трансформація та вибірковий принцип подання інформації: “Був козацький полковник не лише мужній вояка, а й освічена людина.

Довелося йому колись побувати в турецькому полоні. То він там шахи освоїв і навіть свободу собі виграв!” [4]. Ретродетектив не використовує широкого історичного тла, тому зустрічаємо лише побіжне включення в оповідь історичних постатей та подій з метою створення атмосфери певної епохи, а точніше другої половини XVIII століття: “Час ішов. Відкозакував своє полковник Лиховій, оселився тут і збудував родовий маєток. Двоє дітей у нього народилося – Петро й Павло. Тільки коли цариця Катерина почала козацькі вольності скасовувати, молодий Павло вирішив за Дунай разом з батьком іти, а Петро, старший за нього, зрадив і погодився цариці служити” [4]. Зазначимо також, що вихоплюючи історичні постаті і події, ретродетектив частково порушує історичну достовірність на користь детективної інтриги.

Один із улюблених прийомів А. Кокотюхи, що за самовизначенням автора можна окреслити як “чудесний порятунок”, зустрічаємо й у дитячому детективі: озброєний грабіжник дозволяє втекти Галці та ватазі Льоньки Гайдамаки, що випадково опиняються на місці знахідки, Туман залишає на місці злочину телефон, котрим потім скористаються герої, Галка падає зі страуса просто у руки Богдану, злодій втікає від малолітніх переслідувачів, забувши про те, що має із собою пістолет і так далі. Використовує письменник також і прийом несподіваного викриття, як виявляється, дядько Семен, котрий позірно виконував роль наставника для хлопців, був у змові зі злочинцями, однак, за законом жанру, й він отримав покарання.

Прихильник серійності А. Кокотюха використав у творі й прийом, що варто означити як натяк на продовження. Отримавши в якості винагороди путівку на місяць до Карпат, Данько, Богдан, Галка та Льончик одразу окреслили для себе маршрут майбутніх пригод: “Місяць у горах, де гуляли славні опришки. Я ж не дарма згадав про золото опришків. Навіть здогадуюсь, де саме там слід шукати заховані скарби...” [4].

Проаналізувавши запит на художню традицію детективно-пригодницької прози про дітей в сучасній українській літературі та визначивши основні типологічні ознаки детективно-пригодницької прози від моменту зародження до яскравого її розвитку, прослідковуємо виразну тенденцію до змін. Якщо за умов ідеологічної настанови радянської доби жанр детективу був, якщо не персоною *non grata*, то безперечно знаходився у другому ешелоні, то в сучасній літературі про дітей є ряд творів власне пригодницького та детективно-пригодницького характеру із безпосередньо домінуючим детективним началом. З огляду на багатоаспектність вивчення літературної традиції, дослідження сучасної детективно-пригодницької прози передбачає наукову перспективу та заслуговує на особливу увагу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Алієва З. Образ “Я” / Інший як проблема імагології / З. Алієва // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки : зб. наук. праць / [ред. кол. : Н. Г. Колошук (гол. редкол.) та ін.]. – Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2013. – Вип. 13. – С. 697–700.
2. Гребенюк Т. Категорія події в рецептивно-комунікативній парадигмі аналізу літературного твору / Т. Гребенюк // Слово і Час. – 2008. – № 4. – С. 50–56.
3. Кердівар Н. І. Творчість Миколи Трублаїні і становлення пригодницького жанру в українській літературі першої половини ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Н. І. Кердівар. – Дніпропетровськ, 2010. – 20 с.
4. Кокотюха А. Таємниця козацького скарбу [Електронний ресурс] / Андрій Кокотюха. – Режим доступу : <http://coollib.com/b/310960/read>.
5. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л. : ЛГУ, 1986. – 365 с.
6. Романенко О. В. Семіосфера української масової літератури. Читач. Епоха / Олена Віталіївна Романенко ; наук. ред. Анатолій Борисович Гуляк. – К. : Якубець А. В., 2014. – 362 с.
7. Січкарь О. Жанрово-стильові різновиди сучасної української літератури для дітей і про дітей [Електронний ресурс] / Оксана Січкарь. – Режим доступу : [http://urccyl.com.ua/fileadmin/user\\_upload/Visnyk/Visnyk\\_2013/Visnyk\\_2013\\_23.pdf](http://urccyl.com.ua/fileadmin/user_upload/Visnyk/Visnyk_2013/Visnyk_2013_23.pdf).
8. Трублаїні М. Твори : у 4-х т. – К. : Молодь, 1955. – Т. 4. – 576 с.
9. Умберто Еко. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко. – Львів : Літопис, 2004. – 382 с.
10. Філоненко С. О. Масова література в Україні : дискурс / ґендер / жанр : [монографія / наук. ред. Т. І. Гундорова] / Софія Філоненко. – Донецьк : ЛАНДОН–ХХІ, 2011. – 432 с.

**Стаття надійшла до редакції 17 жовтня 2016 року**

УДК 821.111-312.9.09"19"

Клос О. І.,  
аспірант,

Львівський національний університет ім. Івана Франка  
oksanaklos@gmail.com

## НЕЗАВЕРШЕНА ПОДОРОЖ ВИГАДАНИМИ СВІТАМИ (НА ОСНОВІ РОМАНУ “НОЧІ В ЦИРКУ” АНДЖЕЛИ КАРТЕР)

### Анотація

Стаття присвячена аналізу елементів жанру пікарески в романі А. Картер “Ночі в цирку”. Основна увага зосереджується на реінтерпретації жанру письменницею з точки зору постмодерністської парадигми. Зокрема, в статті розглядаються характерні “інваріантні” ознаки пікарески модифіковані А. Картер. Особлива увага приділяється аналізу образу героя-шахрая як втілення маргінального “іншого” у ворожому нормативному суспільстві. Обґрунтовується думка про безпосередній зв'язок між географічною й метафоричною подорожжю героя-шахрая. Значна увага акцентується на аналізі реалістичного та фантазійного зображення фікціональних світів.

**Ключові слова:** шахрайський роман, постмодернізм, факт, фікція, влада, маргінальність.

### Summary

The article analyses elements of picaresque in A. Carter's novel “Nights at the circus”. Key attention is focused on the writer's genre reinterpretation from the point of view of postmodern paradigm. Particularly the article deals with typical “invariant” picaresque features modified by Carter. Special attention is paid to the analysis of a rogue image as embodiment of a marginal “other” in the hostile normative society. The author of the article adheres to the idea of a direct connection between rogue's geographical and metaphorical travel. Considerable attention is paid to the analysis of realistic and fantastic representation of fictional worlds.

**Key words:** picaresque novel, postmodernism, fact, fiction, power, marginality.

Творчість А. Картер характеризується еkleктичністю, тому її складно класифікувати в межах конкретного “чистого” жанру. Зокрема, її роман “Ночі в цирку” (1984) – це постмодерністське переплетення елементів фантастики, готики, магічного реалізму, сюрреалізму, пригодницької та пікарескної літератури. Варто згадати, що в літературі постмодернізму йдеться про жанрову трансгресію та гібридизацію. Постмодерністським письменникам властиве ігрове, часто іронічно-пародійне ставлення до формальних та змістових аспектів літератури. Вони легко змішують літературні традиції, течії, теми та сюжети не дотримуючи канонів конкретної парадигми.

У цій статті основна увага зосереджується на використанні письменницею елементів жанру шахрайського роману. Картер сама зізнається, що особливо друга половина “Ночей в цирку” насичена пікарескними мотивами [8, 89]. Хоча роман і не можна цілковито віднести

до жанру традиційної пікарески, таке його прочитання не суперечить іншим інтерпретаціям, а лише доповнює та збагачує їх. Отже, мета статті – розглянути особливості функціонування пікареского сюжету в романі “Ночі в цирку” з точки зору постмодерністської інтерпретації А. Картер, а також собливості втілення образу героя-шахрая як “іншого” в романі.

Румунська літературознавець Л. Томояґа у дослідженні “Елементи пікарески у сучасній британській літературі” (2012) особливо наголошує, що шахрайський роман є “культурним та літературним інваріантом британської художньої літератури <...>” [13, 1], її “незмінною складовою частиною з естетичної, історичної та сюжетно-тематичної точки зору <...>” [13, 4]. Томояґа стверджує, що Чосер вже “інстинктивно” використовував пікарескні мотиви ще майже два століття до “офіційної” появи жанру в Іспанії в 16 ст. [13, 1]. Вона досліджує пікарескні елементи у творчості Т. Неша, Д. Дефо, Т. Смоллета, Г. Філдінга, Дж. Байрона та Ч. Діккенса; далі простежує відродження пікарески у творчості британських письменників після Другої світової війни; велику увагу зосереджує на реінтерпретації жанру письменниками постколоніалістами та постмодерністами. Ім’я А. Картер, проте, лише побіжно згадується.

Сучасні інтерпретації жанру, як зазначає Г. Зібер: “тяжіють до розтягування терміну, включаючи (до жанру пікарески. – О. Клос) будь-який роман, у якому герой вирушає у подорож, перебіг якої занурює його у всі можливі характери, стани та класи людей” [12, 3], що до певної міри співзвучно з думкою Томояґи про те, що класичний перелік пікарескних рис можна відшукати чи не в кожному літературному творі [13, 21].

Отож, можна виокремити наступні типові ознаки притаманні для цього жанру: історія героя-шахрая, або пікаро, який балансує на межі пристойного суспільства (у зв’язку з своїм походженням, або ж соціальним, економічним чи політичним збігом обставин), який потрапляє у низку пригод та умов, що допомагають йому піднятися до соціальних вершин (завдяки хитрощам та обману), або ж завдають невдач та цілковитого відчаю, якщо суспільству таки вдається розкрити його підступну, аморальну діяльність [13, 21]. Для жанру характерними є проста композиція, побудована за принципом довільного нанизування епізодів, а також включення другорядних вставних історій, що не мають очевидного зв’язку з головними подіями.

Пікарескні елементи більшою чи меншою мірою простежуються в усій творчості А. Картер, що зумовлюється, у першу чергу, й тим, що літературні форми, поєднання елементів яких і формують творчий апарат письменниці, як наприклад, казка чи готичний роман, зазвичай містять мотив подорожі та небезпечні пригоди, що формують сюжет і безпосередню інтригу історії.



Письменниця модифікує та осучаснює ключові мотиви, притаманні жанру. Для неї ближчою є адаптація жанру письменниками 18 ст., аніж канонічні зразки іспанської пікарески 16 ст. Власне, Картер визначає шахрайський роман як “певний літературний прийом 18 століття, коли люди вирушають на пошуки пригод, щоб знайти місце, де не відволікаючись можна обговорити філософські концепції” [8, 87]. Інакше кажучи, вона використовує ідею географічної подорожі як певного роду декорацію чи каркас, що задає відповідну атмосферу, на тлі якої розгортається подорож метафорична, тобто інтелектуальна подорож персонажів. Тут очевидним є зв’язок з мотивом “Великої Дороги” – “місцем випадкових зустрічей”, що втілює важкий життєвий шлях, який доводиться здолати герою-шахраю. Як зазначає Бахтін: “звідси і така багата метафоризація шляху-дороги: “життєвий шлях”, “стати на новий шлях”, “історичний шлях” <...>” [1, 392] та ін.

Самий лиш образ мандрівного цирку малює в уяві химерну картину безперервного кочування з місця на місце. Уся циркова трупа – мандрівники, а їхнє циркове життя – це безладний світ, в якому найфантастичніші події виглядають можливими. Використання інтригуючого пригодницького сюжету є перевіреним прийомом для зацікавлення й утримання читацької уваги. Дія роману розпочинається у пізньовікторіанському Лондоні, і далі переходить до російського Петербурга та засніженого Сибіру. Сюжет роману насичений авантюрними елементами: зростання Феверс у домі розпусти, участь у музеї потвор Мадам Шрек, пригоди в готичному маєтку Містера Розенкройца, а далі ув’язнення в маєтку Великого Герцога і, зрештою, фінальна катастрофа транссибірського експресу, зустріч з лісовими розбійниками, шаманом, каторжниками паноптикуму та ін. Л. Сейдж вдало порівнює техніку картерівської побудови сюжету із зміною епізодів у кінеографі чи кінофільмах, де “одна сцена замінює іншу завдяки певному виду оптичної ілюзії” [11, 169]. Фрагментарність та ненадійність зображуваних подій в “Ночах в цирку”, що без будь-якого послідовного та очевидного зв’язку змінюють одна одну, є не лише однією з ключових характеристик жанру пікарески, але й якнайкраще зображає калейдоскопічну постмодерністську реальність, яка конструюється з уривків чужих історій.

Картер створила цілу плеяду маргінальних персонажів-шахраїв. Її роман населяють соціальні парії, що вирізняються ґротескністю, сюрреалістичністю та абсурдністю. Герой-шахрай розглядається з точки зору “іншого”. Пікаро є одночасно вигнанцем, оскільки його особистість не вкладається в рамки нормативного суспільства, та мандрівним філософом. Відчуття себе як “іншого” є суттєвим чинником, що змушує героя-шахрая подорожувати, а також є вихідною умовою його ментального розвитку і життєвого досвіду.

Нормативно-регулятивна функція влади визначає, який з елементів бінарної опозиції займає ієрархічну першість. В опозиції норма / девіація влада визначає, що є нормальним, а що відхиленням від норми. Картер намагається деконструювати цю дихотомію. “Деконструкція, – як зазначає Р. Іґлстоун, – це відповідь тексту, що має на увазі “іншого”, якого текст виключає або приховує” [5, 202]. “<...> так неймовірно складно народитися в дисгармонії зі світом, – говорить письменниця про крилату Феверс. Жінки дуже добре розуміють як важко вступити у стару гру. Усе, що треба зробити – це змінити правила і створити нову гру <...>” [10]. Іншими словами, пікаро в романі Картер намагається деконструювати “старі правила”, тобто переглянути традиційну систему цінностей.

У цій статті ми розглянемо образи двох головних пікаро в романі – Феверс та Уолсера. Циркова повітряна гімнастка Феверс – втілення постмодерністського пікаро. Вона – сирота з невідомим міфічним походженням, яка добре розуміє мінливість світу довкола та свого становища у ньому. Феверс нехтує суспільними цінностями та моральними приписами. І зовнішність, і поведінка протагоністки не вкладаються в стереотипи жіночої краси. Вона завуальовано розумна, має уїдливо іронічні та прагматичні погляди на життя, тобто не позбавлена всіх тих рис, які допомагають “вижити” у ворожому світі. Історія життя Феверс – це псевдоавтобіографія, яка викликає неоднозначне ставлення до героїні-шахрайки як романних персонажів, так і читачів “Ночей в цирку”. Феверс є продуктом власного творіння і вправно конструює необхідну фіктивну реальність. Основна її таємниця – ““Хто вона – реальність чи вигадка?”” [3, 7], її кредо – ““Хочете – вірте, хочете – ні!”” [3, 7]. З одного боку, вона – виродок, потвора, але з іншого – суперзірка, “Циркова Мадонна” [3, 126], яка перебуває на піку слави. Ґротескне тіло, яке Феверс виставляє на публіку – це товар, що успішно продається, це заорука її фінансової незалежності. З практичної точки зору образ трикстера – роль, яку вона обирає для гри з публікою, є необхідною умовою її успіху, адже коли Феверс ховає крила під плащем, то перетворюється на горбатого каліку; вона є цікавою для глядача до тих пір, доки вміло маневрує між реальністю та вигадкою, фактом і фікцією.

Більшість критиків схиляються до зображення протагоністки “Ночей в цирку” як “прототипу Нової Жінки, чиї крила допоможуть втекти від тенет патріархальної культури 19 століття у феміністичний рай свободи 20 століття” [7]. Як зізнається письменниця, вона витратила цілих десять років, щоб написати свій роман, адже і сама мала стати “достатньо дорослою, достатньо сильною, щоб писати про крилату жінку” [Цит. за: 6, 17]. Образ крилатої Феверс, як зазначає Картер у одному з інтерв'ю, навіяний Г. Аполлінером, який пише про нову жінку “яка матиме крила та

відродить світ” [10]. Феверс – це тип нової жінки, що не чекає на “поцілунок казкового принца” [3, 39]. Час в романі – самий кінець XIX ст., свідомо обрано письменницею, як “момент в європейській історії, коли речі почали змінюватися” [10]. Феверс, як протагоністка роману, є втіленням спільного голосу тих маргінальних жіночих особистостей, що фрагментарно з’являються в романі. Якось Картер написала: “Мова – це влада, життя та інструмент культури, інструмент домінування та звільнення” [4, 197]. На свої, у прямому значенні, мужні крилаті плечі вона звалила тягар відповідальності за жіночі голоси. Конструюючи свою фіктивну історію, вона розкриває їхні приховані історії, дає їм можливість бути почутими.

Американський журналіст Уолсер – ще один пікаро в романі. По-перше, він – іноземець, що мандрує світом і безповоротно потрапляє у фантазійний світ пригод, слідуючи за таємницею Феверс. По-друге, його подорож – це також історія пошуку себе, своєї ідентичності. Його особистість ще не сформована: “Все-таки в ньому було щось незавершене. <...> У ньому складно було виявити незначні, але, що називається, характерні риси особистості” [3, 9]. Він коливається між двома світами: своїм раціоналістичним прагматизмом та фантастичною історією крилатої напівжінки. Уолсер мав нагоду розповісти власну історію, сконструювати свою правду, однак право голосу перебирає на себе Феверс, Уолсер, натомість, стає скриптором її історії: “Його рука, ніби маленький песик, покірно рухалася сторінками записника слідуючи за їхньою (Феверс та Лізі – О. Клос) розповіддю. Складалося враження, що вона йому більше не належала” [3, 78].

Уолсер та Феверс рухаються в діаметрально протилежних напрямках. Якщо Феверс піднімається по соціальній драбині, так би мовити, із бруду в люди, то Уолсеру, навпаки, доводиться опуститися вниз – змішатися з болотом, пройти крізь випробовування у протилежний бік. Спершу він долає чи не всі кола пекла ховаючись під маскою циркового клоуна зі всіма супутніми приниженнями, а після катастрофи повністю втрачає пам’ять і його піддатлива чиста свідомість потрапляє у руки божевільного шамана. Від зухвалого, самовпевненого журналіста не лишається і сліду. Взагалі, для романів письменниці типовим є зображення сильних жіночих характерів, які позбуваються статусу жертви і святкують перемогу. Як слушно зауважує Е. Філімон: “Її (А. Картер – О. Клос) феміністичні методи замінити наш звичний спосіб мислення щодо ґендерних ролей досягаються шляхом постмодерністських стратегій писання міфу та гри з міфів, деконструкції казок” [6, 11]. В “Ночах в цирку” Феверс та Уолсер міняються типовими ґендерними ролями, адже саме вона неодноразово рятує Уолсера.

У “Ночах в цирку” взаємно заміщуються реалістичне та фантазійне зображення світів. Б. Фіні, зокрема, наполягає, що головним предметом

роману є “гіпнотична сила наративу, те, як ми конструємо себе та наш світ розповідними засобами, матеріальність художньої літератури та вигаданість матеріального світу <...>” [7]. Таким чином, історія життя та пригод персонажів – це не відображення реальності, а створення її правдоподібності. “Реалізм, – на думку Л. Гатчен, – є набором конвенцій, і репрезентація реального, сама по собі, не є цим реальним” [9, 125]. Відповідно, якщо реальність можна конструювати, то її можна і деконструювати: “<...> історії – це не істини, а форми – і тому їх можна переписати, реорганізувати” [5, 199], зазначає Р. Іґлстоун.

В літературі постмодернізму: “центр (можливо, примарний, проте колись стабільний та єдиний)” історичного та фіктивного наративу розсіюється. Межі та грані отримують нову цінність. Увагу тепер притягують “екс-центричність”, “без-центричність” та “де-центричність” [9, 130]. Фіктивні світи в “Ночах в цирку” – це децентровані “інші” місця-гетеротопії (за М. Фуко). Адже і будинок розпусти, і музей потвор, і цирк є саме тими маргінальними гетеротопічними просторами, “куди ми поміщаємо індивідів, чия поведінка є девіантною щодо середнього чи необхідної норми” [2, 198].

Внутрішньою характеристикою подорожі є момент повернення додому або досягнення певного пункту призначення. Проте, подорож двох пікаро, Феверс та Уолсера, залишається незавершеною, а їхня тепер спільна історія – відкритою. Кожного разу з новою пригодою народжується і нова історія. Якось Феверс приречено визнає: “Так почалися заново наші поневіряння, що вже встигли стати нашою “другою натурою”. Я – молода, і моє життя – це шахрайський роман; невже він ніколи не закінчиться?” [3, 245]. Класичне щасливе закінчення на зразок “і жили вони довго і щасливо”, підривається несамовитим реготом Феверс. Її сміх – це радість перемоги над реальністю: ““Подумати тільки, я все-таки тебе обдурила! – захоплено сказала вона. – Це лише підтверджує, що не можна нічому довіряти”” [3, 295]. До останньої сторінки роману так і залишає в таємниці походження своїх крил.

Отже, шахрайський роман у картерівській інтерпретації вміщує два основні мотиви пов'язані з образом постмодерністського пікаро: це нагода показати владну дійсність крізь погляд “іншої” маргінальної особистості, а також створити враження вигаданості зображуваних подій, тобто ліквідувати межі між правдою та вигадкою, фактом та фікцією. Шлях, який доводиться здолати двом пікаро у романі Картер – це подорож-ініціація до зрілості, самопізнання через іншого, а також віднаходження власного простору. Роман закінчується тим, з чого і почався – знайомством Феверс та Уолсера, тільки тепер він ставить інші запитання: “Ти маєш душу? Ти вмієш любити?” [3, 291]. Незавершена подорож постмодерністського пікаро – це також демонстрація безперервного процесу творення літератури. Картер прагне “запросити

читача у фікціональність наративу” [8, 91], щоб він зміг долучитися до співтворення вигаданого нею художнього світу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. : Сб.. – М. : Худ. лит., 1975. – С. 234-407.
2. Фуко М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. М. : Праксис, 2006. Ч.3. С. 191-204.
3. Carter A. Nights at the circus / Angela Carter. – London : Picador, 1985. – 295 p.
4. Carter A. Shaking a leg / ed. Jenny Uglow. – London : Vintage books, 1997. – 641 p.
5. Eaglestone R. The fiction of Angela Carter: The Woman who loved to retell stories // Contemporary British fiction / ed. by Richard J. Lane, Rod Menghem, Philip Tew. – Cambridge : Polity, 2003. – 195-209 p.
6. Filimon E. C. Heterotopia in Angela Carter's Fiction: Worlds in Collision / Eliza Claudia Filimon. – Humburg : Anchor Academic Publishing, 2013. – 332 p.
7. Finney B. Tall tales and brief lives: Angela Carter's "Nights at the circus" / Brian Finney [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://web.csulb.edu/~bhfinney/carter.html>.
8. Haffenden J. Novelists in Interview / John Haffenden. – London and New York : Methuen, 1985. – 288 p.
9. Hutcheon L. A poetics of postmodernism : history, theory, fiction / Linda Hutcheon. – New York : Routledge, 1988. – 268 p.
10. Katsavos A. A conversation with Angela Carter / Anna Katsavos // The Review of Contemporary Fiction. – 1994. – Vol. 14.3 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.angelacarter.co.uk/a-conversation-with-angela-carter/>. – Назва з екрана
11. Sage L. Women in the House of Fiction: Post-war Women Novelists / Lorna Sage. – London : Macmillan, 1992. – 228 p.
12. Sieber, Harry. The Picaresque / Harry Sieber. – London and New York : Methuen, 1977. – 85 p.
13. Tomoiagă L. Elements of the picaresque in contemporary British fiction / Ligia Tomoiagă. – Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2012. – 239 p.

**Стаття надійшла до редакції 26 жовтня 2016 року**

УДК 821.161.2.-3.09

Колісник Г. М.,

викладач,

Український державний хіміко-технологічний університет (Дніпро)

koliuka@ukr.net

## СПЕЦИФІКА КОНЦЕПТУ ТАЄМНОГО ТЕКСТУ В ПРИГОДНИЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

### Анотація

У статті визначено сутність концепту таємного тексту, описано способи його реалізації у пригодницьких творах сучасної та класичної літератури. Визначено, що в сучасній пригодницькій літературі концепт таємного тексту є одним з найбільш рекрутованих, оскільки має широкі можливості для створення таємниці у творах. Також виявлено, що наявність концепту таємного тексту обумовлює специфічну сюжетну будову, особливий добір персонажів та ретельну розробку авторської інтерпретації відомих подій, творів чи навіть містифікації.

**Ключові слова:** пригодницька література, концепт, таємний текст, таємне, тригер, сюжет, простір.

### Summary

In the article the essence of the secret text concept has been formulated. It has been also described the way of its implementation in adventure books (modern and classic). The secret text concept is obviously high demand ones in the modern adventure books, because it has a wild field for making a mystery in the works of fiction. There has been defined that the secret text concept determines specific structure of the plot, peculiar selection of the characters and careful elaborate interpretation of known events, works of art, and perhaps literary hoax.

**Key words:** adventure books, concept, secret text, mystery, trigger, plot, space.

Попри те, що пригодницький жанр сформувався у світовій літературі доволі давно, у його теорії залишилося ще багато дискусивних питань. Наприклад, як зазначила О. Табунщик, проблемним залишається навіть визначення терміну “пригодницька література”, бо “не зовсім зрозуміло: з жанром чи явищем доводиться мати справу” [8, 268]. Тому немає єдиної тематичної класифікації пригодницьких творів у цілому. Зокрема, відкритим залишається питання приналежності до пригодницької літератури детективів. Так, І. Лебедев вказує, що відсутність загально визнаної класифікації пригодницького метажанру призводить до проблем із класифікацією окремих видів пригодницької літератури. Активні дискусії тривають навколо принципів класифікації жанру фентезі [3, 362].

Але попри все викладене літературознавці все ж визначили ряд жанрових ознак пригодницьких творів, серед яких неодмінним є поняття таємниці. А. Вуліс зазначав: “Можливо, таємниця – надзвичайно важлива ознака пригодницького світу, якщо навіть не п'ятий його вимір... Адже,

говорячи про пригоди, ми називаємо серед його ознак таємницю, говорячи про таємницю, згадуємо як обов'язкову рису пригоди” [1]. У своїй роботі “У світі пригод. Поетика жанру” вчений докладно розглянув види таємниць (міфологічна таємниця, авантюрна таємниця, таємниця-нонсенс тощо), їх вплив на жанр твору, механізм розгадування таємниць в авантурних і детективних творах тощо. Цей аналіз був настільки масштабним і ґрунтовним, що надалі поняття таємного розглядалося лише фрагментарно й на базі окремих творів. Проте для творів, що мають впізнавані жанрові шаблони, саме концепти стають сюжетотвірними. Тому виявлення схожих концептів у пригодницьких наративах різних національних літератур може сприяти й уточненню самого визначення пригодницької літератури як жанру. Вивчення найбільш рекрутованих концептів, зокрема концептів, пов'язаних із поняттям таємниці, дозволить простежити основні тенденції розвитку пригодницьких творів у літературі конкретної країни чи світової літератури.

Об'єктом статті став концепт таємного тексту. Його дослідження є актуальним через популярність концепту в пригодницьких творах світової літератури. Тож важливо з'ясувати, наскільки розмаїтою є реалізація цього концепту, чи впливає форма його реалізації на структуру сюжету, чи залежить вона від національної приналежності автора.

Говорячи про концепт, ми спираємося на визначення В. Дем'янка: “Концептами, але не поняттями, називають <...> елементарні одиниці результату розуміння. Ці елементарні одиниці самі можуть задавати програму для подальших дій сприймаючої людини” [2]. Уточнюючи відмінність концепту від поняття, Г. Хазагеров зауважував: “...концепт співвідноситься із сенсом, тобто змістом поняття, а саме поняття (у точному сенсі слова) зі значенням, тобто обсягом поняття” [10]. Тож, таємний текст є концептом, оскільки він не визначається, а іноді й не визнається героями як загадковий. Він лише мислиться таким і в сюжеті безпосередньо пов'язується із певною таємницею чи загадковими подіями. Тобто, перефразовуючи вислів Д. Лихачова, можна сказати, що у тексті з'являється шлейф асоціацій із таємницею, хоча й відсутнє визначення його як таємного. Наприклад, в оповіданні Е. А. По “Золотий жук” Легран захоплено говорить про таємницю, коли на знайденому пергаменті несподівано з'являється зображення черепа. Але, говорячи про відкритий ним зашифрований текст (що містить ключову інформацію і розгадування якого є кульмінацією оповідання), герой декларативно відсторонює його від таємниці: “І я одразу вирішив, що переді мною примітивний шифр, але такий, що невибагливій фантазії моряка мав видаватися абсолютно неосяжним” [6]. В іншому класичному пригодницькому творі, романі

“Острів скарбів” Р. Л. Стивенсона, надпис на карті зберігає свою загадковість тільки для Джима Гоукінса: “Ці записи видалися мені зовсім незрозумілими. Але попри свою стислість, вони привели сквайра і доктора у захват” [7, 232].

Оскільки в основі пригодницького твору лежить пошук, таємний текст, під яким ми розуміємо будь-який текст, що містить загадку або з якихось причин сам вважається загадкою, ідеально вкладається в жанрові рамки пригодницького роману. Подібна реалізація концепту таємного тексту є надзвичайно популярною в так званих піратських творах. Характерною особливістю таких таємних текстів є їх сюжетна периферійність і доволі просте однорівневе шифрування. Роль таємного тексту тут виконують карти скарбів, де для розкриття всіх незрозумілих моментів достатньо дізнатися про один факт чи вгадати відносно нескладний ключ до шифрування. Наприклад, в “Острові скарбів” Р. Л. Стивенсона достатньо було знань доктора Лівсі та Джона Сильвера, аби знайти загадковий острів. У романі Б. Акуніна “Сокіл і Ластівка” сама карта не приводить до скарбів. Вона має доповнюватися дитячим віршиком, і лише увага до останнього його рядка вказує Ніколасу Фандорину, де знаходиться скарб. На подібній карті в романі П. Марвела “Жарт мертвого капітана” пряма вказівка на місце знаходження коштовностей міститься у схованому надписі. Тож героям достатньо було нагріти аркуш, щоб дізнатись, куди їм прямувати.

За цим же принципом використовуються таємні тексти в сюжетах, пов'язаних із пошуками скарбів давніх цивілізацій. Тут таємний текст постає у формі загадкових сувоїв і манускриптів (єгипетська тематика є особливо плідною в цьому аспекті). Але їх таємничість декларована і не дуже значима для сюжету. Покажемо роман У. Сміта “Сьомий згорток”: усі герої визнають, що папірус містить таємну інформацію, але ключем до неї є інші дев'ять згортків. І сюжетотвірною у згаданому творі є саме подорож героїв.

В окрему групу варто виділити твори, де пошук і розгадування таємного тексту стають основою сюжету, зумовлюючи своєрідну композицію твору. Навколо прочитання й декодування таємного тексту будуються сюжети романів Б. Акуніна “Алтин-толобас”, Є. Кононенко “Таємниця забутого майстра” (він часто означається як детектив, хоча має чітко виражені ознаки саме пригодницького роману), Б. Фришмута “Пора дозрівання” та ін.

Родзинкою сучасних пригодницьких романів є розширення в концепті таємного тексту самого поняття текст. Сюжет таких творів будується навколо розшифрування того, що традиційно не є текстом із лінгвістичної точки зору, але може бути прирівняним до нього. Така тенденція намітилася вже давно: наприклад, згадані карти скарбів не є текстом у пересічному розумінні цього поняття. У романі П. Харриса



“Таємниця Вівальді” послання зашифровано в партитурі, яку Антоніо Вівальді надсилає своєму другові. Ф. Ванденберг (“Сикстинський заколот”) ховає таємницю в зображеннях Сикстинської капели Мікеланджелло Буанаротті. А. Перес-Реверте (“Фламандська дошка”) створює загадку в загадці: таємниця зашифрована в картині, а розгадка міститься у зображеній на ній шаховій партії. У романі “Дев’яті врата. Тінь Рішельє” цього ж автора головну інформацію книги розміщено на гравюрах різних видань. У “Заповіті Тиціана” Є. Прюдом картина видатного венеціанця містить зізнання в убивстві. Тут варто також згадати “Код да Вінчі” Д. Брауна, де інформація зчитується, наприклад, із фрески Леонардо да Вінчі (цей твір також варто віднести до пригодницьких романів, оскільки загадка, що є рушійним чинником сюжету, не пов’язана зі злочином і пошуком злочинця).

Значимими у творах можуть бути й елементи, що супроводжують текст, але як такий зазвичай не сприймаються. Так, у романі Ж.Р. Душ Сантуша “Кодекс 632” інваріантом таємного тексту є підпис Христофора Колумба. Його можливим кабалістичним трактуванням присвячено цілий розділ, при цьому сам документ не становить для героїв жодного інтересу.

Серед композиційних особливостей пригодницького роману, що будується навколо таємного тексту, варто відзначити такі. По-перше, в усіх популярних творах з подібним сюжетом, автор неодмінно створює або незвичайну версію відомих історичних подій (“Алти-толобас” Б. Акуніна), або сенсаційне заперечення добре відомих фактів (“Кодекс 632” Ж.Р. Душ Сантуш), або провокативну інтерпретацію відомих творів (“Сикстинський заколот” Ф. Ванденберга), або навіть авторської містифікації про митця чи історичного діяча (“Фламандська дошка” А. Перес-Реверте).<sup>1</sup>

По-друге, це наявність сюжетного “тригера” [9] (вважаємо цей психологічний термін найбільш доречним у даному випадку, оскільки йдеться не просто про повільну зав’язку, а суттєвий поштовх, що змушує героїв активно включитися до пошуків). Такими “тригерами” можуть бути, наприклад, не помічені раніше надписи (“Сикстинський заколот”, “Фламандська дошка”) або загадковий замовник, що вказує героям на наявність таємниці (“Кодекс 632”, “Дев’яті врата”, “Таємниця забутого майстра”, “Алтин-толобас”) чи умова заповіту (“Лабіринт троянди” Т. Харді).

По-третє, герой твору володіє специфічними знаннями, які дозволяють декодувати тексти. У Д. Брауна Роберт Ленгдон є знавцем

<sup>1</sup> У своєму романі А. Перес-Реверте створив настільки детальну й правдоподібну біографію художника Пітера ван Гюйса, що значна кількість читачів схотіла знайти інформацію про нього. Тому за деякий час усі запити в Google автоматично перенаправлялися на спеціальну сторінку, де пояснювалося, що цей художник – лише вигадка.

релігійної семіотики, у Ж. Душ Сантуша – криптоаналітик Томаш Норронья, в А. Перес-Реверте – геніальний шахіст Муньйос (“Фламандська дошка”), моряк Кой, якого цікавить тільки море і все, що про нього написано (“Дублон Ахава. Таємний меридіан”), досвідчений антиквар і книготорговець Лукас Корсо (“Дев’яті врата”), у Б. Акуніна – історик і любитель загадок Ніколас Фандорін (“Алтин-толобас”) тощо. Такий персонаж-знавець має бути в центрі всіх подій, щоб вчасно помітити й пояснити певний знак або знайти і звернутися до потрібної людини по інформацію. У таких героях можна вбачати розвиток традицій пригодницького роману, започаткованих ще наприкінці ХІХ ст. Так, Є. Перемишлев у статті “Пригодницька література” зауважував, що приблизно в цей час у пригодницьких творах з’являється герой-вчений – добрий дивак, якого у дорогу покликкала наука, а “іноді маніяк, який використовує свої знання, аби сіяти зло” [4]. І хоча не всі згадані герої позбавлені меркантильності (наприклад, Лукас Корсо одразу представлений читачам як “шакал у царстві Гуттенберга” [5, 11], який нічим не гребує), а за сюжетом часто їх шлях починається з бажання отримати винагороду, пошуки тексту й розгадки таємниці змушують їх іноді навіть нехтувати винагородою. Натомість негативні герої у таких творах не можуть відмовитися від меркантильних інтересів.

Крім того, варто зазначити, що поява у творі таких героїв своєрідним чином будує не тільки сюжет, але й простір. Тут також можна прослідкувати розвиток літературно-пригодницьких традицій. У вже згаданій статті Є. Перемишлева зазначено, що з другої половини ХІХ ст. дія пригодницьких романів з дальніх країв переноситься на вулиці знайомих міст. Але при цьому формуються два протиставлені простори – “профанний”, відкритий для всіх, і “сакральний”, доступний тільки для посвячених. У творах, де в основу сюжету покладено концепт таємного тексту, також формується окремий простір знавців, що можуть бачити знаки там, де звичайні люди не помічають навіть об’єктів. І розмови героїв у таких творах стають специфічними. Наприклад, Болкан (“Дев’яті врата”) звертається до Корсо цитатами, які той одразу продовжує. Із півслова розуміють один одного Ніколас Фандорин та Максим Болотников (“Алтин-толобас”), своєю особливою мовою спілкуються Микола Браницький і Мішель Арбріє (“Жертва забутого майстра” Є. Кононенко). При цьому жодного разу не порушуються ні класична пропорція обізнаності в таємниці, ні механізм її розкриття, сформульовані в А. Вуліса [1]

Подібні герої і “тригер” набувають особливого значення, коли за сюжетом ознак таємничості через незвичайну інтерпретацію набуває всім відомий текст (“Inferno” Д. Брауна, “Кодекс 362” Ж. Душ Сантуша, “Лабіринт троянди” Т. Харді).

Як таємний може трактуватися вже ідентифікований, але з якихось причин недоступний текст. Сам текст перетворюється на об'єкт пошуку і супроводжується символами чи знаками-підказками, на перший погляд із тестом не пов'язаними. Так, пошук самого тексту або інформації про нього структурують сюжет трилогії К. Р. Сафона "Цвинтар забутих книжок" або роману Є. Кононенко "Таємниця забутого майстра", історичну частину роману Б. Акуніна "Алтин-толобас", сучасну частину роману Люко Дашвар "Покров". Тут можна говорити про концепт таємного тексту в його риторичному сенсі, оскільки загадковість таких текстів обумовлена тільки сприйняттям головних героїв.

Отже, концепт таємного тексту є одним з найпопулярніших в сучасній пригодницькій літературі. Він реалізується в різний спосіб, зумовлюючи специфічну сюжетну будову й особливий вибір персонажів. Крім того, введення концепту таємного тексту потребує ретельного добору історичного матеріалу (щоб вигадані події не суперечили б основним історичним подіям) або створення авторського міфу в межах конкретного твору.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Вулис А. В. В мире приключений. Поэтика жанра / А. В. Вулис. – М. : Советский писатель, 1986. – 384 с. – Режим доступа: <http://voeto.ru/nuda/a-vulis-tajna-varianti-nevedomogo-glavi-iz-knigi-v-mire-prikly/main.html>
2. Демьянков В. З. Понятие и концепт в художественной литературе и в научном языке / В. З. Демьянков. – Режим доступа: [http://www.infolex.ru/Concept.html#\\_Тoc41917882](http://www.infolex.ru/Concept.html#_Тoc41917882)
3. Лебедев И. В. Проблемы жанровой классификации фэнтези как вида приключенческой литературы / И. В. Лебедев // Знание. Понимание. Умение. – 2015. – №3. – С. 362. – 368.
4. Перемышлев Е. Приключенческая литература / Е. Перемышлев. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/horror/poetic/peremyshlev/avanture.htm>
5. Перес-Реверте А. Девятые врата. Клуб Дюма / А. Перес-Реверте, пер. Н. Богомоловой. – М. : Эксмо, 2006. – 228 с.
6. По Э. А. Золотой жук / Э. А. По, пер. А. Старцева. – Режим доступа: <http://lib.ru/INOFAANT/POE/Goldbug.txt>
7. Стивенсон Р. Л. Черная стрела. Остров сокровищ. Приключения Бена Гана [Всемирная классика приключений]/ Р. Л. Стивенсон, Р. Ф. Делдерфилд. – М. : Полина, 1992 – 496 с.
8. Табунщик Т. Генеза, специфіка та особливості розвитку жанру пригодницької літератури / Т. О. Табунщик // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського : збірник наукових праць. Вип. 4.11. Філологічні науки / ред. В. Д. Будак, М. І. Майстренко. - Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2013. - С. 268 – 273.
9. Тайналова В. Эмоциональные триггеры. Чувства триггеры / Виктория Тайналова // Психологи на b17.ru – Режим доступа: <https://www.b17.ru/blog/8017/>
10. Хазагеров Г. Г. Топос vs концепт [Электронный ресурс] / Г. Г. Хазагеров. – Режим доступа : <http://www.hazager.ru/pragmatica/82--vs-.html>

**Стаття надійшла до редакції 2 листопада 2016 року**

УДК 821.111(73)-93.09:159.922.7

Кохан Р. А.,

аспірант,

Львівський національний університет імені Івана Франка

rmacevko@meta.ua

## ПРИГОДА ОСКАРА ШЕЛЛА: РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПЕРЕЖИТОЇ ТРАГЕДІЇ (РОМАН ДЖ. С. ФОЕРА “СТРАШЕННО ГОЛОСНО ТА НЕЙМОВІРНО БЛИЗЬКО”)

### Анотація

Пропонована стаття присвячена аналізу пригодницької складової у моделюванні художнього світу роману сучасного американського письменника Дж. С. Фоера “Страшенно голосно і неймовірно близько”, а також у процесі смислового “розкодування” поетологічної парадигми твору. Своєрідність твору про дитину для дорослих читачів зумовлює особливу рецепцію та взаємодію автора з читачем. Зважаючи на сюжетну специфіку твору, адже йдеться про “особливу” дитину, яка втратила батька у трагічних обставинах, рецепційне поле із чітко заданим вектором реалізації пропонує множину інтерпретаційних можливостей. З огляду на актуальність “дитячої” проблематики у “дорослих” творах стаття видається потенційною базою для подальших досліджень.

**Ключові слова:** пригода, трагедія, підліток, рецепція, літературне комунікування, інтерпретація, інтенційна модель.

### Summary

The proposed article is devoted to the analysis of adventure component in modelling the artistic world in the novel of the contemporary American writer J. S. Foer *Extremely Loud and Incredibly Close*, as well as in the process of “decoding” the meanings of poetological paradigm of the work. The singularity of the work about a child for adult readers predetermines the special reception and author’s interaction with the reader. Taking into account the plot specificity of the work, since it features a “special” child who lost his father in tragic circumstances, the receptive field with clearly specified implementation vector provides a range of interpretational possibilities. Given the urgency of “children’s” issues in the “adult” works, the article is considered as a potential basis for further research.

**Key words:** adventure, tragedy, teenager, reception, literary communication, interpretation, intentional model.

Літературознавчі дискусії незмінно оприявнюють зв’язок інтенційності авторського моделювання та перспективної множинності рецептивних площин. Видається, що письменники постмодерністичної та постпостмодерністичної літератури виробили власне, частково відмінне від класичного, ставлення до диктату автора. М. Гірняк розглядає авторську свідомість крізь призму самостійності читача: “Звичайно, митець може навіть не усвідомлювати реального змісту створеного і не здогадуватися, який горизонт прочитання тексту обере реципієнт – чи він наблизатиметься до тексту як до художнього твору чи як до філософського” [1, 228]. На наш погляд, фокус ставлення до авторської позиції повернувся в напрямку абсолютизації: автор не прагне

абсолютної влади над власним твором, проте, будучи домінантним елементом власноруч створеної художньої дійсності, без якої вона не функціонує, автор запрограмує потенційний напрям входження реципієнта у текст. Власне у такому ненавмисному впливі письменника на літературний твір як на його можливе нове існування полягає інтенційна авторитарність. З одного боку, слід погодитися із А. Компаньоном, адже і справді “тексти зовсім не домагаються від нас, щоб ми розуміли їх як вираження суб’єктивності їхнього автора” [4, 97-98]. Водночас відкритий перед читачем художній світ постпостмодерністичної літератури переконливо засвідчує власну суб’єктивність і не лише “запрошує до розуміння”, але й окреслює горизонти цього розуміння, понад те – вказує та наполягає на конвенційному дотриманні позначених “рецептивних координат”.

У контексті дослідження своєрідності рецептивних механізмів та їх практично-поетологічного втілення увагу привертає роман Дж. С. Фоера “Страшенно голосно та неймовірно близько”, що демонструє “концептуальну роль сім’ї в художньому світі цілого” [2, 39]. Творчість сучасного американського письменника не опинялася досі активно у центрі уваги українських чи зарубіжних літературознавців. Мотив Голокосту на прикладі роману “Все освітлено” актуалізований здебільшого іноземними дослідниками: Н. Алхазова (Молдова), Ф. Колладо-Родрігез (Іспанія, Сарагоський університет), М. Фойер (Канада, Торонто), Ж. Гудман (США), Р. Фьорстрінге (Бельгія), Л. Вард (США), а серед українських ця проблема розглянута О. Бежан, Н. Шпильовою. Стосовно роману “Страшенно голосно та неймовірно близько”, то проблема “невинного Адама ХХІ сторіччя” [див.: 3] сфокусувала увагу українського літературознавця-американіста Т. Денисової. Таким чином, роман “Страшенно голосно та неймовірно близько” становить багатоплановий, досі не охоплений детальним аналізом, матеріал наукового дослідження.

Цікавим у літературознавчій дослідницькій площині постає феномен пригоди як структурної складової художнього твору. Усталене розуміння пригоди як визначального елементу літературного жанру, а також як свідомо змодельованої автором перспективи читацького сприйняття є особливо цікавим з точки зору реципієнта трагедії, яким є читач роману.

Безумовно, важливим елементом рецептивного аналізу постає, за наявності, автобіографічне тло написання літературного твору. Цей компонент аналітичної парадигми чітко задекларований у романі американського письменника. Американець у другому поколінні, єврей за походженням, Джонатан Сафран Фоер раптово увійшов у коло авторитетних авторів сучасності. Роман з чітко вираженою автобіографічною домінантою “Все освітлено” (англ. “Everything is

Illuminated”) приніс Фоєру заслужений мистецький успіх. Важливою у плані розуміння творчості письменника є ремарка стосовно особливо вираженої “тяглості” та перехідності творів автора з одного в інший, певної поетологічної спадкоємності. Автобіографічний мотив, заданий у першому романі, не втрачає своєї ролі у наступному (“Страшенно голосно і неймовірно близько”), проте вбирає у себе домінанту пам’яті, а також гострого переживання за людське буття: *“Лише той, хто ніколи не почувався твариною, міг поставити знак “не годувати тварин”* [8, 37], що закладає підвалини для роману “Поїдання тварин, або М’ясо” (2009), а також поступово вдається до зумовлених особливістю свідомості текстових варіацій (роман-гіпертекст “Дерево кодів”, 2010).

Власне популярність трагічного сюжету, до якого автор апелює у творі (літературний двійник Фоєра – Джонатан – відвідує місця Східної Європи, де ймовірно колись мешкав його дідусь Луї Сафран, про якого внук зовсім нічого не знає), демонструє актуальність вибраного літературного вектору, тим самим уможлиблюючи появу на світ аналізованого у межах цього дослідження роману “Страшенно голосно та неймовірно близько”. Трагедія, що, на перший погляд, замикає сюжетне коло роману, гостро пережита автором: ймовірно, саме такий тривалий час (4 роки) знадобився для уможливлення її літературної артикуляції письменником: *“Як і мистецтво в цілому, роман виявляє здатність особливого володіння часом – проживання його як теперішнього, наповненого смыслом, усвідомленого, наявного, відчуття кожної миттєвості плинного часу через включення співпереживання, сприйняття його через творчий процес як спрямованості до “назавжди”, що уможлиблює єдність часів як підґрунтя пам’яті”* [7, 189]. А особливої трагічності літературний твір набуває через обрану автором перспективу переживання трагедії: перспектива життєвого досвіду, світосприймання та світопереживання 10-річного хлопчика Оскара Шелла.

Аналізуючи структуру авторської інтенційної моделі, читач входить у твір та помічає, що роман становить не лише сукупність переживань дитини, котра раптово втратила батька та поступово утверджується в думці, що разом із ним втратила весь світ. Твір Фоєра – це пригодницька мозаїка трагедій, “мікс” болю й туги, страху та відчаю та спроба хлопчика-підлітка подолати ці життєві перешкоди, ставши на шлях пошуку. Роман вважаємо твором психологічного типу (за К. Юнгом), основою якого є “те, що обертається всередині впливів людської свідомості, наприклад, життєвий досвід, зворушеність переживань, страждання, людська доля взагалі – все, що звичайній свідомості відоме або принаймні є для неї можливим. Цей матеріал був сприйнятий душею поета, потім піднятий з буденности до висот свого переживання і зображений так, що його вияв з надзвичайною силою просуває те, що є узвичаєним (an sich Gewöhnliche), те, що відчуте приглушено або

болісно, а тому і те, чого соромляться, чи що залишилось незауваженим в ясній свідомості читача, і тим підштовхує його до більшої чистоти та людяности” [9, 123]. Попри це, автор жартує, а читач не дивується з цього, а, навпаки, “вплутується” у задуману ним пригоду. Ймовірно, доцільно зауважити, що поняття трагедії дещо модифіковане Фоером: те, що сталося 11 вересня 2001 року, не змінило світу і не зруйнувало його – страшні події виокремили з маси таких, як Оскар, та протиставили їх решті.

Головною трагедією життя родини Шеллів, що центрує сюжет роману та вводить читача у рецептивну схему твору, є втрата батька, Томаса Шелла у терористичному акті 11 вересня 2001 року у США. 40-річний перспективний чоловік завжди мріяв стати вченим, але бажання бути схожим на батька, котрого ніколи не знав, перемогло і голова сімейства Шеллів присвятив своє життя сімейному ювелірному бізнесу (алюзивно простежується момент біографії Дж. С. Фоера, який також працював у ювелірній крамниці, а також мріяв дізнатися щось про свого дідуся). Несправедлива та безглузда випадковість (хоча, досягнувши достатньої глибини твору, читач усвідомлює, що, можливо, все сталося закономірно) перериває життя чоловіка та залишає осиротілою його сім'ю. Очевидно, така біда не мине з часом та не забудеться ніколи, проте особливого значення вона набуває з огляду на психологічну інакшість сина загиблого: хлопчик-школяр із вираженою соціопатією та психічними особливостями втратив єдину людину, котра була йому потрібною на світі (*“Я підсунувся неймовірно близько (підкреслення наше – Р.К.) до нього, так що майже ткнувся носом йому в пахву”* [8, 22]). Ці стосунки демонструють цілком “непрозаїчні” відносини батька з сином: тато був для Оскара самим життям: *“Того вечора на сцені, під черепом, я почувався неймовірно близьким до Всесвіту, і водночас, страшенно самотнім. Уперше в житті я замислився над тим, чи життя взагалі варте тих зусиль, яких треба докласти, щоб жити. Що саме робить його вартим цього? Що такого жахливого в тому, щоб завжди бути мертвим, нічого не відчувати, і навіть не бачити снів? Що такого чудового у можливості щось відчувати і бачити снів?”* [8, 157]. Самотність без батька була його самотністю та окремішністю від світу: з відходом найближчої людини межа між Оскаром та довкіллям стала нездоланною.

Надмірна емоційність (*“емоційнотливість”* [8, 223]) хлопчика, відчування всіх емоцій одразу та дитяче невміння опанувати власну свідомість породжує сприйняття світу крізь призму двох ключових понять: “СТРАШЕННО” та “НЕЙМОВІРНО”, а також в уявно-чутому “Польоті джмеля” Римського-Корсакова – мелодії, що максимально точно передає камертон звучання обох слів у близькому смисловому сусідстві. Видається, що уява дитини ділить світ на максими і лише так його

сприймає. Власне, таке чорно-біле (з акцентуванням на чорному) переживання втрати тата подвоює біду, що спіткала Шеллів. Через непереборне відчуття самотності (мама проводить весело та гучно час із Роном, а бабусі іноді стає забагато) хлопчик придумує різні корисні винаходи, щоразу пов'язані із батьком. До прикладу, Оскарові знадобився б чарівний чайник, *“який читав би мені татовим голосом перед сном або навіть цілий хор чайників, які б заводили приспів із “Жовтої субмарини” “Бітлз””* [8, 7], або *“величезні кишені, у яких могли б вміститися навіть наші сім'ї, наші друзі, і навіть люди, яких немає у нашому списку, навіть незнайомці, яких ми ніколи не бачили, проте все одно хотіли б захистити. Нам потрібні кишені для цілих округів і міст, кишені, що могли б вмістити цілий Всесвіт”* [8, 78], бо таким чином він сховав би тата від усього світу, він залишив би його тільки для себе та ніколи не розлучався б із ним. Попри свій юний вік хлопчик розуміє власну особливість та складність “виживання” у світі, який не задумується, що *“кількість небіжчиків збільшується, а Земля не змінюється у розмірі? Можливо, одного дня просто не стане місця для нових мерців?”* [8, 9]. Такий світ Оскарові не потрібен, але йому нема куди дітися: він живе, сумуючи за татом, картаючи себе, що не підняв слухавки, коли тато телефонував із палаючої вежі – Оскару важливо дорослішати з таємницею, котра *“стала чорною дірою усередині мене, у яку провалювалися всі щасливі моменти в моєму житті”* [8, 76]. Трагедія дитини, яка вбачає катарсис та радість у сумуванні / тузі за татом (*“Щоразу, коли я виходив на пошуки, тягар у мене на серці ставав трохи легшим, бо я наближався до тата. Але водночас, він ставав і тяжчим, бо я віддалявся від мами”* [8, 71]), розширює та поглиблює (а цим значно ускладнює) рецептивний горизонт твору, задаючи йому радісний вектор читацького очікування / сподівання та невтомної надії на вихід із замкненого кола. Лише перегорнувши останню сторінку твору, читач впевниться, що коло є не замкненим, а пропонує невпинну тяглість існування. Виглядає, що біль та безвихідь Оскара зумовлюють його екзистенцію, наповнюючи її сенсом: *“Я шукаю уже понад шість місяців, і досі не дізнався ані краплини того, чого не знав шість місяців тому. Навпаки, я навіть зменшив свої знання, бо пропустив усі заняття з французької із Марселем. А ще мені довелося наговорити цілий гуголплекс брехні, через що мені дуже соромно за себе, а ще я потурбував цілу купу людей, які тепер ніколи не стануть моїми друзями, а ще тепер я сумую за своїм татом ще більше, ніж коли почав ці пошуки, хоча почав їх саме для того, щоб перестати за ним сумувати. <...> Я більше не витримую цей біль”* [8, 281]. Сказана брехня та неказана правда завдають хлопчику необхідних йому страждань. Можливо, те, що він нічого не дізнався про тата, розпалює в



його серці іскру надії, що Томаса нема серед мертвих, про нього не згадують як про минуле.

Оскарове життя набуває сенсу із відкриванням конверту з написом “Блек” (“Тієї ночі, коли я прийняв рішення, що пошуки замка — це мій найважливіший *raison d’être*, найперший перед усіма іншими, я мусив знову почути його голос” [8, 72]): 162 мільйони замків у Нью-Йорку та величезна кількість Блеків, котрі проживають у місті, засмучують хлопця через необхідність тривалих пошуків, але водночас дарують надію, що довготривалі пошуки означатимуть довгий шлях пліч-о-пліч з батьком. Так починається велика пригода, що є цінною, поки триває: читач, котрий разом із хлопчиком, прагне розкрити таємницю ключа, підсвідомо готовий безкінечно брати участь у цій грі. Важливим є зовсім не результат: кожен новий замок наступного за списком Блека є сходинкою до тата.

Загадковість, проголошена художнім стилем Фоера, набуває своєї кульмінації, коли хлопчик усвідомлює, чому мама не цікавиться ним, коли він надовго йде з дому, ні про що його не розпитує та не налагоджує з ним материнського контакту (хоча дитина цього й не потребує): жінка наперед обдзвонює всіх Блеків, тому вони з радістю погоджуються розмовляти із дивною дитиною: “Мої пошуки були п’єсою, яку написала моя мама, і вона знала її кінцівку ще тоді, коли я був на початку шляху” [8, 326]. Мамі Оскара небайдужа її дитина, просто жінка занадто любить його, так само, як занадто цінує спогад про мабуть ніколи як зараз потрібного їй поряд із собою Томаса. Стосунки Оскара та його мами стають справжніми завдяки / у межах / попри трагедію (залежно від читацького сприймання), що з кожним новим днем заново застилає їхнє життя: “Я не вірю в Бога, але я вірю в те, що все в житті страшенно складно, а її погляд в ту мить був складнішим за все на світі. Але він був водночас і неймовірно простим. У моїй реальності вона була лише моєю мамою, а я був лише її сином” [8, 363]. “Складно-простий” (домінування одного з двох елементів цієї взаємодоповнюючої / протиставної кореляції над іншим також визначається залежно від особливості суб’єктивної рецепції) мамин погляд відновив той автентичний / правдивий надреальний “триєдиний” зв’язок: “тато-мама-Оскар”, зруйнований паперовим світом: “Може, якби ми жили у безпаперовому світі, яке науковці точно колись створять, тато міг би бути живим?” [8, 363]. Хлопчиківі необхідно жити, він не прагне забути того, що сталося, він завжди житиме із зображенням падаючої з вежі людини в уяві.

Окрім мами Оскара, яка майстерно створює для сина ілюзію присутності батька та повноцінного життя, пригодницьке поле захоплює і найближчих хлопчику людей: його бабусю, дідуся, про якого він нічого не знає, та сусіда Блека. Кожен з цих людей має свою трагічну історію:

бабуся втратила чоловіка, який покинув її, дізнавшись про її вагітність; дідусь, який у молодому віці перестав розмовляти, пережив бомбардування Берліна, а ще змарнував усе своє життя та зламав долі своєї сім'ї; самотній літній чоловік, сусід Оскара, який щодня зі смерті дружини забиває по цвяху в ліжку і вперше за довгий час, завдяки Оскару, чує звук світу. Попри нелегкі долі та складне життя цих людей, невеличка постать “складного” підлітка пов'язує їх у трагічне сплетіння: всі вони є страшенно самотніми, особливо серед великої кількості людей.

Бабуся Оскара є для нього тією людиною, з якою він може мовчки полежати під диваном, коли страшно вилізти, бо попереду страшні новини. Вона є тією людиною, котра весь час прагне його торкнутися (“<...> мене драгувало, що бабуся повсякчас намагалася до мене торкнутися <...>” [8, 10]), а він весь час потребує бачити увімкнене світло в її квартирі. Бабця є для внука ниткою, що міцно тримає його серед інших (“Він хоче знати, як вас звать, – пояснила бабуся” [8, 11]), бореться за нього серед інших. Бабуся Оскара вміє стати для нього справжнім другом – йдеться не про старання дорослого налагодити контакт з дитиною, бо їхні стосунки не визначені цією межею: бабуся вночі сидітиме у Центральному парку, коли внук проводитиме “експедицію”, бавитиметься з ним у монстрів, аби побачити усміхнені очі свого Оскара.

Злощасні події 11 вересня залишаться назавжди пронизливим болем у серці та свідомості Томаса Шелла, батька загиблого Томаса. Той, хто спочатку покинув свого ще ненародженого сина, а потім писав йому листи, але не відсилав, той, хто не прожив своє життя, не дозволив собі та близьким стати щасливими. Томас Шелл-старший того вересневого дня вкотре помер: чоловіка потрохи не ставало, коли він втратив мову, коли дізнався про смерть коханої дівчини, яка чекала від нього дитину, коли бачив сотні смертей у рідному краї, коли покидав вагітну дружину, але, прочитавши своє ім'я у списку загиблих у теракті, він втратив навіть ті зубожілі рештки себе. Закінчилося навіть примарне життя мовчазної людини: тепер він справді втратив усе. Все ж вибір стосовно долі цього чоловіка Фоер, видається, покладає на читача: саме він має вирішити, чи має право Томас побути хоч трохи дідусем Оскара, чи стане йому сил вхопитися за цю останню ниточку між буттям та небуттям.

Тож, рецепція події у контексті трагедії вписується у визначене смислове поле понять “страшенно” та “неймовірно”, а далі цілком неочікувано і малозрозуміло при першому “наближенні” до твору входить у нове – інтерпретаційне – поле, для якого ключем-переходом від пізнаного/особистісно пережитого до сприйнятого та осмисленого стає радість. Онтологічний сенс “розщеплює” її на розмаїті відтінки настрою

та міркування: радість таємниці, радість може-не-смерті-батька, радість дистанції без видимого фінішу, радість нового зближення з мамою, радість входження у ворожий і чужий для Оскара світ тощо. Трагічна подія виявляє не фатальність завершення дитячого часопростору, в якому єдиним стрижнем та опорою був батько, це радше – дозвіл для Оскара Шелла жити/бути і далі, перегортати наступні сторінки свого життя в оточенні близьких людей.

Роман Дж. С. Фоера втілює свою сутність у пригоді. Письменник цілком нівелює традиційне розуміння пригоди та пригодницького сюжету, особливо у творі, де головним героєм є дитина, як своєрідного розважального чи повчального механізму. Поняття пригоди становить вихідну точку розгортання сюжету, його смисловий та організаційно-композиційний центр, а також однозначно центрує читацьке сприйняття. Стереотипні установки та читацький досвід сприяє зародженню ментальної парадигми, що повинна шаблонно вмістити новостворений прочитанням роману рецептивний горизонт. Проте оманливість фоєрівської пригоди полягає у “незадоволенні” читацьких очікувань. Попри те, що пригода Оскара Шелла зовні постає як пошук розгадки, сутність пригоди є неочікувано глибокою: подолання дитиною у перехідному віці своїх страхів, спосіб пережиття “інакшим” хлопчиком втрати батька, загадкова (незрозуміло ким) спеціально організована конфронтація самотньої асоціальної дитини з іншими, а також численні читацькі припущення стосовно справжньої суті пошуків. Таким чином, пригода Оскара Шелла стає пригодою його читача, яка не завжди виправдовує очікування. Реципієнт, котрий переживає трагедію 10-річного хлопчика, сподівається на хоча б якийсь варіант щасливого закінчення (наскільки це допускає принципово “нешчасливий” сюжет), а, натомість, автор завершує історію припущенням головного героя про те, що “безпаперовий світ”, можливо, залишив би його тата живим.

Як стверджує Т. Адорно, “кожен художній твір – це мить, кожен вдалий твір – певна позиція, моментальна зупинка процесу, коли він відкривається наполегливому окові. Якщо художні твори – відповіді на свої власні запитання, в такому разі вони й самі справді стають запитаннями” [6, 76]. Надання поетиці літературного твору пригодницького забарвлення ускладнює та поглиблює його сенс як у плані моделювання художнього простору, так і з погляду його рецепції.

Читач після знайомства із “життєво допитливим” Оскаром вибудовує власну парадигму запитань – причому, це не залежить від наполегливості читача, оскільки твір особливою поетикою сам обирає свого читача. Парадигма рецепції радості завдяки художньому світові роману Дж. Фоера здобувається на значне смислове розширення, позаяк дає можливість трансформувати інтенційні пропозиції – до важливих елементів творення і структурування інтерпретаційного контексту

додаються особистісні трагедії. Певним чином відбувається катарсис у пізнанні та переживанні радості, коли через незворотні втрати народжуються нові життєві відкриття. Саме так, на нашу думку, здійснюється “діяльність читача, котрий освоює художній світ відповідно до своєї домінанти світомислення” [5, 202].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гірняк М. Жанрова парадигма прози В.Петрова-Домонтовича в контексті проблеми авторської самоартикуляції // *Studia methodologica*. Вип. 19. Теорія літератури. Компаративістика. Україністика : Зб. наук. праць з нагоди 70-річчя проф. Р. Гром'яка. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. – С.226-236.
2. Гиршман М. Литературное произведение : теория и практика анализа : Учеб. пособие. – М. : Высш. шк., 1991. –160 с.
3. Денисова Т. Невинний Адам ХХІ сторіччя (Дж. С. Фоер “Надзвичайно голосно та неймовірно близько”) / Т. Денисова // *Іноземна філологія : укр. наук. зб.* – Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2007. – Вип. 119 (2). – С. 175-183.
4. Компаньон А. Демон теорії. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
5. Луцак С. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ – ХХ століть) : [монографія] / Світлана Луцак ; [наук. ред. Р. Т. Гром'як]. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. – 400 с.
6. Мацевко-Бекерська Л. Концепт любові як домінанта формування точки зору в романі Ю. Гордера “Помаранчева дівчинка” // *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. ; [гол. ред. В. А. Зарва].* – Бердянськ : БДПУ, 2013. – Вип. XXVII. – Частина 3. – С. 68-79.
7. Маценка С. Часово-просторові параметри музично-романної діалогової моделі // *Діалогічні обертони : науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської / Національна академія наук України, Інститут Івана Франка ; наук. ред. С. Маценка, відповід. ред. О. Левицька.* – Л., 2014. – С. 189-198.
8. Фоер Дж. С. Страшенно голосно і неймовірно близько : роман / Джонатан Сафран Фоер ; [переклад з англійської Оксани Постранської]. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2015. – 384 с.
9. Юнг К. Г. Психологія та поезія // *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене.* – Львів : Літопис, 2001. – С. 119–138.

**Стаття надійшла до редакції 8 вересня 2016 року**

УДК 821.161.2.-3.09

**Кулакевич Л. М.,**  
кандидат філологічних наук, доцент,  
Український державний хіміко-технологічний університет (Дніпро)  
leda4a@yandex.ua

## **ФРЕЙМ АВАНТЮРИЗМУ В РОМАНІ ЛЮКО ДАШВАР “БИТІ Є. ГОЦИК. КНИГА 3”**

### **Анотація**

Досліджено художню інтерпретацію фрейму авантюризму в романі Люко Дашвар “Биті є. Гоцик. Книга 3”. Його ключовим компонентом є концепт дупи як позбавлених сенсу, але небезпечних вчинків. Дупоцентризм героя трактуємо як його перебування під владою тінювих якостей і прагнень. Структуротвірним елементом роману є мотив мандрів, якому підпорядковано мотив блудного сина і мотив синього птаха. Авантюрна подорож по Єврозоні символізує ізанурення героя в підсвідомість, відкривання власних архетипних сутностей. Це така собі психотерапевтична сесія, що допомогла героєві прискорено подорослішати.

**Ключові слова:** авантюрна подорож, мотив мандрів, подорож в підсвідомість, архетипні сутності.

### **Summary**

The article deals with art interpretation of adventurism frame in the novel “Being Beaten. Hotsyk. Volume 3” by L’uko Dashvar. Its key is a backside concept as dangerous but mindless acts. Backsidecentrism of the central character is construed as his being under the domination of shady nature and pursuits. The motive of peregrination makes a framework of novel. And the motives of the prodigal son and bluebird follow the motive of roam. Adventurous travelling through European zone symbolizes dipping in subconscious of the central character and finding his own archetype essence. His travelling is a something like a form of psychotherapy, it helps the central character to mature rapidly.

**Key words:** adventurous trip, reason of wandering, trip in a subconsciousness, archetypes.

Огляд стану вивчення української авантюрно-пригодницької прози у вітчизняній літературознавчій науці засвідчив, що на сьогодні немає її цілісного аналітичного вивчення. При, на перший погляд, досить помітній увазі критиків, вона все ж належним чином не поцінована. Рецензії, статті, огляди не мають системного характеру, вони загально-описові за змістом, без серйозних узагальнень, хоча і їх автори, розглядаючи змістові особливості авантюрно-пригодницької прози, намагаються окреслити особливості поетики того чи іншого твору.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю цілісного осмислення авантюрно-пригодницької літератури як невід’ємної частини українського літературного процесу. Метою статті є дослідження фрейму авантюризму в романі Люко Дашвар “Биті є. Гоцик. Книга 3”.

Традиційно авантюризм трактується як “поведінка, діяльність, що характеризується ризикованими, безпринципними вчинками з метою

досягнення легкого успіху, вигоди” [2, 12], й ототожнюється з поняттями аферизм, пройдисвітство, ошукування – діями, спрямованими на нечесну наживу, зміну соціального статусу. Класичними репрезентантами авантюризму/аферизму є Казанова, граф Каліостро, Софія Блювштейн (Сонька Золота Ручка). У літературі іконою аванюриста-віртуоза є Остап Бендер.

У здобутках сучасної психопатології аванюризм тлумачиться як іманентна схильність до ризикованих, сумнівних заходів, до пригод через внутрішню потребу в гострому чуттєвому розмаїтті. Аванюризм характеризується нестримною жагою пригод, подій, вражень, пошуком все нових і нових джерел адреналіну. На думку фахівців із психології людини, залежність від адреналінових викидів співмірна із алкогольною чи наркотичною залежністю, коли особа прагне отримати бажане за будь-яку ціну [6].

Аванюризм як прагнення гострих відчуттів тією чи іншою мірою властивий якщо не всім людям, то принаймні більшості, про що свідчить надзвичайна популярність як серед дітей, так і серед дорослих псевдоекстремальних паркових атракціонів, зокрема “Американських гірок”, успішний розвиток аванюрного туризму й аванюрного відпочинку – організації подорожей в екзотичні місця планети із участю в небезпечних для життя заходах і розвагах (наприклад, купання у водоспаді Вікторія, спелеотуризм, альпінізм, диґерство тощо). Фахівець із психіатрії В. Жмуров вважає, що аванюризм дорослих є проявом психічного інфантилізму, адже аванюри нагадують поведінку дітей, яким подобаються збудливі “страшні” казки, фільми жахів, оповіді про щось неймовірно жахливе, які після щасливого завершення дають приємне розслаблення [6].

Отже, фрейм аванюризму як метанаукового поняття, з одного боку, включає такі компоненти як аферизм, прагнення легкої наживи, зміна соціального статусу, а з іншого – адреналінозалежність, що спонукає до небезпечних розваг, пригодництва. Якщо раніше аванюризм сприймався як свідомі дії, спрямовані на отримання матеріальних благ чи зміну соціального статусу, то нині це тлумачиться і як генетична особливість, емоційна нездатність/небажання раціонально осмислювати свої вчинки та їх наслідки.

У художній версії Люко Дашвар ключовим компонентом фрейму аванюризму є концепт дупи, що маніфестовано вже назвою першого розділу роману – “Всевидяча дупа”, який і задає вектор сюжетного розвитку.

Згідно з народною філософією душа людини знаходиться в серці, а для успішної життєдіяльності душа/серце має радитися із головою – осередком здорового глузду, життєвого досвіду. Однак у випадку Семена

Гоцика спостерігається явна патологія: “прямим нервом до серця” [4, 7] була саме дупа, а не голова.

Дупа – розмовно-просторічний інваріант назви задниці, нижньої частини тіла. За народними уявленнями дупа – така собі антиголова, альтернативний мисленнєвий центр, активний у випадку, коли реальна голова не виконує своїх функцій. Через відсутність у собі мозку (раціонального начала) дупа провокує свого власника на позбавлені сенсу вчинки (звідси й український фразеологізм “думати дупою” – чинити нерозважно). На думку укладачів етимологічного словника слово дупа має спільний корінь зі словом дупло – порожнина, нора, отвір, діра [5, 146]. В українській міфології дупло є хованкою нечистої сили [3, 168]. У першому розділі розкидано вказівки на бісівську природу “дурнуватих забавок” героя – Гоцик усміхався “дияволом” [4: 15, 20]. Відповідно до архетипної теорії Юнга диявол – це християнський еквівалент Тіні.

Через семантичний ланцюжок дупа – дупло – нечиста сила – юнганська Тінь, своєрідний дупоцентризм Гоцика (“дупою відчую” [4, 7], дупа – “невід’ємна складова української інтуїтивної прозорливості” [4, 7] “жадання пекло в дупу” [4: 12, 14, 15, 17], “в дупу припікало” [4, 16]) сприймається як перебування героя під владою своїх тіньових якостей і прагнень, що, по суті, означає його психічну інфантильність.

Згідно з Юнгом, архетип<sup>1</sup> Тіні містить тваринні інстинкти, успадковані від нижчих форм у процесі еволюції. Тінь – це природна, імпульсивна, інстинктивна людина, що найяскравіше оприявлено поведінкою маленьких дітей. Це нижчий рівень свідомості, відповідальний за соціально не схвалювані вчинки, думки, почуття і прагнення особи. Оскільки кожна людина апіорі має темні риси, то, відвертаючись від них, деградує – вона не вступає в бій із Тінню, а

---

<sup>1</sup>За К.Г. Юнгом, підсвідома сфера психіки кожної людини містить приховані сліди пам’яті про історичний досвід предків, навіть тваринне їх існування. Ці сліди – архетипи – закарбовані генетично і є психологічним корінням, рушієм багатьох вчинків людини. Розглядаючи архетипи як універсальні моделі несвідомої психічної активності, які визначають людське мислення і поведінку, науковець виокремлює шість основних архетипів: Велика Матір, Вічна Дитина, Мудрий Старий, Тінь, Аніма/Анімус. На думку Юнга, кожна людина має в собі певні психологічні характеристики протилежної статі, то Аніма відображає жіночі (фемінні) риси в чоловічому характері, тоді як Анімус – чоловічі (маскулінні) характеристики в жіночому: “Аніма як категорія жіночого роду є фігурою, що компенсує винятково маскулінну свідомість. У жінок компенсаторна фігура має чоловічий характер і тому позначається як анімус” [0, 234].

Досліджуючи психіку людини, К.Г. Юнг виділяв також два її архетипних стани: Персона і Самість. Персона – те, ким позиціонує себе людина в суспільстві, соціальна маска, роль, інсценована індивідуальність, зручна для виживання в соціумі і яка змушує оточення і навіть носія думати, що саме це і є його сутністю [0, 220]. Самість – те, ким насправді є людина, її приховане соціальною маскою єство. На думку Юнга, саме Самість є центром особистості, навколо якого згруповуються інші системи: Я (свідомі спогади, думки, почуття і вчинки) колективне несвідоме й індивідуальне несвідоме. Колективне невідоме зазвичай представлено через архетипи Великої Матері, Мудрого Старого і Дитини, а індивідуальне – через Аніму/Анімус і Тінь.

відтак – відступає сама від себе. Щоб пізнати Тінь, потрібно визнати її і оволодіти нею. Усвідомленню героєм підвладності власній Тіні в романі Люко Дашвар підпорядкований мотив повернення блудного сина.

Притча про блудного сина [Лк 15: 11–32] – архетипний сюжет про одвічну конфліктність поколінь у ситуації життєвого вибору. Основний “сюжетний ген” (Ю. Лотман) притчі – свавілля сина і неприйняття ним авторитету батька, що зумовлює відхід від родинного дому, – оприявнюється вже на початку роману: самовпевнений молодик, що не бажав, як тато, гарувати біля свиней, від’їжджає на навчання до Києва, хоч і не прагнув цього. Життя героя у столиці співмірне з утечею біблійного героя в чужі краї, адже Семен Гоценко, як і герой притчі, тринькав батьківські і материнські гроші “живучи гріховно” [Лк 15: 13].

Німецький психіатр К. Абрахам у своїй статті “Історія пройдисвіта у світлі психоаналізу” (1925), стверджує, що пошуки пригод і донжуанство є наслідком відсутності батьківської любові: особа підсвідомо шукає матір, сім’ю, прихисток, тому відчуває внутрішню потребу порушити закон й опинитися у в’язниці [1].

Таким чином, поведінковий інфантилізм героя Люко Дашвар, його підвладність тіньовим якостям зумовлені відсутністю емоційного контакту із батьками. Вказівкою на це є депресія через зникнення дівчини із промовистим ім’ям Люба, у яку без взаємності закохався Гоцик. Це була найперша жінка, якою він чи не вперше у своєму житті не прагнув заволодіти і був щасливий тим, що вона є. Саме почуття до неї ініціювало процес індивідуації героя.

Одночасно відхід від батьківського дому, подорожування Гоцика постають і як риса, успадкована героєм від матері.

Традиційним компонентом фрейму авантюризму є “авантюра” – сумнівна справа задля збагачення, зміни соціального статусу. Авантюрний характер має Наталка Гоценко, яка нудилася сільським життям, мріяла про поїздки, прагнула змінити соціальний статус якщо не свій, то хоч би сина (не гібти в селі, а бути філологом у Києві). Авантюризм матері виявляється в тому, що вона вирушає до Португалії при найпершій нагоді. Чоловік чітко усвідомлює, що дружина, не на заробітки їде, а тікає із знавіснілого їй села і свиней у пошуках красивого життя. Класичною аферою є її одруження із багатим португальським стариганом, хоч вона і не була офіційно розлучена із батьком Гоцика.

Португалія із апельсиновими деревами, теплим океаном, а разом і з нею вся Європа постають у романі Люко Дашвар як сучасний інваріант бендерівського Ріо-де-Жанейро для українських авантюристок. Та заробітки в цивілізованій Європі ризиковані, що оприявлено долями Марії Саламан та Ясмін.

У випадку з Гоциком, який із дитинства мав природний дар устрявати в халепи, акценти зміщуються на переживання небезпечних,



неприємних ситуацій як самоцілі. Це дає підстави охарактеризувати героя як адреналінозалежного, дорослу дитину, орієнтовану на пошук гострих відчуттів.

Про авантюрний характер Гоцика свідчить і його товаришування із циганами, народністю без власної країни, оскільки справжність існування вони бачать в постійному подорожуванні (на офіційному циганському прапорі – колесо як символ постійного руху), зневазі до тяжкої і брудної праці (заборона на всі види робіт, пов'язані із прибиранням нечистот). Генетичне прагнення Гоцика постійного руху оприявлено його дитячими захопленнями – коні. Любов до андалусійців – “найстарішої породи коней на землі” – це матеріалізована любов героя до постійного руху (але руху не в тяжкій праці) як іманентної риси характеру, його неприборкані пристрасті, природні інстинкти, та одночасно сміливість і шляхетність.

Блукання/блудіння Гоцика у просторі міста, розмови із викладачем філософії – це метафізичне блукання героя в пошуках життєвого сенсу, адже “жер, трахав, байдикував чотири роки у Києві тільки задля того, аби заповнити чорну порожнечу непотрібною метушнею” [4, 17].

Відсутність психо-емоційного дорослішання, оприявлено через мікрообраз стільця, який у життєвій філософії викладача Моргана з меблів для перепочинку перетворюється на символ духовного застою (“але я б заборонив стільці. <...> Щоб люди не забували: треба йти” [4, 16]). Чотири роки навчання в Києві викликають асоціації із чотирма ніжками стільця, тобто для героя це були роки духовного “сидіння”, знерухомленості. Останньою краплею стає зустріч із другом дитинства Бронькою – сільським п'яничкою: “Гоцик усміхнувся дияволом, коцнув носом по табурету, що він між ним і Бронькою стояв” [4, 20].

Усвідомлення своєї Тіні – власної ніщоти, неправильності обраного шляху знімає внутрішній конфлікт (“На серці – лагідно. Чого так довго збирався?” [4, 18]) і дозволяє усвідомити власну психо-емоційну застряглість у дитинстві. Герой інстинктивно повертається в Нехалівку до батьківського дому, що ознаменовує наступний етап духовного становлення героя – визнання авторитету батька, який, на нашу думку, корелює із юнгіанським архетипом Мудрого Старого.

Якщо біблійна притча завершується поверненням сина і його примирення з батьком, повне покладання на волю Бога, то в романі Люко Дашвар Гоцик має інтегрувати інші психічні складові своєї особистості.

На сюжетному рівні це виявляється в тому, що герой вирушає на пошуки матері аби відновити родинну гармонію, порушену через нього (адже мати вмотивувала свій від'їзд потребою заробити гроші на навчання сина). Причини подорожі – “До матері йду. По борщ” [4, 114] – діагностують у Гоцика материнський комплекс, адже насправді він потребував не страви, яку готувала ненька для них із батьком, а

несвідомо прагнув повернутися під її опіку. Психотравмувальною ситуацією, що зв'язала духовний поступ героя і подолання ним материнського комплексу, очевидно, стала смерть Панька Козленка.

Авантюрна подорож по Євразії, – нелегально, автостопом, без знання мов, без грошей – корелює із дитячою мрією Гоцика (устрягнути “в таку халепську халепу...” [4, 7]) і постає такою собі психотерапевтичною сесією, що допомогла героєві прискорено подорослішати.

На думку П. Е. Парка, мандрівництво, міграція, блукання по світу – це завжди звільнення від просторового закріплення в певній точці: мандрівник не підлягає, як інші, локальним правилам та умовностям – він стає вільним, емансипованим, почуваючись космополітом і звикаючи дивитися на світ, у якому народився і виріс, із певною відстороненістю чужинця [8, 170]. Мандрівництво як тип соціальної поведінки, цілісне світовідчуття, вважає вчений, є основним чинником маргінальності: подорожуючи по світу, людина прагне знайти відповідь на питання, що таке світ і навіщо в ньому люди. Незнайомі реалії чужого життя змушують інакше подивитися на себе.

У тексті Люко Дашвар мотив мандрів розгортається насамперед як пошук себе і свого місця у світі. Перетин реального кордону в романі одночасно символізує і занурення героя в підсвідомість, перехід в інший світ, фантасмагорійність якого марковано образом лиса, що перетворюється на золотаве листя: “Пригода починалася тут і зараз, бо не мала зворотного шляху” [4, 31]. У романі не випадково використано мотив подорожі, адже мандрівник – це відсторонений спостерігач, який бачить те, що є звичним для місцевого населення і тому не помічається. Знайомлячись з Ілією, Ізидорою, Марією Саламан, герой одночасно відкриває власні архетипні сутності, яких раніше не помічав, має можливість побачити себе збоку.

Так, непрості стосунки з Ілією, несподіваним супутником, можна потрактувати як налагодження стосунків героя із Вічною Дитиною в собі, прийняттям відповідальності за наслідки нерозважних вчинків, своїх чи Ілії. Про міфічність Ілії свідчить те, що у спільній подорожі саме він вступає в контакт із фантасмагорійними персонажами – лис/відьма, тарган Горе, Міліца із роду Црноєвичів. Перша зустріч у лісовій хаті, де Ілія приймає Гоцика за хазяїна, а той і не заперечує, набуває символічного значення: у домі-душі тепер вирішуватиме Гоцик – доросла людина, а не закомплексований юнак. Образ Ілії на батька корелює із неусвідомленою образою Гоцика на матір, яка й справді зрадила їх із батьком, адже ніколи і не збиралася повертатися до них в Україну.

Розмова Ілії, як окремого персонажа, з тарганом Горе – це внутрішній діалог із самим собою в безрадісній ситуації, що оприявнює

надуманість причин нещасливого життя героя і його втечу до світу книжок.

Сленговий фразеологізм “таргани у голові” використовується для позначення дивацтв, певних думок людини, що заважають їй бути щасливою. У психології такі думки означено як обмежувальні переконання, тобто такі, що стримують поведінку людини, не дають їй робити щось бажане, заважають повірити, що вона спроможна на щось, позбавляють упевненості в собі, а, значить, і задоволення від життя. Для Ілії таким тарганом є думка про те, що саме через відсутність грошей у нього немає друзів, коханої дівчини, душевного сімейного затишку із матір'ю. Безперечно, це було наслідком дитячої травми – батько не захотів створювати сім'ю з матір'ю свого сина, оскільки це було економічно не вигідно.

Гроші стають наріжним каменем картини світу Ілії, його життєвим орієнтиром, адже за них можна мати все. Гоцик чітко означає внутрішню сутність свого супутника – він бухгалтер, особа, яка обраховує прибутки і видатки, тобто обслуговує гроші: “Інші кімнати стоятимуть порожніми, а ти, економний, тільки витрачатимеш на них гроші. Наймеш людей, аби в них прибирали. А там, дивишся, тільки те й робитимеш, що служитимеш своїм кімнатам” [4, 120]. Потребу стягання заради стягання як іманентну сутність Ілії оприявлено через деталь – шкатулочку із жіночими прикрасами, родинний скарб, накопичений декількома поколіннями, – це своєрідний символ непотрібності речі (мати не вдягала їх, лише іноді перебирала і роздивлялася вдома). Спотворене уявлення про життєві цінності визначає і розуміння Ілією стосунків між чоловіком і жінкою: у своїй уяві той має найкрасивіших жінок, задовольняє свою потребу, однак про кохання до них не йдеться.

І хоча хлопці означають стосунки між собою як братерські, однак на долю Гоцика припадає батьківська роль, останній по суті соціалізує Ілію. Попри жадібність, егоїзм і підступність останнього, Гоцик постійно опікується ним, неодноразово рятує від смерті. Як окремі герої вони є кривим відображенням один одного: сильний – слабкий, високий – низький, русявий – чорнявий, комунікабельний – соціально непристосований, великодушний – егоїстичний, дріб'язковий, природна відраза до несправедливості – підступність.

У першому розділі Гоцик постає як ідеальний коханець, якому не відмовила жодна дівчина. Це дає підстави тлумачити Ізідору – ідеальну коханку – як Аніму Гоцика. Згідно з уявленнями Юнга, Аніма (Анімус) є частиною Тіні. До тіньових якостей традиційно включається і статевий потяг людини. Нетривалі стосунки з Ізідорою звільняють героя від сексуального пригоництва, деструктивного ставлення до жінки як лише складової статевої насолоди, нівелювання її як окремої особистості. Через власний тілесний досвід Гоцик переконується, що не підкріплені

взаємною любов'ю стосунки з найпрекраснішою жінкою ведуть не до щастя, а до душевної смерті, щезання.

Звільнення з рабства невідомої жінки ознаменовує дорослішання героя, що символізовано паралельним його вчинком: він відпускає андалусійців, що, на нашу думку, слід потрактовувати як остаточне звільнення від дитячих мрій.

Марія Саламан є втіленням частини внутрішнього світу, його внутрішньою Великою Матір'ю, пробудженням у героєві любові і співчуття до ближнього. На думку К. Г. Юнга, не слід співвідносити архетип Великої Матері з реальною матір'ю особи: "Із цим архетипом асоціюються такі якості, як материнська турбота і співчуття; магічна влада жінки; мудрість і духовне піднесення за межі розуму; будь-який корисний інстинкт чи порив; усе, що вирізняється добротою, турботливістю чи підтримкою і сприяє росту і плодючості. Мати – панівна фігура там, де відбувається магічне перетворення і воскресіння" [8, 538].

Герой шукає свою матір, однак зустрічається із донною Алмейдою – жінкою, що заради красивого життя на березі океану зрадила свого сина і чоловіка. Учинок матері звільняє Гоцика від материнського комплексу, що сприяє остаточному становленню особистості героя.

У романній фактурі смерть Ізідори, Ілії, руйнування замку і втрату скарбів можна потрактувати як звільнення героя від деструктивного впливу Аніми, Вічної Дитини, повернення до реальності.

Своєрідними патернами роману Люко Дашвар є притча про повернення блудного сина і твір Метерлінка про синього птаха як уособлення найбільшого людського щастя, які корелюють один із одним: пошук щастя – іманентний стан людської душі, і лише побачивши світ та життя інших людей, особа може розібратися, що є її щастям. Шукаючи відповідь на питання "А щастя – то що?" [4, 16], Семен Гоцик зазнає внутрішніх перетворень.

Шлях, який проходить герой, змінює його. Неодноразово перебуваючи в межовій ситуації, герой позбавляється свого дитячого бачення світу як безпечного атракціону, він пізнає свою справжню сутність, переосмислює звичні пріоритети. Гоцик повертається додому цілісною особистістю з новими життєвими цінностями – удячністю за життя, повагою до тяжкої фізичної і неприємної праці (якщо початково він тікає до Києва аби не тягати свинячий гній, то в Іспанії при монастирі він добровільно доглядає за хворими і немічними старими людьми).

Долі Гоцика, Ілії корелюють із долею Сантьяго, героєм роману Паоло Коель "Алхімік" (останній репрезентовано через мотив випадковості – Ілія поштою несподівано отримує роман бразильського прозаїка).

Молодий пастух мав усе для спокійного умиротвореного життя, однак під впливом циганки, царя Мельхіседека, Алхіміка, кожен раз

залишає зароблені статки і подорожує по світу в пошуках скарбу, який урешті-решт знаходить у поруйнованій церкві, де полюбляв пасти вівці. Очевидно, скарбом були не реальні коштовності, а життєвий досвід і враження, які здобув пастух. Завдяки своїй меті – знайти скарб – він проживає цікаве, сповнене небезпечних пригод життя, зазнає справжнього кохання. Якщо зв'язок між Сантьяго та Ілією очевидний (останній вирушив у подорож під впливом прочитаного “Алхіміка” П. Коельо), то скріпом, який поєднує з ними Гоцика, є андалусійці – найкрасивіші коні на планеті.

У свідомості вірян незалежно від конфесії церква – метафора духовного буття. У романах Паоло Коельо, Люко Дашвар скарб заховано саме у зруйнованій церкві: якщо поруйновано істинні цінності, то на їх місці опиняються псевдоцінності, а розкопування грошей асоціюється із звільненням смертоносного зла, яке є в кожній людині: Гоцик випадково вбиває пастуха Сантьяго, Ілія – батька Ізабелли, Ясмін убивають її поплічники, цигани – покупців коней. Гроші є матеріалізованим злом, і чим вони більші, тим страшніше лихо несуть.

У романі Люко Дашвар послідовно показано, що в “цивілізаційній луззі” [4, 17] – грошах – загубився справжній сенс людського життя. Як зауважує герой, для суспільства в усі часи гроші були “еквівалентом будь-яких душевних злетів і досягнень” [4, 43], що оприявлено щасливим кінцем більшості казок різних народів – герой отримує багатство. Люди в основній своїй масі не мають поваги до праці, кожен мріє мати все, не зробивши нічого. Такий світогляд актуалізує і казковий спосіб збагачення: стати багатим, не заробивши статки, а знайшовши скарб чи обшахраювавши когось.

Долею Гоцика та Ілії засвідчено, що Бог дає стільки грошей, скільки людині потрібно, а здобувши скарби, особа не стає автоматично щасливою. Опанувати цю життєву мудрість людина може двома способами: традиційно – через голову (сприйняти готові життєві істини, як наприклад, батько Гоцика, однокласниця Тайка) і через дупу (власний тілесний досвід), що певною мірою заявлено омофонічною назвою роману – “Биті є”, яку можна потрактувати і як “є биті” і як “це є буття”.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Abraham K. Histoire d'un chevalier d'industrie à la lumière de la psychanalyse / K. Abraham // Œuvres complètes. – Paris : Payot, 1966. – Т. 2. – Р. 158–172.
2. Бирик С. П. Словник іншомовних термінів : тлумачення, словотворення та слововживання / С. П. Бирик, Г. М. Сютя ; за ред. С. Я. Єрмоленко. – Х. : Фоліо, 2006. – 624 с.
3. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
4. Дашвар Л. Биті є. Гоцик / Люко Дашвар. – Х. : Клуб сімейного дозвілля, 2012. – 272 с.
5. Етимологічний словник української мови : у 7 т. / Інститут ім. О. Потебні. – К. : Наукова думка, 1985. – Т. 2. – 570 с.

6. Жмуров В. А. Большая энциклопедия по психиатрии [Электронный ресурс] / В. А. Жмуров. – М.: Джангар, 2012. – 864 с. – Режим доступа : <http://vocabulary.ru/dictionary/978>.

7. Юнг К. Г. Анима и анимус / Карл Густав Юнг // Очерки по психологии бессознательного. – М. : Когито-Центр, 2010. – С. 215–241.

8. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов [Электронный ресурс] / Карл Густав Юнг. – Режим доступа : <http://knigger.org/jung/dusha-i-mif-shest-arkhetipov/>

9. Парк Р. Э. Человеческая миграция и маргинальный человек / Р.Э. Парк // РЖ социальные и гуманитарные науки. Социология. – 1998. – № 3. – С. 167–176.

***Стаття надійшла до редакції 22 вересня 2016 року***

УДК 82.0(475)(477.85/.87)

**Микитин І. Я.,**  
кандидат філологічних наук,  
Івано-Франківський національний медичний університет  
iryni-m@ukr.net

## **ГУЦУЛЬЩИНА ЯК МЕТАПРОСТІР ПРИГОДИ В ХУДОЖНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КАЄТАНА АБГАРОВИЧА**

### **Анотація**

Стаття присвячена дослідженню топосу Гуцульщини як метапростору пригоди в прозовій творчості польського письменника вірменського походження Каєтана Абгаровича, знаного під псевдонімом Абгар-Солтан представника польської “кресової” літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. Зосереджено увагу на мистецькій візії краю Карпатських гір як аркадійного та інфернального виміру в світлі “кресових” стереотипів, художнього втілення Карпат як місця гуцульської екзистенції з “пригодницькою повсякденністю” та інтерпретації метапростору пригоди у вимірі культурного діалогу.

**Ключові слова:** Гуцульщина, “креси”, культурне пограниччя, метапростір пригоди.

### **Summary**

The article is devoted to the study of the topos of Hutsul land as the metaspace of adventure in the prose works of Kaetan Abgarovych, a Polish writer of Armenian descent known under the pen name Abgar-Soltan – a representative of Polish “kresy” literature at the end of the 19<sup>th</sup> – the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Particular attention is paid to the Polish vision of the land of the Carpathian mountains as a paradisiacal and infernal sphere in the light of the stereotypes of “kresy”, the artistic embodiment of the Carpathians as the place of Hutsul existence with “an adventure routine” and the interpretation of metaspace of adventure in the sphere of cultural dialogue.

**Key words:** Hutsul land, “kresy”, cultural borderland, metaspace of adventure.

Питання культурного пограниччя особливо актуальне в сучасному літературознавстві. Так звані “спільні місця” в художньому змалюванні письменників літератури українсько-польського прикордоння виступають не тільки територією у географічному вираженні, але репрезентують вияв інтелектуального простору як культурного палімпсесту прихованих значень і сенсів, своєрідних для кожної культурної спільноти на порубіжжі. “Кресова” візія – тільки одна з багатьох варіацій “освоєння” простору пограниччя – місця співіснування українського, єврейського, німецького і власне польського культурних світів.

Одним з найяскравіших представників польської “кресової” літератури є Каєтан Абгарович. Відомий за життя, але забутий після смерті польський письменник вірменського походження писав свої твори під псевдонімом Абгар-Солтан. Його тексти були надзвичайно популярними серед польських читачів кінця ХІХ – початку ХХ ст. та залічувалися до зразків “кресової” белетристики. У часи втрати

державності та намагання зберегти національну ідентичність саме таке письменство оприявнювало умовну площину пам'яті культури, ведучи розповідь на такі теми, які високе письменство оминало. Каєтан Абгарович у сприйнятті тогочасних критиків не творив нових художніх концепцій, адже віддзеркалював *“життя тієї шляхти, яку малював Коженювський, Жевуський, Йордан, Юноша”* [8, 3]. Тільки зараз польське літературознавство звертається до творчості письменника у зв'язку з дослідженням “кресової” спадщини (праці Б. Гадачка, Я. А. Хорошого), реінтерпретації популярної літератури у вимірі гетерогенності письменства (дослідження С. Ульяша), осмислення феномену пограниччя культур (розвідка К. Ляхович-Дронг). В українському літературознавстві вивчення творчих здобутків письменника обмежується критичним відгуком І. Франка на збірку оповідань “Русини” і кількома біографічними замітками В. Полека. У світлі сучасних концепцій дослідження тексту, таких як теорія мультикультуралізму, літературна імагологія, постколоніальна критика, гендерні студії, творчість Каєтана Абгаровича відкривається по-новому завдяки своїй маргінальності, периферійності. Така особливість, що оцінювалася літературними критиками – сучасниками письменника – як вада, в сучасній науці про літературу стає основною перевагою, адже втілює художній універсум у всій його “неканонічності”. Утверджуючи і водночас підважуючи основні “кресові” візії культурного пограниччя, польський автор віддзеркалює множинність культурних світів та складність їхнього співіснування на одній території.

На сьогодні в польському та українському літературознавстві відсутні праці, об'єктом дослідження яких є творчість Каєтана Абгаровича на гуцульську тематику. Не порушувалося також питання вивчення топосу Гуцульщини як метапростору пригоди в текстах польського автора, що зумовлює **актуальність** літературознавчого аналізу мистецьких здобутків польського письменника, цінність яких для української культури – безсумнівна, оскільки дозволяє крізь призму “іншого” усвідомити сутність “свого” у відношенні до “універсального”, загальнолюдського.

**Мета** дослідження полягає в літературознавчому аналізі топосу Гуцульщини як метапростору пригоди в художній інтерпретації Каєтана Абгаровича (на матеріалі оповідання “При мисливському вогнищі”).

Для досягнення поставленої мети необхідним є виконання таких **завдань**:

- з'ясувати сутність поняття “метапростір пригоди” у мистецькій інтерпретації образу Гуцульщини;
- проаналізувати польську візію краю Карпатських гір як аркадійного та інфернального виміру в світлі “кресових” уявлень;



- дослідити художнє втілення Карпат як місця гуцульської екзистенції з “пригодницькою повсякденністю”.

- показати інтерпретацію карпатського метапростору пригоди у вимірі культурного діалогу.

У польській літературі “габсбурзьких” часів своєрідним просторовим виміром постає Гуцульщина, що для польської спільноти є особливим місцем “кінця” власного універсуму і “початку” чужого, небезпечного “іншого” світу. Така візія гірського простору пояснюється модусом пограничності. Польський літературознавець Я. А. Хороший влучно охарактеризував цю особливість краю Карпатських гір окресленого періоду: *Гуцульщина – “частина давнього станіславівського воєводства, простір, що лежить у гірському басейні Пруту і Черемошу, в Східних Карпатах, вітчизна карпатських горян – гуцулів і вогнище хасидизму, місце польського осадництва і скупчення вірмен. Регіон співіснування кількох мов, національностей, культур і релігій [...]”* [5, 5]. Співіснування на одній території кількох культурних світів оприявнювало своєрідний карпатський палімпсест, кожна верства якого репрезентувала інший культурний вимір, що сприймав “інше” з перспективи “власного”. В польському ракурсі пограничний статус гірської землі окреслювався не тільки географічно, через втрату власної державності й територій, але й символічно, віддзеркалюючи “фактичну” та “уявлену” міфічну географію. Цитуючи слова американського дослідника І-Фу Туана, Гуцульщина була зразком інтелектуального простору, що з’явився як *“відповідь почуттів та уяв на основні людські потреби”* [9, 130]. Простори колишньої Речі Посполитої через аксіологічну означеність, стали форпостом польськості в складні для спільноти часи, проте Гуцульщина залишалася “іншою”, таємничою землею, що виконувала цю функцію, водночас залишаючись закритою в собі.

Польська ностальгія за “втраченим раєм” обумовлювала сприйняття “кресів” як аркадійного та інфернального простору. Окреслена візія гірського краю загострювалася стереотипним уявленням про дикість природи і, відповідно, людини, що тут мешкає, з асоціацією до буття на “початку віків”. Серед найважливіших “кресових” міфів у польській літературі та культурі окреме місце, згідно концепції польського дослідника Е. Чаплеевича, належить уявленню про *“метапростір пригоди”* [6, 16]. Перебування у “кресовому” просторі вже було пригодою, що виявлялося в традиційному уявленні про край, де все починалося і все мало свій кінець. В цьому ключі йдеться про пригоди як стереотип “кресової” літератури, проте в ширшому значенні це осердя популярної літератури розважального характеру, пригодницького письменства, що в контексті творчості Каєтана Абгаровича набуває нових аксіологічних відтінків.

Пригодницький вимір “кресів” – ключовий у випадку Гуцульщини польського письменника, оскільки пригоди – як переживання надзвичайних подій на межі між життям і смертю – обумовлюють аркадійну та інфернальну візії Карпатських гір і їхніх мешканців. Та й самі Карпати, ймовірно, асоціювалися в автора з поверненням додому, “до джерел” як представника польської спільноти та усвідомленням своїх вірменських коренів в спогляданні гуцульського нагадування “центрального краєвиду” Вірменії. Абгаровичів “втрачений рай” віддзеркалений в топосі карпатського світу як метапростору пригоди з перспективи поляка, однак гуцульська дійсність, змальована в оповіданні “При мисливському вогнищі” не могла бути точним відображенням “іншого”. Згідно концепції українського літературознавця Д. Наливайка, *“за ним [за образом. – М. І.] стоїть і в нього інкорпорується автор зі своєю суб’єктивністю, зі своєю культурою і ментальністю, своєю ідеологією й ангажованістю, який не просто розгортає образ, а й експлікує його, цілеспрямовано чи імпліцитно, в параметрах, що визначаються зазначеними чинниками”* [2, 95]. “Іншість” польського бачення Гуцульщини ускладнена пограничним дискурсом життя і творчості автора. Каєтана Абгаровича як представника польського “кресового” письменства можна вважати втіленням людини пограниччя. Це проявляється в різній ідентичності та походженні, позиціонуванні себе як шляхтича, який проте “сіє пшеницю”, та як письменника, твори якого нещадно критикували, але якими зачитувалися, в місцезнаходженні його прози поміж “літературою” (канонем) та “нелітературою” (белетристикою) з позиції прижиттєвих критиків польського митця. Модус пограниччя як буття “поміж” проглядається в Абгаровичевій креації художнього світу. Автор відкриває Гуцульщину, крізь призму “кресових” стереотипів і в їх зіставленні проявляючи ще одну верству карпатського палімпсесту – власне гуцульську візію навколишньої дійсності.

Зокрема, в оповіданні “При мисливському вогнищі” польський письменник відтворює гуцульський універсум як метапростір пригоди в плані подвійного мисливського/мистецького сприйняття. Пригодницький вектор в окресленому творі представлений у двох наративних площинах, що репрезентують різні візії одного і того ж простору – “польську” у сприйнятті Карпат представником цієї етнічної спільноти та “гуцульську” у баченні “своєї” повсякденної дійсності і власного життя горянином. В тексті розповідається про мисливські пригоди шляхтичів, які разом з гуцулами-провідниками, немов “караван”, повільно долають гірські схили на шляху до місця призначення та спостерігають за грозою, яка здається *“справжнім пеклом”* й асоціюється з виходом на полювання страшних потвор – Мільнерових дітей – ведмедя та собаки, з якими пов’язана місцева легенда. Саме згадка про дивних створінь стає приводом для

оповіді гуцула Миколи про свої любовні пригоди біля мисливського вогнища.

Гуцульщина з перспективи персонажа-шляхтича оповідання Каєтана Абгаровича виступає краєм божественного першотворення, що має вияв у первісній природі гірського простору: *“Відкрився перед моїми очима розкішний краєвид, ніби якийсь океан, заморожений шаленим подихом північного вітру. Вершини і вершини вдалину, в безкінечність, одні за другими, що тягнуться і опадають щораз нижче, аж до далеких рівнин, недоступних для ока. А ціле це море гір, скал, борів і вод овіяне якимсь таємничим поетичним туманом, посиніле від тіні, киненої через вищі пасма, видавалося незвичайним та урочистим”* [3, 218]. У змалюванні карпатської природи автор акцентує на збереженні справжньої сутності прообразу світу на початку віків, своєрідної “колиски цивілізації”, що застигла в очікуванні миті світотворення. Карпатський край виступає простором, який втілює уявлення про “втрачений рай”, “початки” польської державності, час перед народженням власне польської культури як світла цивілізації і, відповідно, “високої” цивілізаційної місії польської спільноти.

Абгаровичеві краєвиди Карпатських гір – дикі, як “напівдикі” мешканці цієї землі у світосприйнятті поляків-шляхтичів, що мандрують в пошуках мисливської здобичі. *“Бачу! Бачу! [...] – що не далеко Ви тут всі в тих проклятих горах відбігли від тієї епохи, в якій Пан Бог людей створив”*, – говорить один з персонажів оповідання – художник, що мандрує разом з шляхтичами-мисливцями [3, 221]. У сприйнятті людей з інших просторових вимірів, нерідко міських та рустикальних рівнинних, така реальність була чужою. Насправді, Гуцульщина мала інший “центральный” краєвид, іншу аксіологію та онтологію, не завжди зрозумілі для чужинців, які сприймали тільки зовнішню картинку, а це сувора природа і мовчазні, але колоритні гуцули. Пригоди в ракурсі мисливців-шляхтичів втілювали, таким чином, зіткнення з невідомим, недостатньо зрозумілим “іншим” світом, що має тісний зв’язок з дивними силами, прихованими в амбівалентних образах навколишніх пейзажів – прекрасних і водночас демонічних, що в польському світосприйнятті виконували функцію “краєвидів, що промовляють” (термін А. Ковальчикової).

Тому не випадково в авторському прочитанні прекрасна природа, що асоціювалася з божественною первозданністю, показує свій інший лик – страшної, нещадної, первісної сутності, яка ламає, трощить, руйнує. Гроза в горах змальовується наратором як час виходу злих сил і уособлює темну сторону карпатського світу, зокрема й мінливий, гарячий характер горян – *“дтей гір”*, *“напівдиких синів і дочок”* Гуцульщини, як називають їх представники польської спільноти, що полюють в горах. Таке сприйняття мешканців гір може бути пояснене стереотипними

уявленнями про гуцулів – як пастухів, які живуть в трансцендентному єднанні з природою та як опришків, що є втіленням темної первісної демонічної сили. Гуцульський наратив, проявлений як “текст в тексті” оповідання, завуальовує думку про складні історичні обставини співіснування польської та гуцульської спільноти в період панування Габсбурзької імперії, проте темний міф опришківства у тексті переплітається зі світлим уявленням про вищу мету і виводиться з міфологічного синкретизму природи і людини та певних тотемічних уявлень гуцульської спільноти. Так, Микола – герой-наратор – в оповіданні переповідає історію свого роду від імені батька – колишнього опришка: *“Лежить тут мій батько. А твій дід... Я сам його аж з-під Сучави приніс з кулею у грудях, мертвого трупа; приніс, щоб його на рідній землі поховати... Його батько, а твій прадід, “Чорний Данило” лежить аж на Семигородській землі... А ти знаєш, сину, за що вони головами наклали? За що життя своє дали? За волю, за свободу гуцульського люду...”* [3, 252]. Розмова батька з сином ведеться на могилі, що в тексті має символічне значення. Образ могили репрезентує аксіологічну площину пам’яті, адже співвідноситься з іконічною формою *“запитання, яке скероване до людини, що дивиться – чи пам’ятаєш?”* [10, 40]. Саме в такому ракурсі зближується художня візія простору Каєтана Абгаровича й позиція літературознавця С. Ульяша, який визначає простір пограниччя як аксіологічну площину хрестів і могил, проте акцентує на жертвовності борців за волю “кресової” Польщі крізь призму літератури міжвоєнного періоду. Символіка цвинтаря в художньому опрацюванні Каєтана Абгаровича передбачає романтичне сприйняття реальності з суто авторським вектором на зближення українського й польського етнічних світів, що визначає цінність жертви опришків як патріотів своєї землі.

“Гуцульський” наратив, представлений історією гуцула Миколи, репрезентував інше, в порівнянні з польським, бачення гірської дійсності як таємничого простору людей гарячої вдачі, для яких основною життєвою цінністю вважалася воля. Внутрішній світ гуцулів віддзеркалювала карпатська природа, непослух якій граничив зі смертю. Пригоди гуцулів в уявленні поляків були “екзотичною повсякденністю”, проте для горян відчуття на грані життя і смерті стали частиною їх самих, навіть якщо це були любовні пригоди. Ситуація змінилася з введенням у текст дискурсу “іншого” – незрозумілого для горян, проявленого в постаті німкені, демонічна пристрасть до якої поневолила героя оповідання – Миколу: *“[...] якщо б людина поглянула на неї [німкеню. – М. І.], повинна була подумати: це є ангел божий... херувим небесний, а це тим часом була сатана справедлива... Чорт... чорт... чорт”* [3, 242].

Почуття до Мільнерової виводилися з темного виміру людської підсвідомості – таємничого ед, що підпорядкувало собі життя

представника роду опришків і пояснювалося “кровною” спорідненістю людини і природи, актуалізуючи ситуацію духовного роздвоєння особистості на “Я” і “не-Я” та поєднуючи в собі протиріччя творчого і руйнівного начал. Абгаровичева креація внутрішньо роздертої людини, якою став Микола, пояснюється словами сучасного літературознавця Ю. Кристевої про ситуацію поділу особистості на “Я” (“свій”) та “Інший”, що характерна для кожної людини: *“Бентежна чужість є в нас самих: ми – свої власні чужинці, ми розділені”* [1, 240]. На відміну від сучасного трактування категорій “Я” та “інший”, що становлять протилежні полюси єдиного, духовна роздвоєність гуцулів оповідання “При мисливському вогнищі” інтерпретується в світлі “кресового” екзотизму з врахуванням своєрідного модусу страху перед невідомими гранями внутрішнього світу мешканців простору гір. Духовний універсум горян сигналізує про відсутність душевної гармонії, схильність до швидкої зміни настрою та шалених вчинків, що уособлюють граничний вияв свідомості людини в гостроконфліктних ситуаціях.

Каєтан Абгарович в гуцульській оповіді описує Гуцульщину першої половини ХІХ ст., коли для гуцулів щасливі часи залишилися в минулому із запровадженням панщини та появою урядника Мільнера і його дружини – репрезентантів цісарської влади в гірському регіоні. З перспективи гуцула-наратора образи німців наділялися надзвичайними демонічними рисами. Вчинки представників німецького етносу відносно гуцулів співвідносилися з полюванням у метафізичному значенні – трофеем німців була людська душа. Фатальна жінка Мільнерова зводила зі світу найкращих молодих чоловіків, сприймаючи гуцулів виключно як тварин. Крізь призму пригод персонажа Миколи на службі в німкені – красуні-відьми Каєтан Абгарович підважував традиційні польські уявлення про дикість простору та їхніх мешканців, які проступали у “польському” мисливському наративі, адже головний герой Микола повстав проти остаточного поневолення.

У складні часи Каєтан Абгарович в художній формі спробував примирити поляків та гуцулів, вводячи в текст постаті спільного для обох етнічних спільнот ворога – представників “цивілізаційно вищої” німецької спільноти, з імперативом якої пов’язувалася втрата і польської, і гуцульської свободи. Карпатські пригоди в оповіданні “При мисливському вогнищі” з цілим масивом “кресових” уявлень та стереотипів стали тим інструментом, який служив для доброї мети і мав високу місію об’єднання польського етносу, як це робила польська класична література “для покріплення сердець” в особі Г. Сенкевича. Все ж “кресові” стереотипи тільки частково зумовлювали екзотичне сприйняття карпатського простору польського автора, адже оповідачем був мисливець і водночас письменник, людина з тонким духовним світовідчуттям. Власне, автобіографічні мотиви оповідання “При

мисливському вогнищі” очевидні. В образі шляхтича-наратора відгадується постать самого Каєтана Абгаровича, який у спогадах сучасника митця А. Холонєвського мав не тільки літературне визнання, але й славу “завзятого мисливця” [4, 76], в очах сучасників був “гарячим оборонцем русинів” [8, 3]. Для письменника, що йшов у гори, полювання як некваплива мандрівка серед карпатських краєвидів в пошуках здобичі та нові враження від побаченого були, перш за все, джерелом мистецького натхнення. В ситуації перебування “поміж” культурами, релігіями, цивілізаціями Каєтан Абгарович був “понад кордонами”, адже через умовний культурний діалог, репрезентований в тексті оповідання, намагався примирити етноси в умовах давнього протистояння, що інколи носило абсурдний характер. Наприклад, чого були варті історії дописувача польської газети “Край” за 1889 р., який під псевдонімом Енігми розповідає про полювання на ведмедя так званим “заправленим крісом”: *“Заправлений кріс – це зачарована рушниця. Я тримав у руках такий зачарований самопал, [що. – М. І.] на руків’ї має заглибину, в якій знаходяться три кістки: одна з ведмедя, друга з єврея, а походження третьої нізащо не хотів гуцул сказати... напевно мусить бути... з ляшка”* [7,4]. Враження Енігми в нашій ситуації цінні тим, що йдеться про мисливство не в будь-якій гуцульській місцевості, а саме, на Яворнику, який є місцем дії окремих прозових творів Каєтана Абгаровича, що виходять друком кількома роками після статті Енігми, зокрема це й оповідання “При мисливському вогнищі” (1891). На відміну від саркастичної історії Енігми, метапростір пригоди в тексті Каєтана Абгаровича виступав площиною віднаходження того, спільного, що б поєднало ворогуючі культурні спільноти. Взаємне переживання важких часів та отримання однакового досвіду через долання життєвих мисливських, любовних, екзотичних чи повсякденних пригод – і для польського, і для гуцульського етносу – мало б стати кроком до омріяного порозуміння.

Таким чином, Карпати в художній інтерпретації Каєтана Абгаровича виступали топосом, який втілював “польський” – екзотичний та “гуцульський” – узвичаєний дискурси, звичайно з перспективи людини пограниччя, репрезентовані у формі “тексту в тексті”. У світлі “кресових” міфів, що здавалися чужорідними у випадку гуцульського сприйняття дійсності, гірський край поставав метапростором пригоди, втілюючи площину символічного пошуку порозуміння у вимірі буття “поміж”. Пригодницька Гуцульщина в прозі польського письменника стала умовним місцем для такого культурного діалогу. Дослідження творчості Каєтана Абгаровича в окресленому ракурсі відкриває нові горизонти у вивченні текстів митця з перспективи постколоніальної критики, зокрема категорії національного, формування та збереження ідентичностей етнічних спільнот у полікультурному вимірі пограниччя тощо.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Кристева Ю. Самі собі чужі / Юлія Кристева ; [пер. з фран. З. Борисюк]. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2004. – 262 с.
2. Наливайко Д. Літературна імагологія: предмет і стратегії / Дмитро Наливайко // Наливайко Д. Теорія літератури і компаративістика. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2006. – С. 91–103.
3. Abgar-Sołtan. Przy ognisku myśliwskim / Abgar-Sołtan // Abgar-Sołtan. Rusini. Szkice i obrazki / Abgar-Sołtan. – Kraków : Nakładem Księgarni Spółki Wydawniczej Polskiej, 1893. – S. 213–280.
4. Chołoniewski A. Kajetan Abgarowicz / Antoni Chołoniewski // Nieśmiertelni. Fotografie literatów lwowskich. – Lwów : Z drukarni Narodowej F. K. Pobudkiewicza w Krakowie, 1898. – S. 75–76.
5. Choroszy J. A. Huculszczyzna w literaturze polskiej / Jan Andrzej Choroszy. – Wrocław : Jan A. Choroszy, 1991. – 372 s.
6. Czapplewicz E. Czym jest literatura kresowa? / Eugeniusz Czapplewicz // Kresy w literaturze: Twórcy dwudziestowieczni / [red. E. Czapplewicza i E. Kasperskiego]. – Warszawa : Wiedza powszechna, 1996. – S. 7–72.
7. Enigma. Wśród Huculów // Kraj. – Rok VIII. – 1889. – Nr. 31. – 4 (16) sierpnia. – S. 3–4.
8. Kajetan Abgarowicz (Abgar-Sołtan) // Nowa Reforma. – 1909. – № 342. – 29 lipca (czwartek). – S. 3.
9. Tuan Yi-Fu. Przestrzeń i miejsce / Yi-Fu Tuan. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987. – 254 s.
10. Uliasz S. Literatura Kresów – kresy literatury: Fenomen Kresów Wschodnich w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego / Stanisław Uliasz. – Rzeszów : Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1994. – 246 s.

**Стаття надійшла до редакції 9 листопада 2016 року**

## ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.3

Кошман П. Г.,

кандидат филологических наук,

Мозырский государственный педагогический университет им. И. П. Шамякина

pauloko7h@gmail.com

### МЕЖДУ СВОИМИ И ДРУГИМИ: БЕЛОРУССКОЕ ВОСПРИЯТИЕ МИРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. ГНИЛОМЁДОВА

#### Аннотация

В статье исследуются особенности белорусского восприятия мира в контексте дихотомии “свой – другой”, на основе произведений В. Гниломёдова, посвященных истории эмиграции и беженства белорусов, раскрывается значимость родного края в судьбе человека, определяются знаковые элементы авторской характеристики образа Беларуси, выявляются особенности белорусской рецепции мира других, представленных образами Америки и России.

**Ключевые слова:** белорусская литература, литературная имагология, свой, другой, Беларусь, Америка, Россия, менталитет, В. Гниломёдов.

#### Summary

The article deals with the peculiarities of Belarusian world perception in the context of dichotomy “own – alien”, based on the works of V. Gnilomedov devoted to the history of emigration and refugee of the Belarusians. The author points out the significance of the native land in the human destiny, defines the symbolic elements of the author's characteristics of the image of Belarus, analyses the peculiarities of the Belarusian perception of alien world, which are represented by images of America and Russia.

**Key words:** Belarusian literature, literary imagology, own, alien, Belarus, America, Russia, mentality, V. Gnilomedov.

Отображение в литературных произведениях дихотомии “свой – другой” представляет собой ценный материал для исследования того особого взгляда на мир, который определяет национальную сущность искусства слова. Значимость данной проблематики способствовала выделению её в отдельную область сравнительного литературоведения – литературную имагологию, предметное поле которой в последние два десятилетия активно разрабатывается украинскими (Д. Наливайко, В. Будный) и российскими учеными (В. Земсков, В. Хорев). Характерный для имагологического ракурса перенос литературных образов *своего* и *другого* в сферу коллективного национального сознания обуславливает обращение исследователей к произведениям, обладающим высоким уровнем репрезентативности. В современной белорусской литературе к их числу бесспорно относится цикл из шести романов В. Гниломёдова, представляющий масштабный художественный проект по осмыслению истории белорусского народа в XX веке. Ее малоизвестные страницы, связанные с эмиграцией



белорусов в Северную Америку в начале прошлого века и принудительным беженством в Россию в годы Первой мировой войны, составляют сюжетную основу двух первых книг писателя “Улисс из Пруски” и “Россия”. Соприкосновение в их повествовательном пространстве своей модели бытия и уклада жизни других наций очерчивает проблематику данной статьи и определяет ее целью исследование особенностей белорусского восприятия мира и художественных средств его выделения.

Значимость репрезентации национального образа мира в произведениях В. Гниломёдова закладывается несколькими уровнями осмысления важности исторического прошлого. Во-первых, форма повествования представляет собой семейную хронику, основу которой составляют факты из биографии деда писателя. Их достоверность позволяет убедительно отразить в судьбе главного героя романов Лявона Кужаля особенности мировоззрения того поколения белорусов, которое вступило во взрослую жизнь с началом XX века, стало свидетелем его достижений и трагедий. Во-вторых, анализ действительности этого времени в рассматриваемых произведениях характеризуется не только творческими поисками, но и тем особым вниманием к осмыслению ключевых элементов духовной и материальной культуры белорусской нации, в котором раскрывается богатый научный опыт В. Гниломёдова, являющегося известным белорусским литературоведом, академиком. В-третьих, общую идейную направленность своих произведений автор связывает с актуальными проблемами современного белорусского общества. Называя роман жанром “государственным, политическим”, В. Гниломёдов рассматривает творчество в данной художественной форме как выражение гражданской позиции писателя, направленной на укрепление суверенной Беларуси. “Літаратура, – по яго прызнанню, – павінна падтрымаць яе незалежнасць менавіта раманамі. Якасным сучасным эпасам, праз які варта паказаць лёс народа на пакручастых каляінах гісторыі: паказаць набыткі, страты, прыгадаць мінулае, зазірнуць у будучыню, ацаніць нашы магчымасці” [1].

Построение сюжетных линий романов “Улисс из Пруски” и “Россия” достаточно схоже между собой, имеет одинаковую циклическую форму. Действие в них разворачивается в пределах небольшой белорусской деревни Пруски, что на Брестчине, а затем вместе с главным героем перемещается в чужие края (в первой книге – в США, во второй – в Россию), но неизменно возвращается обратно на родину. Несмотря на значимость пройденного героем маршрута и даже на отсылку в названии первого произведения к травелогической античной традиции, В. Гниломёдов не сосредотачивается собственно на фабуле путешествия. Увлечательность новых впечатлений, интерес к ранее

неизведанному, выявление экзотического – эти признаки литературы путешествий в его произведениях видятся второстепенными по сравнению с задачей по выявлению своеобразия национального мировоззрения. В ее решении образ Беларуси и образы чужих стран играют равнозначную роль: если в первом случае представлено видение себя, то во втором – отражается особенность белорусской рецепции другого.

Создавая образ Беларуси, В. Гниломёдов опирается на традиционную для белорусской литературы сюжетную схему выявления национального на том региональном материале, который тесно связан с биографией писателя. Воплощением своего белорусского мира в романе выступает деревня Пруска, географическое расположение которой на северной окраине Западного Полесья совпадает с родными местами В. Гниломёдова. Чувство привязанности к ним обуславливает настойчивое выделение в нарративе произведений тех оценок, которые создают впечатление об уникальности этого уголка белорусской земли. Лирические пейзажи окрестностей и колоритные зарисовки быта прусковцев, которыми наполнены страницы романа, несут ощущение личной авторской симпатии к ним, той кровной связи, которая играет определяющую роль в закреплении за прусковской местностью статуса особого литературного региона. Идеализированное восприятие родных мест автором гармонично перекликается с коллективными представлениями героев-сельчан, которые, как замечено в произведении, “не пазбаўлены былі... своеасаблівага гонару і пачуцця некаторай як бы вышэйшасці: вёску сваю называлі не вёскай, а сялом, хоць усяго ў той Прусцы налічвалася хат трыццаць, не болей” [2, 9]. За их стремлением представить среду своего существования самой лучшей, похвастаться “быццам у Прусцы самае сіняе неба, самая смачная вада, самыя пахучыя кветкі і самыя прыгожыя дзяўчаты” [2, 133] стоит потребность в самоутверждении, необходимость иметь для себя и показывать другим, те точки опоры в окружающем мире, которые укрепляют собственное достоинство, объясняют смысл своего существования в этом месте и в этом времени.

В. Гниломедов, избрав для повествования время национального становления Беларуси – начало XX века, не акцентирует особое внимание на тех темах, который были бы связаны с патриотическим пафосом эпохи. Хотя в романах упоминаются знаковые достижения белорусского национального движения: сборник стихов Ф. Богушевича, газета “Наша нива”, но они только констатируют веяния нового времени и не перерастают в открытый разговор о проблемах самоопределения белорусов. К проявлениям общенациональной жизни герои демонстрируют определенную сдержанность, не спешат относить их к числу тех важных вопросов, решение которых требует безотлагательных

действий. Лявон Кужаль после прочитанной книги Ф. Богушевича задумывается исключительно над проблемой социальной несправедливости, а белорусскоязычную уникальность издания оставляет вне внимания, воспринимая ее как должное. Газета “Наша нива” вызывает у его земляков живой интерес не столько тезисами национального возрождения, трудными для понимания в силу научности текста, сколько интересными заметками из жизни того времени.

В некоторой отстраненности героев произведений В. Гниломедова от национальных проблем реалистично отражается традиционная особенность восприятия белорусами своего мира, ограниченного обычно локальными масштабами повседневной жизни. Богатство пространственных деталей, с помощью которых в романах воссоздается уникальный топографический рисунок Пруски и ее околлиц, разнообразие людских характеров сельчан, диапазон их чувств и ценностей формируют представление о самодостаточности как главной черте образа себя. Это соответствует традиционной модели мира белоруса, где родная деревня представляется центром, по мере удаления от которого другие поселения постепенно утрачивают чувство родственности. И если в произведении ближайшее местечко Каменец или более дальний уездный город Брест находятся на периферии собственного жизненного пространства, то заокеанская страна или далёкое Поволжье представляют миры, который существует как бы в параллельной действительности.

Художественная характеристика своего мира основывается в романах В. Гниломёдова на привычных для литературного имиджа Беларуси элементах ее самобытной народной культуры. Непринужденно вводит автор в сюжет сцены, в которых отражается вера белорусов в существование мистического начала. Примеры традиционных страшных рассказов о встрече со сверхъестественными силами подчеркивают в произведениях уникальность белорусского мировосприятия. Более того, сфера таинственного, мифологического, являясь в понимании героев-белорусов неотъемлемым атрибутом своего мира, проектируется ими на чужие страны. Поэтому с их стороны полностью уместно ставятся вопросы о том, есть ли “страхоцця” в Америке и водятся ли русалки в реке Самарка, протекающей возле российского села Заполонное.

Авторское повествование о жителях деревни Пруска упорядочено во времени с аграрным календарем белорусов, чередует сцены сезонных работ на земле с традиционными народными праздниками. Сенокос, жатва, молотьба, вечорки, Коляды, Пасха, Купала – эти знаковые моменты быта белорусского крестьянина воссоздают естественный ритм его жизни, представляют согласованность человеческого бытия с природой как основополагающую особенность родного края. В чужих краях, куда судьба заносит Лявона Кужаля, это

чувство гармонии он в полной мере уже не испытывает. Работа там, даже связанная с землёй, не имеет привычной размеренности, наполнена тем торопливым темпом, за которым стоит измерение времени таким атрибутом цивилизации, как деньги. А праздники на чужбине, лишённые для белоруса сакрального смысла, служат в повествовании одним из тех моментов, в которых наиболее выразительно проявляются отличия между ним и местными жителями. Именно во время торжественного обеда в честь американского Дня независимости автор меркантильному отношению недавних эмигрантов к родине противопоставляет то чувство естественной привязанности к месту рождения, которое испытывает его герой-белорус. В свою очередь, картина гуляния масленицы в российском Заполонном впечатляет безудержным весельем сдержанных белорусов, а их природное чувство самосохранения отрицает жестокость и бессмысленность обычая кулачного боя, ставшего в романе предвестником кровавых событий гражданской войны.

В романах В. Гниломёдова отражается белорусское народное понимание устройства мироздания и смысла человеческого существования, наделяющее особой значимостью то, что предопределено природой, проверено традицией, несёт созидание. Согласно с этой системой ценностей выстраивается образ Лявона Кужаля и его отношение к окружающему миру. В смертельно опасных испытаниях, которые выпадают на долю героя, его выносливость, настойчивость в стремлении остаться живым воспринимаются как общая черта белорусского народа, неоднократно видевшего на крутых поворотах истории свою главную задачу в том, чтобы выжить, сохранить свой род. В самые сложные моменты жизни Лявона, когда он погибает от каторжной работы в литейном цеху завода Форда, замерзает после кораблекрушения в холодных водах Великих озёр, истекает кровью в воронке под Мяделем, ему придает силы мысль о родном доме, чувство долга перед своей семьей, близкими и любимыми людьми.

Возложенная на героя миссия по возвращению из дальних странствий домой по своей сути является иллюстрацией к известному высказыванию белорусского первопечатника Ф. Скорины о том, что как все живое на земле, так и люди к тому месту, где родились, “великую ласку имеют”. Переживания Лявона от расставания с родной стороной раскрываются в романах как закономерное, инстинктивное желание вернуться к своему первоначальному, естественному состоянию. Взгляд героя постоянно выхватывает из чужой реальности те детали, которые напоминают ему о доме. В американском небе он видит облака такие же, как в Пруске, жаворонок над широким русским полем поет для него так же, как и над прусковским клочком земли, – но все это остается для Лявона лишь напоминанием о том мире, с которым он разлучён.

Изображая белорусов в образах эмигрантов и беженцев, В. Гниломёдов представляет их связь с родной землей как одну из самых главных особенностей белорусской картины мира. Без пафоса, но очень убедительно через детали быта, повседневные чувства на страницах произведений воссоздается трагедия людей, оторванных от своей исконной среды обитания, лишенных той важной опоры, без которой они не могут больше чувствовать свою жизнь полноценной. Чувство ностальгии постепенно переполняет эмоциональный фон повествования, вырывается подсознательно во снах Лявона о родной деревне, осознаётся как причина утраты его земляками важной жизненной энергии. “У бежанстве, – замечает автор, – перасталі прускаўцы пладзіцца. Ад чаго гэта? Чаму? Маладзіцы, здаецца, здаровыя, ды і мужчыны не ўломкі” [3, 531].

Тема потерянной родины объединяет представителей разных времен и народов. Ее общечеловеческое звучание особо выразительно понимается в некоторых эпизодах из романов В. Гниломёдова, вызывающих ассоциации с известными литературными сюжетами. Например, дед Кирилл, старейший представитель семьи Кужалей, повторяет судьбу патриарха семьи Джоудов из романа американского писателя Джона Стейнбека “Гроздь гнева”: оба герои, прожив всю жизнь на родной земле, насильно оторванные от нее скоростижно умирают в дороге. В контексте авторского сравнения Лявона с Улиссом символично прочитываются в романе В. Гниломёдова испытание героя американским благополучием. Своеобразным воплощением мифологического острова Цирцеи становится для деревенского юноши ферма Бузуков, которая заманивает образом прекрасной дочери хозяев Анет и перспективой самому стать хозяином. Но, как и в случае с Улиссом, соблазн приобрести рай означает для белоруса потерять родину: “Ён баяўся: а раптам адносіны з Анет стануць такімі, што давядзецца застацца тут, можа, назаўсёды” [2, 369].

Истории любви в жизни Лявона Кужаля связаны с образами трех женщин, представляющих разные народы: белоруска Ганна, американка Анет, русская Фёкла. Безусловно, этот выбор героя во многом определен не авторской волей, а реальной судьбой его прототипа. Тем не менее, их прекрасные образы несут в себе и оценку писателя, позволяющую увидеть за биографическими фактами обобщенный национальный тип женщины. В образе Ганны, ментально самом близком Лявону, выделяется искренность, неудержимость чувств, и одновременно, такие черты, как обреченность и покорность, приведшие героиню к трагической гибели. Под стать своей стране раскрывается в романе характер Анет, образованной, уверенной, стремящейся к переменам девушки, образ которой остается для героя самым колоритным. Фёкла, замужняя женщина, с которой сводит судьба Лявона

в Самарской губернии, воплощает чувственность, решительность, умение постоять за себя и за свое семейное счастье.

Обращаясь к образам Америки и России, белорусский писатель остается в стороне от традиционного выражения противостояния этих держав, очень редко сравнивает их между собой, но стремится вдумчиво постигнуть сущность каждой из них, исходя из своей шкалы ценностей. Образ Америки выстраивается в постоянном сопоставлении с белорусским опытом жизни Лявона Кужаля. Его взгляд выхватывает из заокеанской действительности те отличительные и вместе с тем широко известные явления и реалии, которые представляют или имиджевую сторону американского уклада жизни, как, например, статуя Свободы и заводской конвейер Форда, или рисуют шаблонный портрет типичного американца с жевательной резинкой, постоянной улыбкой и заброшенными на стол ногами. Бешеный ритм жизни американских городов, небоскребы, автомобили, метро – весь этот захватывающий мир достижений научно-технического прогресса остается совершенно чужим для белоруса, который сохраняет свою принадлежность к традиционному миру деревни.

В Америке Лявон постоянно ищет и особенно ценит то, что напоминает ему родные места, а потому оказывается на сельскохозяйственной ферме около города Маршалтаун в штате Иллинойс. Подобный сюжетный ход дает возможность сопоставить категории белорусского и американского почти в одинаковых обстоятельствах, без тех дополнительных антагонизмов, которые усиливают ощущение чуждости. Американская семья Бузуков, которая имеет украинское происхождение, очень похожа на родную семью Кужаля. Патриархальный уклад жизни хозяев фермы, их упорная ежедневная работа на земле и даже крестьянская скупость для Лявона хорошо понятны и даже симпатичны. Тем не менее, именно здесь, в близких для себя условиях, герой наиболее отчетливо замечает те детали, которые отличают его, белорусское, мировосприятие от американского. Та забота о земле, которая объединяет Кужалей и Бузуков, является для них общим средством достижения важных, но различных жизненных целей. За мечтой о собственной земле, которая заставила Лявона направиться в путешествие, стоит стремление обеспечить достойное существование своей семьи, стать хозяином, что в белорусских реалиях начала XX в. означало почувствовать себя человеком. В свою очередь главные интересы мистера Бузука связаны с осуществлением идеи стать успешным предпринимателем, а потому земля для него – это сфера бизнеса, прибыль от которого важнее доброты и сострадания. Впрочем, автор показывает, что стремление к обогащению – черта не столько национальная, сколько социальная, находит ее и в российском хозяине Платонове Илье Александровиче.

В отличие от Америки, отражение России в произведениях В. Гниломедова не имеет такого резкого контраста с белорусской действительностью. Автор фиксирует некоторые колоритные различия в обычаях, быте жителей Поволжья, природе этого края, но в целом уклад жизни русского народа оказывается близким и понятным белорусам. Ключевой особенностью художественной репрезентации России в одноименном романе В. Гниломёдова выступает не столько своеобразие, сколько максимализм его проявления. Гостеприимность, богатство, бедность, свобода, хвастовство, любовь и ненависть – эти и другие категории бытия, свойственные любому народу, проявляются в российской действительности с особым размахом. Выбранное для повествования время гражданской войны усиливает этот эффект, делает проявление крайности нормой повседневной жизни и, тем самым, подталкивает белорусских беженцев к возвращению домой.

Таким образом, в произведениях В. Гниломёдова белорусское восприятие мира опирается на абсолютную значимость в судьбе человека родного края. Воссоздавая на его примере региональную модель самодостаточного существования белорусов, автор сопоставляет ее патриархальный, естественный облик с образами других стран, характеризующихся проявлениями чрезмерного расчета (Америка) или крайности чувств (Россия).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гніламёдаў У. В. Кожны пісьменнік стварае сваю літаратуру... [Электронны рэсурс] / У. Гніламёдаў // Звязда. – 2016. – Рэжым доступу : <http://zviazda.by/be/news/20160826/1472225805-uladzimir-gnilamyodau-kozhny-pismennik-stvarae-svayu-litaraturu>. – Дата доступу : 30.09.2016.
2. Гніламёдаў У. В. Уліс з Прускі : раман / У. Гніламёдаў. – Мінск : Маст. літ., 2006. – 382 с.
3. Гніламёдаў У. В. Расія / У. В. Гніламёдаў. – Мінск : Харвест, 2007. – 671 с.

**Стаття надійшла до редакції 15 листопада 2016 року**

УДК 821.161.2+821.111

**Боговін О. В.,**

докторант,

Бердянський державний педагогічний університет

olgabogovun@mail.ru

## **«МЕЧ ТРИСТАНА»: КОД КУРТУАЗНОГО КОХАННЯ У ТЕКСТАХ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ (ЛЕСЯ УКРАЇНКА, ОСКАР УАЙЛЬД)**

### **Анотація**

У статті здійснено порівняльний аналіз образів головних героїнь драматичної поеми Лесі Українки “Одержима” та трагедії Оскара Уайльда “Саломея”. Дослідження було проведено з позицій куртуазної естетики, а саме використано центральний код аксіологічної парадигми поняття куртуазія, феномен “fin’amor”. Кохання, що трансформує онтологію любові в апологію смерті. Встановлено спорідненість внутрішнього конфлікту аналізованих творів на рівні семантичного ядра образів головних героїнь.

**Ключові слова:** період fin de siècle, куртуазна естетика, аксіологічна парадигма, “fin’amor”, інтерпретація, трансцендентний стан, модернізм.

### **Summary**

In the article there have been done the comparative analysis of main characters' images in the dramatic poem of Lesya Ukrainka “Obsessed” and Oscar Wilde’s tragedy “Salome”. The study was carried out from the position of courtly aesthetics. The central code of axiological paradigm of courtoisie concept and the phenomenon “fin’amor” have been used. The propinquity of the inner conflict of analyzed works at the level of semantic core of the main characters' images has been determined.

**Key words:** fin de siècle period, courtly aesthetics, axiological paradigm, “fin’amor”, interpretation, the transcendental condition, modernism.

У світлі сучасних літературознавчих порівняльних досліджень актуальним видається не лише використання новітніх методологій, а й звернення до витоків як окремих сюжетів, образів, мотивів та їх трансформації у новому історико-літературному середовищі, так і понять, які власне складають спектр культурософських категорій суспільства, що так чи інакше відображаються у художніх творах.

На сучасному етапі розвитку гуманітаристики спостерігаємо повсякчасні звернення до феноменів культури й зокрема літератури європейського Середньовіччя. Завдяки високій продуктивності кіноіндустрії популяризація середньовічної тематики досягла справді глобальних масштабів. Такому стану речей посприяли в першу чергу екранізації творів визначних філологів – дослідників середньовічних текстів, та письменників постмодерністів: У. Еко “Ім’я троянди” (Ж.-Ж. Анно, 1986) та Дж. Р. Р. Толкієна “Володар перстнів” (П. Джексон, 2001–2003). Велика кількість історичних фільмів, серіалів, комп’ютерних ігор, коміксів, художніх творів та їх екранізацій, а також ремейків, сіквелів та спін-оффів на їх основі безперечно свідчить про значний суспільний інтерес до феноменів



Середньовіччя, а особливо лицарської літератури. Ментально-ціннісні категорії естетики куртуазної літератури у трансформованому, переосмисленому вигляді приваблюють сучасного читача та глядача. Водночас, така переакцентуація у зв'язку з реаліями нового історичного середовища була розпочата письменниками-модерністами періоду *fin de siècle*, які у своїх творах окреслили систему варіацій квінтесенції смислів масиву куртуазних текстів середньовічної генези.

Центральний код семантичної парадигми поняття куртуазія, феномен *“fin’amor”*, зазнав найбільшого числа інтерпретацій у літературі протягом століть, поступово спрощуючись аж до свого антипода “бажана брехня”, “помилка” у Реалізмі XIX століття [6]. Натомість, письменники-модерністи, розбудовуючи тип нової жінки в літературі: сильної, діяльної, непересічної особистості, яка здатна сама керувати власним життям, звертаються у своїх творах до апофеозу жіночого – куртуазного *“fin’amor”*, кохання, яке єдине здатне вирвати людину з обіймів буденності та піднести над світом принизливої матеріальності. Д. де Ружмон подає таке визначення куртуазного кохання: “[...] всі великі закохані, відчувають, що перебувають “поза межами добра і зла”, у трансцендентному стані звичних обставин життя, у невимовному абсолюті, несумісному із законами світу, але який вони визнають реальнішим, ніж цей світ. Фатальність, яка гнітить їх, і якій вони, волаючи, підкоряються, знищує протистояння добра і зла; вона веде їх поза межі насолоди та страждання, поза межі простору, де протилежності виключають одна одну” [5, 38].

Отже, куртуазне кохання – це переважно кохання без відповіді, але навіть якщо воно взаємне, то все одно завжди нездійсненне: з об'єктивних причин закохані не можуть бути разом, а якщо таких немає, то на заваді коханню постають причини суб'єктивного характеру. Трістан та Ізольда з однойменного бретонського епосу, перебуваючи в лісі Моруа, не мали об'єктивних причин для страждання, адже ніщо не стояло на заваді їхньому коханню, тому герой, лягаючи спати, кладе оголеного меча між своїм тілом та тілом коханої. Меч Трістана фізично втілює суб'єктивні перешкоди: васальний обов'язок Трістана перед Марком та шлюб Ізольди, які стоять на шляху закоханих. У зв'язку з цим слід зауважити ще одну принципово важливу ознаку куртуазного кохання – воно завжди нещасливе, оскільки повсякчас залишається лише високою мрією про щастя, якому не дано здійснитися у цьому світі, а тому варто говорити про любов до страждання, моральних мук і терзань. Разом з тим на такі почуття здатен далеко не кожен і ці страждання вивищують індивіда над оточенням, засвідчуючи непересічність його індивідуальності.

Об'єктом нашого дослідження стали драматична поема Лесі Українки “Одержима” та трагедія Оскара Уайльда “Саломея”. Означені тексти написані приблизно в один час, період *fin de siècle*, і стали

яскравими зразками стильових течій модернізму: естетизму (“Саломея”) та неоромантизму (“Одержима”). І Леся Українка, і О. Уайльд були одними з перших і непересічних представників нових напрямків у національних (українська, англійська) літературах. Свої твори автори написали перебуваючи за кордоном, за дуже короткий час і під сильним враженням. Як відомо, перша редакція “Саломеї” була створена О. Уайльдом французькою мовою під час його вимушеного візиту-заслання до Парижу після перегляду чергового спектаклю за участю відомої акторки Сари Бернар: письменник так захопився її майстерною грою на сцені, що написав для неї п’єсу. Леся Українка написала “Одержиму” у Мінську (Білорусія) за одну ніч, чергуючи біля ліжка смертельно хворого коханого Сергія Мержинського.

Прикметно, що незадовго до створення аналізованої драматичної поеми української авторки у львівському “Літературно-науковому віснику” за 1904 р. було видано перший український переклад тоді вже відомої у Західній Європі трагедії О. Уайльда. Леся Українка з травня по жовтень 1904 р. перебувала на Україні і могла ознайомитись із текстом драми англійського автора, але достеменно такий факт не встановлено. Між тим, відомо, що Леся Українка серед інших володіла також французькою, німецькою та англійською мовами, а, отже, теоретично могла прочитати п’єсу в оригіналі (французькою) або в англійському, чи німецькому, чи, принаймні, російському перекладах.

Однозначно можна говорити про певну зацікавленість української авторки літературною ситуацією у сучасній їй Європі, особливо щодо розвитку “нового мистецтва”, стильових течій модернізму. Про це, зокрема, може свідчити цитата з листа до М. Кривинюка за 1897 р.: “Як прочитаєте Венг(ерову), то напишіть, яке враження зробили на Вас в її описанні ті різні естети, прерафаеліти, etc. Я в них не бачу ніякого признаку прогресу, як то бачить автор, а багато признаков божевілля або нещирості. Дивно бачити Гавптмана в такому товаристві” [3, 383]. Дослідниця рецепції творчості О. Уайльда в українському дискурсі Г. Деркач так прокоментувала цю тезу: “Знайомство з письменниками – представниками “нового мистецтва” через вторинні джерела, зокрема, статті зарубіжних і російських критиків, і той факт, що естетичні погляди загалом сприймали (чи не сприймали) українські літератори ще до популяризації творчості О. Вайлда, є характерними рисами української рецепції англійського майстра слова на поч. ХХ ст. Факт, що ім’я Оскара Вайлда прямо не називали, не є свідченням того, що з деякими постулатами його філософії чи мистецькою спадщиною українські літератори не були знайомі. Твори О. Вайлда на той час не були доступними широкому загалу читачів, а мовою оригіналу здебільшого володіли представники інтелігенції”, – і справедливо підсумовує: “Отож, можемо стверджувати про факт існування в Україні середовища, яке сприймало “нове мистецтво” загалом і філософію та творчість О. Вайлда в

цьому контексті зокрема” [1, 167]. Безсумнівно, що Леся Українка була певною мірою знайома з творчістю О. Уайльда, але говорити про контактні зв'язки або хоча б творчі імпульси у цьому контексті безпідставно.

Тим часом, образи головних героїнь аналізованих п'єс, Саломея та Міріам, виявляють риси типологічних сходжень. По перше, в основі обох драматичних творів лежить біблійний сюжет: і Саломея, і Міріам згадуються у Новому Заповіті. Безпосередньо ім'я Саломеї у Святому Писанні не названо. Євангельські тексти містять коротку згадку про жінку, яка стала причиною смерті Іоана Крестителя (Мф. 14 : 8–11, Мк. 6 : 14–28, Лк. 3 : 19–20). Тетрарх Іудеї Ірод Антипа, який загарбав владу силою та підступами, взяв собі за дружину Іродіаду, вдову згубленого ним брата. Іоан Креститель привселюдно осуджував і всіляко соромив жінку, яка за власним бажанням стала дружиною брата і вбивці свого чоловіка, вважаючи такий зв'язок кровозмісним, що неприпустимо з позицій ранньохристиянської етики. Донька Іродіади від першого шлюбу помстилася за образу матері, забажавши від тетрарха голову пророка на срібній таці у нагороду за виконаний нею на прохання Ірода танок. Про подальшу долю цієї дівчини у Святому Писанні відомостей немає. Цей сюжет переповідає більш докладно Іосиф Флавій у об'ємній історичній праці “Іудейські древності” [8], у якій дочка Іродіади носить ім'я Саломеї. Під цим іменем вона й увійшла у літературну традицію.

П'єса Лесі Українки побудована на основі біблійних переказів про життя Марії з Магдали та власне центрального новозавітного сюжету про смерть та воскресіння Ісуса Христа. Власне Марії (Міріам) Магдалині належить одне з центральних місць у Святому письмі. Врятована Спасителем від семи бісів, вона перейнялася глибокою вірою у вчення Ісуса, вела благочестиве життя і була удостоєна найбільшої честі: сповістити апостолів про воскресіння Учителя, адже саме їй Син Божий перший явився на горі Синайській після смерті. Згодом Марія багато зробила для поширення християнської віри: вона подорожувала разом з апостолами і в якості свідка підтверджувала божественну сутність Спасителя.

О. Уайльд, зберігаючи сюжетну канву біблійної оповіді, зосереджується на розробці образу героїні, ім'я якої винесено у заголовок його п'єси. Письменника цікавить причина поведінки Саломеї, а саме що змусило дівчину забажати від Ірода таку нагороду за свій танок. Традиційна версія помсти за образи матері вочевидь не влаштувала Великого Естета. О. Уайльд намагається проникнути у саму сутність жіночого єства своєї героїні.

Більшість дослідників п'єси, інтерпретуючи образ Саломеї, приходять до висновку, що ця героїня втілювала класичну *la femme fatale*, фатальну жінку, варіаціями якої заповнене все мистецтво модернізму: “Це образ жінки одночасно чуттєвої та зневажаючої, таємничо-звабливої та гріховної, принадної та відштовхуючої, яка несе в

собі трагедію внутрішньої самотності і завжди оточена своїми жертвами-шанувальниками” [7, 138].

Саломея О. Уайльда ще зовсім юна і прекрасна, наче промінь світла: “The Young Syrian. She is like a dove that has strayed... She is like a narcissus trembling in the wind... She is like a silver flower” [9]. (Молодий сирієць. Вона схожа на голубку, яка збилася зі шляху... Вона наче нарцис, що тремтить від вітру... Вона наче срібна квітка. – Тут і далі переклад наш. – О. Б.). Одночасно дівчина свідомо своєї звабливості для чоловічої статі: “Why does the Tetrarch look at me all the while with his mole's eyes under his shaking eyelids? It is strange that the husband of my mother looks at me like that. I know not what it means. Of a truth I know it too well” [9]. (Чому Тетрарх дивиться на мене весь час своїми як у крота очима з під тремтячих повік? Дивно, що чоловік моєї матері так на мене дивиться. Я не знаю що це означає. Хоча, ні, знаю дуже добре). Саме в цьому поєднанні полягає фатальність Саломеї і в першу чергу для себе самої.

Натомість Леся Українка повністю перебудовує біблійний сюжет, підкорюючи його розгортанню внутрішнього конфлікту своєї героїні. Міріам не випадково зустрічає Ісуса в пустелі, вона прийшла туди, слідуючи за ним:

Чого ж се я слідом за ним блукаю?

Чого? Сама не знаю. Певне, дух мене сюди завів на певну згубу [4].

У саду Гетсиманським в ніч перед арештом Месії поки всі апостоли сплять Міріам ніким не помічена страждає разом з Ісусом: “Міріам нишком крадеться попід садовим муром, стає в найглибшій тіні, звідки їй видно Месію в місячному світлі” [4].

У фіналі твору Міріам виявляється єдиною з прибічників Спасителя, хто не повірив в його воскресіння:

А я не вірю,  
щоб він воскрес, бо ви того не варті! [4].

Фактично Леся Українка потрактує кінцівку твору прямо протилежно щодо біблійної оповіді і докладно зупиняється на вмотивуванні причин одержимості своєї героїні:

Месіє! коли ти пролив за мене...  
хоч краплю крові дарма... я тепер  
за тебе віддаю... життя... і кров...  
і душу... все даремне!.. Не за щастя...  
не за небесне царство... ні... з любові! [4].

Образ Міріам у тексті української авторки яскраво втілює сутність жертвовної жіночості: героїня віддала все, що мала не вимагаючи нічого навзаєм, лише з великої любові.

Отже, Саломея О. Уайльда та Міріам Лесі Українки протистоять одна одній як фатальна та жертвовна жіночість. Водночас, поглянувши на тексти творів української та англійської авторів крізь призму куртуазії, можемо простежити, що в основі обох п'єс лежить куртуазне “fin'amor”, нездійсненне кохання, де місце Прекрасної Дами, яку безнадійно кохає і

якій служить лицар, посідає чоловік з божественною сутністю: пророк Іоан Креститеть, син божий Ісус Христос, – сусрим християнства.

Обидві героїні, і Саломея, і Міріам, страждають від неможливості бути разом із коханим. Обидві претендують в першу чергу на духовне єднання і не отримують бажаного. Вже під час першої зустрічі Іоканаан (Іонан Креститель) справляє колосальне враження на Саломею. Царівна готова слухати пророка і служити йому: “Salome. Speak again! Speak again, Iokanaan, and tell me what I must do” [9]. (Саломея. Говори знову! Говори знову, Іоканаан і скажи мені, що я маю робити). Але чоловік грубо відштовхує дівчину: “Iokanaan. Daughter of Sodom, come not near me! But cover thy face with a veil, and scatter ashes upon thine head, and get thee to the desert, and seek out the Son of Man” [9]. (Іоканаан. Дочка Содому, не підходь до мене! А сховай обличчя своє під покривалом, посип голову попелом і поспіши у пустелю шукати Сина Людського).

Міріам вбачає апофеоз свого служіння Месії у порятунку його від смерті. Переконавшись у неможливості свого задуму, жінка прагне поєднатися з коханим хоча б у іншому світі, але й у цьому їй відмовлено:

Міріам

Нехай даремне! Та позволь загинуть  
хоч не за тебе, то з тобою вкупі!

Месія

Ваалові дають даремні жертви,  
я ж не приймаю їх [4].

Саломея до зустрічі з Іоканааном має чисту й невинну душу, жодні пристрасті не обходять її. Почуття, що палає в її очах, коли царівна дивиться на пророка, вкупі з тендітною красою та чарівністю юності навіть посланця божого змушує нервувати: “Iokanaan. Who is this woman who is looking at me? I will not have her look at me. Wherefore doth she look at me, with her golden eyes, under her gilded eyelids?” [9]. (Іоканаан. Хто ця жінка, яка дивиться на мене? Я не хочу щоб вона дивилася на мене. Навіщо вона дивиться на мене своїми золотими очима з-під позолочених повік?). Між тим, відштовхнута об'єктом своєї пристрасті і маючи перед очима яскравий материн зразок для наслідування у досягненні бажаного результату, Саломея, замість того аби врятувати Іоканаана і поповнити ряди позитивних біблійних персонажів, переймається ідеєю в дусі героїнь класичних античних трагедій – за будь яку ціну досягти бажаного. Царівна буквально одержима у своєму прагненні поцілувати пророка: “Salome. I will kiss thy mouth, Iokanaan; I will kiss thy mouth” [9]. (Саломея. Я поцілую тебе в уста, Іоканаан; Я поцілую тебе в уста).

Дівчина поринає в такий стан, коли дійсність поза мрією кохати Іоканаана перестає існувати для неї. Вона зосереджена на єдиному бажанні і ніщо більше не може втішити її. Ірод, який саме вийшов на терасу, пропонує прийомній дочці вино та веселощі, але Саломею нічого не цікавить. Тепер вона існує ніби понад світом, у трансцендентному вимірі. Добро і зло

залишаються для неї лише словами без значення. Царівна навіть забула свій страх перед чуттєвістю вітчима і погоджується танцювати танок для нього.

Дослідник куртуазного кохання Д. де Ружмон так описує подібний стан закоханого Трістана: “Трістан став в’язнем такого шалу, супроти якого блідне будь-яка мудрість, будь-яка “правда” і навіть саме життя. Він існує поза межами нашого щастя, наших страждань. Він спрямований до найвищої миті, найбільша втіха якої – загибель” [5, 46]. І справді, Іоканаан попереджає Саломею про близькість смерті: “Art thou not afraid, daughter of Herodias? Did I not tell thee that I had heard in the palace the beating of the wings of the angel of death, and hath he not come, the angel of death?” [9]. (Ти не боїшся, дочка Іродіади? Хіба я не казав, що чув у палаці помаху крил ангела смерті і хіба ти не бачиш, що він уже прийшов?). Але царівна не боїться загинути – вона сама покликала цього ангела смерті.

Одержимість Міріам до зустрічі зі Спасителем – біблійний мотив. Та на відміну від євангельського сюжету у драматичній поемі української авторки Ісусу не вдається подолати “хворобу” жінки: після зустрічі у пустелі одержимість Міріам в інтерпретації Лесі Українки тільки посилюється. Героїня вбачає своє призначення у служінні Месії, а не його справі. Вона вірить в його богообранність, але кохає в першу чергу цього самотнього чоловіка, який має пролити кров за чужі гріхи. Вона готова віддати власне тіло і душу в ім’я порятунку коханого, або принаймні розділити з ним його страждання, якщо цього вимагає новий Бог:

Я одна не сплю,  
я вкупі з ним страждаю, тут же, поруч,  
та я німа, як мур оцей, не видна,  
як сая тінь, так, мов я не людина,  
так, наче в мене і душі нема... [4].

Але змиритися з тим, що Месія має загинути у муках в ім’я спасіння і друзів, й ворогів; простити юрбу, яка вимагала розіп’яти Спасителя, – це вище її сил: “[...] трагічний бунт Психеї / Лесі Українки / Міріам проти самої серцевини християнської чуттєвості – проти всепрощення на ґрунті синівського й дочірнього послуху волі Бога-Отця” [2, 87].

Кохання Міріам насправді фатальне кохання, але в першу чергу для неї самої. Після смерті Месії Міріам прагне лише одного – приєднатися до коханого. Блукати за ним у потойбіччі, так само як вона блукала за Ісусом по всій Іудеї. Одержимість героїні досягає абсолюту. Жінка зрікається своєї самості, позбавленої смислу існування:

Зрекласть! я прокляла себе і душу,  
ту душу, що не хотів прийняти Месія  
собі на жертву. Де ж ще більше горе,  
як не могли віддати за друга душу?... [4].

У цьому сенсі внутрішня трагедія Міріам – це трагедія куртуазного кохання, нещасливого і нездійсненого. Кохання, яке змушує людину любити власне страждання і обожнювати об’єкт своєї пристрасті. Кохання, що трансформує онтологію любові в апологію смерті.

Таким чином, обидві п'єси, прочитані крізь призму куртуазії, засвідчують спорідненість образів головних героїнь та внутрішнього конфлікту творів. Міріам та Саломея одержимі у своєму коханні до богообраних чоловіків на протязі всього розвитку дії творів страждають від неможливості зреалізувати власні бажання, адже протистоїть їм нова світобудова, саме християнське віровчення, яке в цьому контексті уособлює “Меч Трістана” куртуазного “fin’amor”.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Деркач Г. С. Особливості сприйняття феномена Оскара Вайльда в українському культурному просторі початку ХХ століття [Електронний ресурс] / Г. С. Деркач // Наукові записки Національного університету “Острозька академія”. – Серія “Філологічна”. – Вип. 54. – С. 166–169. – Режим доступу : <http://eprints.oa.edu.ua/4198/>
2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – [2-е вид., виправл.]. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
3. Косач-Кривинюк О. П. Леся Українка. Хронологія життя і творчості / О. П. Косач-Кривинюк ; за ред. Н. Сташенко ; [вст. ст. М. Г. Жулинського]. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2006. – XVI, 928 с. – (Літературознавча скарбниця ; репринт. вид.).
4. Леся Українка. Одержима [Електронний ресурс] / Леся Українка. – Режим доступу : <http://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=514&page=2>
5. Ружмон Дені, де. Любов і західна культура / Дені де Ружмон ; [пер. з фр. Я. Тарасюк]. – Львів : Літопис, 2000. – 304 с.
6. Стендаль О любви [Електронний ресурс] / Стендаль ; [пер. с фр. М. Левберг и П. Губера] // Стендаль. Собрание сочинений в 12 томах. Т. 7. – М. : Правда, 1978. – Режим доступу : [http://az.lib.ru/s/stendalx/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/s/stendalx/text_0040.shtml)
7. Тишунина Н. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа : [монография] [Електронний ресурс] / Н. Тишунина. – СПб : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – 160 с. – Режим доступу : <http://www.twirpx.com/file/970422/>
8. Флавий И. Иудейские древности : в 2 т ; [пер. [Г. Г. Генкеля](#)] ; [Электронный ресурс]. – СПб., 1900. – Т. 1. – 717 с.; Т. 2. – 420 с. – Режим доступу : <http://www.vehi.net/istoriya/israil/flavii/drevnosti/index.html>
9. Wilde O. Salome [Электронный ресурс] / O. Wilde. – Режим доступу : <http://www.wilde-online.info/salome-page8.html>

**Стаття надійшла до редакції 15 листопада 2016 року**

УДК 82.091::821.161.2+821.111-3

Чик Д. Ч.,

докторант,

Бердянський державний педагогічний університет

denyschyk@ukr.net

## ПРИГОДИ ТА ЗВИЧАЇ НА ТЛІ ІМПЕРІЙ: ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНІВ “THE HISTORY OF HENRY ESMOND, ESQ.” В. М. ТЕККЕРЕЯ ТА “БРАТЬЯ-БЛИЗНЕЦЫ” О. СТОРОЖЕНКА

### Анотація

Для чіткішого з'ясування специфіки роману “Братья-близнецы” (1855) О. Стороженка його зіставлено з історичним романом “The History of Henry Esmond, Esq.” (1852) В. М. Теккерей. Для точнішої жанрової окресленості романів О. Стороженка та В. Теккерей застосовано тропологічну методологію американського історика Г. Вайта. В обох історичних романах спостерігаємо синтез двох типів сюжетів – сатиричну трагедію. Англійський та український письменники в розглянутих романах конструюють три версії імперської візії історії – військову, релігійну та аристократичну.

**Ключові слова:** тропологічний метод, історіописання, сатирична трагедія, соціальна критика, Російська імперія, Британська імперія.

### Summary

To ascertain more clearly the specifics of the novel “Brothers-Twins” (1855) by O. Storozhenko it was compared with the historical novel “The History of Henry Esmond, Esq.” (1852) by W. M. Thackeray. For defining more accurate genre features of the novels of O. Storozhenko and W. M. Thackeray the tropological methodology of the American historian Hayden White has been used. In both historical novels the synthesis of two types of stories – the satirical tragedy – is observed. The English and Ukrainian writers construct three versions of imperial historical vision in their novels – military, religious and aristocratic.

**Key words:** tropological method, historiography, satirical tragedy, social criticism, the Russian Empire, the British Empire.

Творчість О. Стороженка, як зауважили ряд літературознавців, стала несподіванкою для українського та російського письменницького та літературознавчого загалу середини ХІХ ст. Його малі та великі прозові твори були ніби відлунням українського романтизму, суголосним з нараційними традиціями Г. Квітки-Основ'яненка та М. Гоголя, а тому вступали у дисонанс з роботами реалістів.

Полемічним залишається питання про жанр єдиного завершеного роману О. Стороженка. С. Решетуха називає “Братья-близнецы” першим українським романом-хронікою (повторюючи визначення А. Шамрая) й розглядає його в порівнянні з романом “Пан Халявский” Г. Квітки-Основ'яненка та повістю “Тарас Бульба” М. Гоголя [7, 11]. Очевидно, вважати цей твір О. Стороженка першим російськомовним романом-хронікою в українській літературі було б великою неточністю, адже його було опубліковано лише в 1857 році в російському часописі “Библиотека



для читання”, в той час як роман “Пан Халявский” було надруковано в 1839 р. в іншому журналі – “Отечественные записки”. Є. Нікольський відносить “Братья-близнецы” до жанру сімейної хроніки або ж до близького, на його думку, жанрового різновиду [4, 53]. Я. Янів визначає цей твір як роман виховання, зауважуючи водночас його “історичну модифікацію” [11, 191].

Для чіткішого з'ясування специфіки типологічної та генетичної спорідненості роману О. Стороженка з тим чи іншим жанровим різновидом, у цій статті зіставимо його з іншим сучасним українському письменникові текстом – романом “The History of Henry Esmond, Esq., a Colonel in the Service of Her Majesty Queen Anne Written by Himself” (1852) англійського письменника В. М. Теккерера. Як і в творчості О. Стороженка, історія в прозі В. М. Теккерера дивовижним чином поєднувалася з гумором і сатирою. “The History of Henry Esmond...” сам автор уважав вершиною своєї творчості, втім, як і “Братья-близнецы”, роман не здобув широкого визнання. Також не можна виключати знайомства О. Стороженка з російським скороченим перекладом роману “The History of Henry Esmond, Esq. ...”, який було опубліковано в 1855 р. у часописі “Отечественные записки” [9, 49], тобто за два роки до журнальної публікації роману “Братья-близнецы”.

Відомо, що “The History of Henry Esmond, Esq. ...” письменник намагався створити за всіма прикметами історичного факту: окрім використання форми мемуарів безпосереднього учасника подій – “полковника Її Величності королеви Анни” – ще й з відповідно дотриманою архаїчно-мовною палітрою та оформленням. Проте історія розглядається тут в призмі діянь не “великих осіб” (хоча вони теж представлені в тексті, але не з “традиційного”, а з приземленого боку), а “середнього” героя. Як і роман О. Стороженка, роман В. М. Теккерера літературознавці означували по-різному: як роман виховання, в якому протагоніст через смугу помилок все ж здобуває зрілість і певну життєву стабільність [14, 346]; як найбільш історичний з усіх написаних письменником синтез з романом виховання [6, 49]; як складне жанрове синкретичне утворення – алегорично-біографічно-історичний епос [12, 92-117].

Для з'ясування точнішої жанрової окресленості романів О. Стороженка та В. М. Теккерера варто застосувати тропологічний метод американського історика Г. Вайта, який базується на наративному-лінгвістичному інструментарії. Історичний текст, на його думку, зумисне модифікується під впливом художньо-літературної нараційної стратегії, яку свідомо вибирає професійний історик, намагаючись презентувати якомога об'єктивнішу подієву картину. Таким чином, ті чи інші історичні праці позначені впливом різних мовних стилів, які можуть відображати специфічні авторські манери письма: “ліричну” або “поетичну”, яка

застосовується при зверненні до “духу минулого”, або ж “реалістичну” – коли аналіз давніх подій здійснюється в контексті сучасних вченому та з позицій модерності – чи “антикварну” з підкресленою часовою дистанцією [10, 24].

Хроніку подій та власне історію Г. Вайт відносить до найбільш “примітивних елементів” історичної оповіді. Складові історичного поля організовані в тому порядку, в якому вони відбувалися, а потім хроніка організовується в історію через трансформацію подій у компоненти оповіді [10, 25]. Хроніка завжди має відкритий початок подій, які розташовуються у лінійній послідовності внаслідок суб’єктивного відбору істориком – як правило, з огляду на їхню значимість. До того ж селекція тих чи інших сутнісних подій впливає на жанр історичного роману, але є завжди суб’єктивною.

Лінійність оповіді та почергова зміна найважливіших періодів у житті родини Бульбашків зумовила те, що деякі дослідники означають роман О. Стороженка як роман-хроніку. Як зауважує автор у підзаголовку, його твір не лише репрезентує окрему приватну історію, а є втіленням історії Правобережної України другої половини XVIII ст. Спершу письменник нечітко обирає точку відліку для своєї оповіді, зазначаючи, що дім Бульбашків, побудований ще за Гетьманщини, незважаючи на півтора століття існування, був ще доволі міцним [8, 179]. Зрозуміло, що така хронологія (Гетьманщину найраніше можна розглядати з 1648 р., за метафорою С. Плохія – “світанку Гетьманату” [5, 138], коли на початку року розпочалося велике козацьке повстання) нашою думкою, що дія розпочинається наприкінці XVIII ст., хоча у дійсності – на початку 1740-х років. Події Гетьманщини, свідком яких був старосвітський будинок, як зазначає О. Стороженко, сплелися з місцевою міфологією і не зовсім скидаються на героїчну історію козацтва – у винокурні свого часу було вбито переодягненого на німця чорта, який псував горілку, а в ставку втопилася красуня, яка дізналася, що її коханий був убитий у бою з турками. Це не історичні маркери, а казкові та міфологічні – які творять відповідне тло для топосу, який, хоч і пов’язаний з буремними подіями минулого, вже замкнений на собі – зі своєю “історією” та дійовими особами (про трагедію красуні нагадують привиди, яких можна “побачити” місячної ночі біля ставка, де вона покінчила з життям).

В. М. Теккерей чітко визначає, що у 1691 році, коли малий Генрі Есмонд переходить під опіку Френка Каслвуда, хлопчині було 12 років. Підзаголовок роману також чітко вказує період, коли відбуватимуться події – час правління королеви Анни – 1702-1714 роки. Попередню історію родини – їй відведено цілий розділ – В. М. Теккерей вибудовує за всіма правилами родинної хроніки: Есмонди здобувають титули та ласки від корони, з часом передають статки нащадкам, які долучаються до

творення імперської історії, беручи участь в тих чи інших битвах. Проте ці значимі баталії згадуються одним рядком: одні гинуть – і одразу мова йде про тих, хто, маючи право наслідника, “підхоплює” родинну історію. Спершу роки, коли опікуном над Генрі був Каслвуд, минають безжурно – тому їм не приділено багато місця у тексті, але невдовзі відбуваються події, які визначають у оповіді перші вагомі історії. Як і в О. Стороженка, у романі В. М. Теккерейя попередні події не мають особливого значення – вони лише вибудовують ланцюг, який можна назвати родинною історією.

Першим долученням до “великої історії” стає зустріч ще молодих героїв зі знаковими особами. Так, Гаррі Есмонд стає свідком невдалого заколоту прихильників Якова II 1689–1690-х рр., які прагнули повернути королю-вигнанцю його трон. Таку ж зустріч бачимо в романі О. Стороженка, коли розбійник Гаркуша здійснює набіг на Будищі.

У романі “The History of Henry Esmond, Esq. ...” головний герой стає активним учасником війни за іспанську спадщину й у першій же битві він протиставлений англійським солдатам – для того, щоб стати справжнім воїном, хлопець має застарілі уявлення про добродетель та занадто благодушне релігійне виховання. Та й героїчна битва тут представлена як звичайне розбійницьке пограбування [13, 275]. Як бачимо, Генрі не є одним із багатьох пересічних молодих офіцерів, він – високоморальний герой, який не має нічого спільного з романтичними пригодами на війні. І рятує він, як іронічно зауважує В. М. Теккерей, не казкову принцесу, а стару черницю.

Таке ж протиставлення бачимо і в романі О. Стороженка. Брати Бульбашки різко відрізняються від російських підпрапорщиків. Опис цих офіцерів виказує хитрість і підлість [8, 271]. Письменник різко критикує зневажливий тон звертань офіцерів до “хохленків” Бульбашків, хоча ті є навіть кращими та вправнішими за росіян, які ганьблять честь офіцера поганими вчинками. Брати повністю інтегруються в імперську армію й упродовж восьми років беруть участь у всіх найважливіших битвах російсько-турецької війни, упевнено просовуючись по драбині звань і почесей. Зрозуміло, що таке відповідальне ставлення до військової справи є також ретрансляцією власних поглядів письменника, який і сам віддав військовій службі майже 30 років. У творі виразно представлено авторську інтерпретацію пост-гетьманської історії козацтва, яка полягає в імперському баченні історії цілковито колонізованої України.

Англійський та український письменники в розглядуваних романах конструюють три версії імперської візії історії – військову, релігійну та аристократичну. В. М. Теккерей опирається офіційній “бравурній” історії і критикує найвищі військові чини британської армії, які незаслужено, на крові та кістках своїх підлеглих, здобувають почесні та славу. Образом військового інтригана, який думає лише про власне збагачення, є герцог

Мальборо, який увійшов у історію як найвидатніший полководець. Письменник іронічно пише про холоднокривність військового діяча: він залишався спокійним і на полі битви, і під час найбільших інтригах і злочинах. Після великих битв, які принесли Мальборо славу талановитого командувача, він безжально обраховує свої солдатів та всіляко принижує офіцерів, завдяки хоробрості яких здобував перемоги. Таким чином, образ Мальборо є амбівалентним, адже з одного боку він цілком виправдовує покладену на нього високу довіру та наснажує своїх солдатів на ратні подвиги, а з іншого – йде до виконання мети через трупи навіть своїх соратників, не добираючи засобів [13, 317-318].

У романі О. Стороженка військову версію імперії представляє майор, який вмовляє батьків віддати братів-близнюків на військову службу. Майор виступає проти освіти і переконаний, що справа кожного – віддати життя на полі битви за Катерину II. Обов'язок солдата, на його думку, складається з трьох складових: бути “слугою матінки-цариці, батьківщини і захисником віри православної” [8, 247]. Хоча ідея служіння в майора інколи видається комічною – він, наприклад, вважає необхідним елементом військової підготовки “зазубрення” Військового уставу Петра I, що й суворо вимагає у своїх підлеглих – чоловік є взірцевим імперським патріотом, який просить підлеглих бути доброзичливими один від одного, адже всі вони – діти імператриці.

У романі В. М. Теккеря особливо колоритним є персонаж пастора Голта, одного з ватажків невдалого заколоту якобітів з метою повернення династії Стюартів на британський престол. За його маскою доброзичливості та душевності криється підступний і хитрий інтриган, який вмело маніпулює своїми господарями. Будучи справжнім релігійним фанатиком, він також підкоряє своїй волі малого Есмонда й надовго прививає йому преклоніння перед католицизмом і орденом, який представляє – єзуїтами, за кожної нагоди доводячи перед учнем вищість і правильність своєї віри [13, 73]. Навіть після навернення Есмонда до англіканства старий єзуїт робить уперті спроби казуїстичними методами знову змусити його дотримуватися католицизму, навіть доводячи, що між ним і протестантизмом немає жодних відмінностей.

Релігійну версію імперського світобачення в романі українського письменника персоніфікує архімандрит Мельхіседек, який, на відміну від майора, не є вигаданою особою. Архімандрит Мельхіседек (Матвій Значко-Карповський), родом з козацької родини, був визначним релігійним діячем, який, здобувши ґрунтовну освіту в Києво-Могилянській академії, присвятив все життя боротьбі за православну віру, заручившись підтримкою Катерини II. Через активну антигреко-католицьку та антикатолицьку позицію він зазнав переслідування з боку польської влади, а також, за твердженням П. Мірчука, удостоївся цілком міфічного ореолу організатора Коліївщини, якому навіть приписували

“посвячення ножів” учасникам повстання в Мотронинському монастирі [3, 261-262]. О. Стороженко використовує цю славу непримиренного борця з “невірами-католиками” у змалюванні образу аскета. У нетривалій розмові з братами архімандрит висловлює свою чітку проімперську позицію, під яку підлаштовує і свою віру, яка базується на принципі “служба імперії = оборона віри = служіння “богообраній” імператриці” [8, 297-298]. Своїм неприхованим релігійним фанатизмом архімандрит схожий на Теккеріівського пастора-езуїта Голта, який також упевнений у беззаперечній вищості і святості його віри, а будь-які супротивні аргументи вважає нікчемними й палко їх “спростовує”.

Православ'я в О. Стороженка поставлене на службу нащадкам колишніх козаків, а тепер – представників імперської армії. Теза Мельхіседека про “єдність духу, плоті та віри”, а також похідна від цієї міфічної спільності імперська ідея про рівність вірності цариці та дотримання православної віри змушує пригадати подібні думки з останнього розділу “Тараса Бульби” М. Гоголя в другій – проросійській – редакції, що мали на меті зобразити українських козаків борцями за “російську землю та віру”, а не за власну батьківщину. Цікаво, що Мельхіседеку особливо імponує те, що брати пішли в регулярні війська, а не в козацтво. Архімандрит радий з того, що брати розірвали сімейну традицію і стали на службу імператриці, бо таким чином вони з'єднуються з “одноплемінниками” в стіні оборони “єдино правильної” віри та “православною царства”. Про толерантність до інших релігій, очевидно, категорично не йдеться, бо ж це, відповідно до запропонованої моделі, вважатиметься зрадою імператриці.

Аристократичний рівень Британської та Російської імперій зображується обома письменниками як вироджений. Як вже зазначалося, описувані події в романі В. М. Теккеря припадають на кінець XVIII – початок XIX ст. – головно повстання якобітів і війну за іспанську спадщину. Дворяни зображуються егоїстичними та безпринципними любителями карт, дуелей і хорошої кухні. Світське життя тих чи інших “благородних” сімейств письменник насичує повсякденними ритуалами – полюванням, раутами, споживанням їжі та напоїв, балами, дрібними інтригами, плітками тощо. Таким чином, побут часто змушує забути на фоні яких знакових історичних подій – бунтів, битв і змін правлячих еліт – відбуваються тривіальні сімейні інциденти. Родини британських аристократів живуть фіктивними ідеалами й охоче беруть участь в конфліктах, які їм насправді не вигідні, як, наприклад, змова якобітів чи битва за іспанську спадщину, преференції ж отримують інші – державці та військові. У романі показано, що якобінські переконання, які були властиві партії торі, поволі стають анахронічними та навіть небезпечними для поступу імперії, а тому пропагується перехід до переконань партії вігів.

Така ж “нова” аристократія зображується і в романі О. Стороженка – вона, пам’ятаючи про славетне минуле своїх предків, намагається інтегруватися у російський дворянський загал. Саме тому Бульбашки розмірковують про корисність освіти своїх дітей у Петербурзі, звідки вони можуть повернутися “справжніми французами” (не обговорюється те, чи потрібна ця “справжність” юнакам на батьківщині, – так прийнято в місцевій знаті). Зрештою, примітним в обох романах є завершення життєвого шляху героїв як репрезентантів своєї доби. Генрі Есмонд не схожий ні на своїх далеких і близьких родичів, ні на своїх товаришів по зброї. Він переконаний, що сучасне йому суспільство достойне зневаги та жалю, або й навіть знищення. Втім, заради кохання й подальших намірів він змушений діяти, як всі – прийняти загальні життєві ідеали і шукати слави та грошей на полях битв [1, 73]. Але обраний життєвий план не приносить зиску – він бере участь у невдалому перевороті заради коханої Беатріс, а вона виявиться не петрарківською Беатріче, яка здатна давати надію на спасіння та бути джерелом життєвої сили, а порожньою інтриганкою, яку цікавлять лише титули та слава. Після чергового розчарування Есмонд залишає батьківщину, за яку колись був ладен віддати життя, їде в одну з англійських колоній у Америці, де створює сім’ю та з люблячою дружиною розпочинає нове життя.

Неможливість досягнути щастя у нових умовах зумовлює і життєві невдачі братів Бульбашків. Після військової служби чоловіки спершу вдало змінюють вид діяльності: починають жити самотнім пасторальним життям. Втім, повертаються вони в зовсім іншу Україну, яка ще більш адміністративно інтегрується в імперське тіло. Та обидва брати воліють не помічати цих кардинальних змін, які залишають в минулому полковничо-сотенну Україну, – радіють гарній природі й довколишньому світові, як дотепно зауважив М. Зеров, як ті школярі на вакаціях [2, 760].

О. Стороженко зауважує відмінності в характерах братів, які поглибилися після повернення: Семен Семенович захоплюється читанням книг і журналів, а Іван Семенович займається господарством. Героїку батальних сцен замінює розмірене життя, нетривалі зустрічі з іншими поміщиками, сватання і весілля. Письменник звертає увагу на те, що раніше повсякденне життя багатих українських поміщиків було наслідуванням сімейного та суспільного життя польських магнатів, а тепер воно повторює московські та петербурзькі зразки [8, 379]. Пізніші життєві невдачі порушують дружній тандем близнюків і призводять до фатальної сварки, яка завершується їх одночасною смертю. Смерть Бульбашків є абсурдною, більше того – вона гротескна та трагікомічна: нікчемна суперечка в дусі гоголівської сварки Івана Івановича та Івана Никифоровича, як то помітив не один літературознавець, переростає у убивчу ворожнечу, яка підриває здоров’я братів, і вони без свідомості

вмирають в обіймах один одного. Щоправда, на відміну від М. Гоголя, О. Стороженко вирішує завершити сварку не примиренням, а смертю з розпуки та відчаю. Свідки публічної сутички братів називають їх Каїном і Авелем, адже розбрат породжений заздрістю до успіхів іншого – іншими словами, типова діяльність поміщика вбиває колишніх бойових офіцерів. Несподівана й безглузда смерть Бульбашків є для них єдиним виходом і символізує неможливість нащадків справжніх запорожців, які довели наявність героїчного духу на полі битв, стати щасливими гречкосіями. Як і Генрі Есмонд після участі в невдалому перевороті, вони з волі автора “втікають”, але не в іншу колонію – це було б зрадою загальному імперському духові роману, – а в “кращий світ”.

Таким чином, англійський та український письменники в проаналізованих романах конструюють військову, релігійну та аристократичну версії імперського трактування історії. В історичних романах В. М. Теккеря та О. Стороженка тон оповіді Сатири визначає специфічний ідеологічний підтекст трагедії, який в обох “антикварних” текстах характеризується зображенням імперської консервативної ідеології. Щоправда, в романі В. М. Теккеря ця консервативна ідеологія, попри гостру авторську деконструкцію, залишається самодостатньою, стійкою і незамінною. В українського письменника глорифікація нових умов, в які потрапила колонізована Україна II-ї половини XVIII ст., перетворюється на непряму критику соціальних умов, за яких гинуть кращі нащадки колишніх запорозьких козаків, яких, з одного боку, він зображає позитивно – як вправних воїнів імперської армії, а з іншого – як безталанних людей, які ніяк не можуть стати типовими малоросійськими поміщиками, “щасливими” у своїй повсякденності.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бурова И. И. Романы Теккеря : становление реалистического психологизма в английской литературе середины XIX в. / И. И. Бурова. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1996. – 144 с.
2. Зеров М. “Брати-близнята” (Історія і побут у Стороженковій повісті) // Українське письменство / Микола Зеров ; упоряд. : М. М. Сулима ; ред. : М. Москаленко. – К. : Вид-во Сол. Павличко “Основи”, 2003. – С. 745–764.
3. Мірчук П. Коліївщина. Гайдамацьке повстання 1768 р. / Петро Мірчук – Нью Йорк : Наукове Товариство ім. Т. Шевченка, 1973. – 319 с. – (Бібліотека українознавства. Ч. 41).
4. Никольский Е. В. Семейная хроника: проблемы истории и теории / Е. В. Никольский // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Сер. : Філологічні науки. – 2013. – № 2. – С. 52–64.
5. Плохій С. Козацький міф. Історія та націєтворення в епоху імперій / Сергій Плохій ; авториз. пер. з англ. М. Климчука. – К. : Laurus, 2013. – 440 с. – (Серія “Золоті ворота”, вип. 5).
6. Проскурнин Б. М. Может ли историк доверять романисту: об историческом романе У. М. Теккеря “История Генри Эсмонда, эсквайра” / Б. М. Проскурнин //

Вестник Пермского университета. Сер. : История. – 2012. – Вып. 2 (19). – С. 44–53.

7. Решетуха С. А. Проза Олекси Стороженка: жанрово-стильові особливості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / С. А. Решетуха. – Львів, 2007. – 20 с.

8. Стороженко О. Братья-близнецы. Очерки Малороссии прошлого столетия // Твори : в 2 т. / Олекса Стороженко. – К. : Держ. видав. худож. літ., 1957. – Т. 2. – 1957. – С. 177–423.

9. Теккерей У. М. Творчество. Воспоминания. Библиографические разыскания / сост. Е. Ю. Гениева. – М. : Кн. палата, 1989. – 488 с.

10. Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Хейден Уайт ; пер. с англ. под ред. Е. Г. Трубиной и В. В. Харитоновой. – Екатеринбург : Изд-во Урал, ун-та, 2002. – 528 с.

11. Янів Я. Порівняльний аспект романів виховання “Повнолітні діти” Ірини Вільде та “Братья-близнецы” Олекси Стороженка / Ярина Янів // Українське літературознавство : зб. наук. пр. – Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2011. – Вип. 73. – С. 189–193.

12. Loofbourow J. Thackeray and the Form of Fiction / John Loofbourow. – Princeton : Princeton University Press, 1964. – 244 p.

13. Thackeray W. M. The History of Henry Esmond, Esq. / W. M. Thackeray ; Foreword by V. V. Ivasheva. – Moscow : Foreign Languages Publishing House, 1954. – 595 p.

14. Worth G. J. The Unity of *Henry Esmond* / George J. Worth // Nineteenth-Century Fiction. – 1961. – Vol. 15. – No. 4. – P. 345–353.

**Стаття надійшла до редакції 31 жовтня 2016 року**



УДК 821.161.2.091+821.111.091

Смаглій І. В.,

пошукувач,

Український державний хіміко-технологічний університет (Дніпро)

bereh\_otaku@mail.ru

## МОТИВ ЛЮБОВНИХ ПОШУКІВ ГЕРОЯ ЯК ШЛЯХУ ДО КАТАРСИСУ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРІВ В. ШЕВЧУКА (“СРІБНЕ МОЛОКО”) І ДЖ. ФАУЛЗА (“ВОЛХВ”)

### Анотація

У статті простежується мотив любовних пошуків героя, які призводять до катарсису, на прикладі романів “Срібне молоко” В. Шевчука і “Волхв” Дж. Фаулза. Унаочнюється рефлексивний тип героя, у свідомості якого співіснують реальне й ірреальне, на прикладі Григорія Комарницького у першому романі і Ніколаса Ерфе у другому. Їх пошуки окреслюються як фізична і духовна втеча з бажанням заповнити внутрішню порожнечу, самоідентифікуватися. До цього їх підштовхує досвід стосунків із жінками. Акцентується на різних типах героїв: Дон Жуан в українському і Орфей в англійському творах, кожен із яких шляхом страждань трансформується для нового, чистого сприйняття світу.

**Ключові слова:** пошук, катарсис, порівняння, інтертекстуальність, герой, мотив, архетип, самоідентифікація, еволюція образу.

### Summary

In the article the motive of love quest of the hero, which lead to catharsis, in the example of novels “Silver milk” by V. Shevchuk and “The Magus” by Fowles J. is traced. The reflective type of hero in which consciousness coexist real and unreal, for example of Grygoriy Komarnitskiy in the first novel and Nicholas Urfe in the second is considered.

**Key words:** search, catharsis, comparison, intertextuality, character, motive, archetype, self-identification, the evolution of the image.

Апелювання автора до сфери інтимних переживань притаманне літературі будь-якої епохи і її жанрів. Художньо моделюючи стосунки людей, письменники часто звертаються до світових образів-патернів, зокрема й до образу шукача любовних пригод. Не винятком є і представники української й англійської літератур. Наприклад, у творах, часовий розрив між якими більше сорока років, – Валерія Шевчука (“Срібне молоко”) і Джона Фаулза (“Волхв” (“The Magus”). Творчість кожного з цих письменників постійно в полі зору критики. В. Шевчука – М. Жулинського, Р. Корогодського, В. Балдинюка, Н. Городнюк, М. Павлишина, Л. Тарнашинської. Творчість Дж. Фаулза досліджують такі вчені, як У. Палмер, П. Конрад, М. Саламі, С. Лавді, Р. Бурден, І. Кабанова, В. Фрейсберг, Н. Михальська, А. Саруханян, І. Горобченко. Для творів В. Шевчука характерні бароковість, заглиблення в українську культуру, інтертекстуальність, психологізм; Дж. Фаулза – інтелектуальність екзистенціальність, інтертекстуальність, постмодерна естетика. У творах цих письменників простежуються спільні риси, але

кожен самотній. Відсутність компаративного дослідження романів “Срібне молоко” і “Волхв” зумовлює актуальність дослідження. Завданням статті є зіставлення цих творів з метою виокремлення мотиву любовних пошуків героя.

Романи українського й англійського письменників містять стрижневі образи головних героїв, дяка Григорія Комарницького у першому, випускника Оксфорду Ніколаса Ерфе у другому. Фактично, ці твори близькі за типом “одного героя”, адже інші персонажі функціонують винятково для розкриття природи рефлексій головних персонажів. Вони обидва освічені, репрезентують представників інтелектуальної еліти, інтелектуалів свого часу, обидва вчителюють. Герої двох романів репрезентують мрійливий, рефлексивний тип з амбівалентною свідомістю, у якій легко стираються кордони між реальним та ірреальним. Кожен із них прагне змін і тікає: Григорій Комарницький із села в село, Ніколас Ерфе на острів Фракос. Духовні квести героїв пов’язані, у першу чергу, із бажанням заповнити внутрішню порожнечу, надати сенс життю, самоідентифікуватися. Для них обох це прагнення невіддільне від стосунків із жінками. Образи героїв обох романів містять естетичне навантаження, яке створює смислове завершення їх життя в межах твору. Така функція катарсису в сюжеті суголосна його сучасному трактуванню, за яким катарсис поєднує дійсності героя і читача, створюючи смислову межу твору [7, 93].

Жінки для героїв стають каталізуючим чинником у еволюції свідомості. Ставлення до них чоловіків-героїв можна означити як легковажне, але не жорстоке. В обох романах жіночу стать репрезентовано через безлике “жінки”, “дівчата”, і лише героїні, образи яких концептуально навантажені, значимі в розвитку характеристики героя і сюжету, мають імена. У романі В. Шевчука в ситуаціях з Г. Комарницьким це Настя, Катерина, Ганна, Хвенна, Педора – жінки, з якими у нього були вигадані чи реальні інтимні стосунки. Образ головного героя в романі “Срібне молоко” загалом є алюзією на образи мандрівних дяків і водночас шукача любовних пригод – Дон Жуана. Досліджуючи інтерпретацію останнього в романі В. Шевчука, А. Маєвський зауважує: “Особливість модернізації традиційного образу коханця у тому, що через яскраво виражений ступінь міфологічності у творі він вписується у низку решти міфологізованих образів, які за своєю природою так чи інакше претендують на рівень універсальності...” [5, 65]. Міфологічний зміст образів у “Срібному молоці” проявляється в образах реальних персонажів із казковим, архетипним чи міфологічним нашаруванням та образах ірреальних істот (Змій, молоко, вовкулака). Використовуючи визначення К. Леві-Стросса, можна говорити, що “мова міфу” [4, 243] в романі англійського письменника простежується в оповіді від гомодієгетичного наратора, який постійно порівнює себе й оточення із

міфічними, казковими персонажами. У зображенні стосунків як Григорія Комарницького, так і Ніколаса Ерфе із жінками міфологічне виявляється на рівні антитези чоловік – жінка як альянсу на опозицію свободи – неволі. Мотив поневолення шукача, мандрівника жінкою простежується, наприклад, в античній (Одісей і Каліпсо, Еней і Дідона, Геракл і змієнога жінка) й українській літературі (поневолення Івана Царевича Бабою-Ягою, Зміїхою). Ситуацією поневолення починається роман українського письменника: Г. Комарницького прагнуть примусово одружитися на Катерині Сахнюківні. Тема поневолення героя Дж. Фаулза розгортається неквапливо, альязивно скорельована на образи-концепції лабіринту, кролячої нори із новели Л. Керролла. Герой Ерфе називає себе героєм легенд, а його полон помічниками доктора Кончіса був би неможливий без Жулі. В обох творах герої стають жертвами обману, маніпуляцій, тобто згідно із законами казки є протагоністами, які у фіналі отримують заслужену винагороду.

Зображення “переслідувань” Г. Комарницького жінками в романі “Срібне молоко” набуває комедійного забарвлення. Попри його мрії про Чучманську землю із горілчаною рікою і ковбасами на вербах, бажання духовних насолод, він постійно опиняється в ситуаціях, де його зваблюють. По суті, неприємності із жінками стають каталізатором його квесту в пошуках кращої долі: “затриматися на Поділлі Комарницький не міг знову-таки через свою біду, бо й там перечепився раз і другий через жіночого подолика і мусив тікати на Волинь, гадаючи, що Чучмацька земля таки тут” [9, 35]. Прикметно, що пошук еротичних насолод героя латентний, прихований під прагненням духовних насолод і бажання “зводити аскетизм до екстремі” (Ю.Крістева). Сміслові переміщення у свідомості Г. Комарницького оприявнюються через трансформацію образу дороги як духовного пошуку в образ Змія – символ тілесних насолод: “ота срібна дорога, що м’яко світилася, засипана порохом місячного проміння, вже й не дорога, а лискучелуский велетенський Змій, котрий повзе в засинений простір і десь там, у глибині посріблених, ще недожатих піль щезає” [9, 74].

Н. Ерфе, герой роману “Волхв”, пишається своїми любовними перемогами: “I didn’t collect conquests; but by the time I left Oxford I was a dozen girls away from virginity. I found my sexual success and the apparently ephemeral nature of love equally pleasing” [11, 4] (“Я не колекціонував перемоги; але до часу закінчення Оксфорду від цнотливості мене відділяла дюжина дівчат. Я мав чоловічі успіхи і, вочевидь, ефемерність кохання теж мене тішила”). Заяви героя про перемоги скоріше виконують у романі функцію тла для підкреслення зрілості персонажа. Його дилема у виборі між двома жінками – Алісон і Жулі, до якого його підштовхує майстерними маніпуляціями доктор Кончіс. Він пропонує Ніколасу взяти участь у психологічному експерименті із самопізнання. Експеримент-гра

скорельовується на образ лабіринту, кожне відгалуження якого хибне, адже Н. Ерфе проти волі бере участь у різних ігрових сценаріях, сприймаючи їх спочатку за реальність, а потім розуміючи, що це гра. Порівняно із незакомплексованою, грубуватою австралійкою Алісон, Жулі є втіленням жіночності, загадки і навіть містики. Автор антитетично підкреслює джерело почуття до жінок: кохання з першого погляду до Алісон і поступове затягнення у психологічну павутину і навіженість почуття до Жулі, яка кожного разу має інший образ і іншу історію: “There was something about her mouth, calm and amused, that was at the same time enigmatic and debunking; pretending and admitting the pretense” [11, 78] (“Спокійна і лукава, вона і заплутувала, і розкривала; і обманювала, і розсіювала обман” [11, 158]) Жагу пізнання Ніколас сприймає за закоханість. Психологічною деталлю в ситуації знайомства із “чарами” є образи рушника і книги поезій на пляжі, які викликають в уяві героя перше зацікавлення невідомою дівчиною. Підкреслені поезії у книзі про сходження в пекло символічно розкривають подальші пошуки юнака.

В. Шевчук, залучаючи художні прийоми, образи давньої літератури до сучасного твору, створює новий текст. “При цьому письменник послуговується літературною матрицею сучасного травестування та стилізації, щоб сучасний читач сприйняв та зрозумів художні коди творів (передовсім – герменевтичний, символічний, естетичний, фольклорний)”, – як зауважує Г. Косарева [3, 103]. У свідомості барокового героя В. Шевчука переплітаються реальність і фантастичні візії із домінуючими світовими образами, архетипами, алюзіями на християнську тематику. Це, зокрема, образ молока, дискурсивність якого уточнюється назвою, як утілення народного уявлення про загальний “символ примноження” [1, 320]. Багатошаровий метафоричний образ молока також є алюзією на зачинання життя за попереднім статевим актом, на жінку-матір, яка годує молоком немовля. Через епітет “срібне” образ молока скоординовано на образ місяця, який освітлює дорогу коханцям: “місяць, що раптово розгорівся, облив і село, і дяка, і жінку, і хати, і людей, і собак срібним присмерковим молоком” [9, 38]. У романі В. Шевчука образу молока іманентний дуалізм образу Змія, що пов’язаний із народною традицією (віруванням у Вогненного Змія, якому треба приносити в жертву молоко [1, 320]) і християнською (Змій як уособлення гріхопадіння людини). Функціонально не менш вагомим є і в романі образи другого плану – дороги, диму, туману, собаки, птахів, комара. Фактично, наскрізний образ дороги і є втіленням пошуків героєм любові: любові жіночої до перетворення на вовкулаку і любові дитячої після перетворення.

У романі Дж. Фаулза образи в характеристиці героя переважно антропоморфні, через них фіксується сприйняття реальності Ніколасом. Варіативність їх сприйняття є особливістю героя: “Now he looked like

Picasso imitating Gandhi imitating a buccaneer” [11, 69] (“Зараз він виглядав як Пікассо, який імітує собою Ганді, який імітує, що він флібустьєр”). Авторські алюзії оприявнюються в самохарактеристиках героя (Робінзон Крузо, Одиссей, Яго, гість, учень, блазень), приховано в сюжеті. Віра в самогубство Алісон наближає героя до образу Орфея, який зі смертю коханої відкрив нові грані свого таланту, а ситуації мандрів зорієнтовують на образ Одиссея і Тесея. Також у творі Дж. Фаулза простежуються сюжетні паралелі із “Великим Мольном” А. Фурньє, “Бевісом” Р. Джеффріса, “Великими очікуваннями” Ч. Діккенса та іншими. На думку С. Павличко щодо “Волхва”, “Роман справді розпадається на безліч складних метафор і філософських символів, пов’язаних і не пов’язаних між собою” [6, 118]. Загалом, варіативність сюжетних ходів, зображально-виражальних засобів є однією із прикмет текстового коду в романі. Глибоке занурення у світ культури, міфології, літератури збагачують як характеристики героїв, так і художнього простору “Волхва”.

Життєві шляхи героїв українського й англійського романів ідентичні казковому персонажу із його обов’язковою ініціацією. На мотив випробування героя як на домінуючий елемент у структурі чарівної казки звертає увагу М. Еліаде: “зміст її дуже серйозний: він полягає в переході через символічну смерть і відродження від незнання і незрілості до духовного змужніння” [2, 197]. Своєрідно цю символічну опозицію інтерпретовано в аналізованих у статті романах. Символічна смерть Г. Комарницького відбувається в ситуації перетворення на вовкулаку, звірина подоба якого унаочнює повернення героя до тотема-першопредка. Перебування у вовчій шкурі стає символом поїдання першопредком, а героя прирівнює до спокутувальної жертви. Ініціація Н. Ерфе пов’язана із образом землі. Символічність цього образу у творі Дж. Фаулза підкреслено через прізвище героя: у передмові до свого роману письменник зазначає, що в дитинстві вимовляв звук “th” як “f”, завдяки чому “Earth” (“Земля”) трансформується у прізвище “Urfe” (Урфе / Ерфе). Антропоморфний образ Землі репрезентовано в його романі як алюзію на образ богині Деметри. Ім’я останньої, трансформоване в чоловічому варіанті Дімітріадіс, належить колезі Ніколаса, який підштовхує героя відвідати острів Бурані, тобто спрямовує його на шлях випробувань. Дімітріадіса, єдиного із вчителів, шанують селяни, що є алюзією на шанування культу Деметри у Греції. Риси її доньки Персефони переносяться на головного героя. Життя богині – дві третини року на Олімпі й одна в царстві Аїда – метафорично відбивається на тричленній композиції роману. Відповідно перебування Н. Ерфе в Лондоні, описане у двох частинах, і на острові, вміщене у третій, перекидає місток від царства Аїда до вілли Кончіса з ототожненням їх ролей викрадачів і утримувачів. Звертаючись до постаті

Персефони, К. Юнг наголошував: “Підземна природа пов’язаної із Деметрою Гекати та доля Персефони, врешті, вказують на темний бік людської душі” [10, 243]. Не випадково, аналізуючи психічний портрет Ніколаса, доктор Кончіс та його колеги звертають увагу на його негативний “принцип” соціальної поведінки. Остаточний суд-аналіз героя відбувається у просторі підземелля, що актуалізує образ землі в розкритті духовної еволюції героя.

Духовна еволюція Г. Комарницького після його покарання за розпусту презентована на ментальному рівні як визначення ним своєї мети в житті – знайти свою дитину-байстрюка, а також на фізичному – він старіє, втрачає чоловічу силу, перестає палити. Ознакою стану катарсису героя є характеристика виразу його очей (“ясні”, “пломінні” [9, 183], “напрочуд сині” [9, 184], “синє сяйво очей”, “синій потік з очей” [9, 185]). Візуально його метафоричний зміст скорельований на образи блакитного неба, чистої води. Поступове зникнення барв і цінностей матеріального світу у свідомості Г. Комарницького акцентують на чистоті і прозорості його думок і намірів. Зображення наступного шляху дяка визначає його нову інкарнацію, адже він уже не схожий на Змія, він “порожній і безконечний” [9, 190]. Метафорично виокреслюється нова суть Комарницького. У фіналі роману наголошується остаточний вибір – очищення і переродження: “він, дяк Григорій, тієї безконечности колись та й досягне. Досягне, бо його веде в цій безперервній мандрівці голос, який виразно звістив йому, що вже годі йому в цьому світі бути перекотиполем” [9, 190]. Безкінечність є алюзією на дім, де герой віднайде себе і свій спокій. На цьому наголошує Л. Тарнашинська: “розгортання улюбленого письменником мотиву блудного сина, який, однак, вертає не до свого порога, бо не зумів ще його надбати, а до покинутого невідь-де сімені, оскільки його таємничий голос батьківства, нагадуючи, що годі вже бути перекотиполем – ще одне потвердження Шевчукової апологетики рідного дому” [8, 505].

Катарсису зазнає і герой Дж. Фаулза Ніколас Ерфе. На фізичному рівні це реалізовано в ситуації його участі в розіграній жорстокій сцені розправи із партизанами, зв’язування мотузками, викрадення героя, примусове введення йому наркотиків, утримування проти його волі. На духовному – усвідомлення ним себе як жертву обману, розчарування в ілюзорних істинах і, нарешті, розуміння себе об’єктом експерименту. Постійна “саморефлексія дискурсивної раціональності” (А. Карл-Отто) героя призводить його до визначення свого життя як суми постійних помилок. “Гонитва за ілюзіями – згубна гра і для героя, і для тих, хто його оточує. Але роман завершується прозрінням Ніколаса Урфа”, – слушно зауважує С. Павличко [6, 118]. Останнім кроком до пробачення за експеримент-гру, яку з ним вели, є ляпас Ніколаса Алісон. Застосування фізичної сили як ознака відчаю героя прискорює його розуміння

стосунків. Усвідомлення себе і взаємин із людьми максимально наближає героя до катарсисного стану: “And suddenly the truth came to me, as we stood there, trembling, searching, at our point of fulcrum. <...> I was so sure. It was logical, the characteristic and the perfect final touch to the godgame” [11, 337] (“І раптом мене осяйнула істина, коли ми стояли там, тремтячи, шукаючи, у нашій точці опори <...> Я був такий впевнений. Це був логічний, особливий та ідеальний фінальний штрих гри в бога”). Ніколас, нарешті, розуміє свої почуття і почуття Алісон. Таким чином самоідентифікація Ніколаса у світі, яку піддали випробуванням, устаюється, а втрачена цілісність свідомості повертається, тобто героєм опановує атараксія.

Отже, зіставлення текстів романів “Срібне молоко” і “Волхв” дає підстави говорити про спільність наявного в них мотиву любовних пошуків героя, які призводять до еволюції його свідомості, перегляду власних цінностей і очищення. Григорій Комарницький, герой роману “Срібне молоко” В. Шевчука, і Ніколас Ерфе, герой роману “Волхв” Дж. Фаулза, представлені як рефлексивні типи, у свідомості яких співіснують реальне й ірреальне. Їх пошуки у просторі фізичного переміщення із села в село і на острів Фраксос відповідно, як і духовні, пов’язані з бажанням заповнити внутрішню порожнечу, зрозуміти своє місце у світі, у чому їм допомагають стосунки із жінками. Але на відміну від інтерпретованого типу дяка-донжуана Комарницького, ціннісні пріоритети Ерфе коливаються між двома жінками. Онтологічні координати кожного із них завдяки фізичним і духовним стражданням, випробуванням змінюються в бік катарсису й атараксії.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – 2-е вид., стереотип. – К. : Либідь, 2005. – 664 с. Fowles J. The Magus / J. Fowles. – New York : New York, 2004. – 656 с.
2. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде; пер. с фр. В. П. Большакова. – 4-е изд. – М. : Академический Проект, 2010. – 251 с.
3. Косарева Г. С. Давньосвіт Валерія Шевчука: художня рецепція старовинних літературних пам’яток / Г. С. Косарева. Миколаїв: ЧДУ ім. П. Могили, 2013. – 186 с.
4. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс; пер. с фр. В. В. Иванова. – М. : АСТР: Астрель, 2011. – 541 с.
5. Маєвський А. (2004) Інтерпретація світового образу Дон Жуана у романі Валерія Шевчука “Срібне молоко” / А. Маєвський // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка (16). – 2004. – С. 65–67.
6. Павличко С. Інтелектуальна проза Джона Фаулза / С. Павличко // Всесвіт. – 1989. – № 5. – С. 117–120.
7. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. – 358 с.
8. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасності літературознавчої концептології / Л. Тарнашинська. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – 534 с.

9. Шевчук В. Срібне молоко / В. Шевчук. – Л. : Кальварія; К. : Книжник, 2002. – 192 с.
10. Юнг К. Архетипи і колективне несвідоме / К. Юнг. – Л. : Астролябія, 2013. – 588 с.
11. Fowles J. The Magus / J. Fowles. – New York : New York, 2004. – 656 с.

***Стаття надійшла до редакції 31 жовтня 2016 року***



## РЕЦЕНЗІЇ

**Харлан О. Д.,**  
доктор філологічних наук,  
Бердянський державний педагогічний університет

### ПІЗНАТИ СЕБЕ ЧЕРЕЗ ІНШОГО:

**Рецензія на монографію О. Г. Павленко «Розмикання меж...» (Авторські концепції перекладацтва другої половини ХХ століття: компаративний аспект)» (К. : Логос, 2015. – 452 с., 8 с. іл.)**

Сучасне порівняльне літературознавство охоплює все більше напрямків. Поряд із основними галузями класичної компаративістики: порівняльно-історичні дослідження, рецептивна естетика, типологічне дослідження літератури – активно функціонують інтертекстуальні, інтермедіальні, інтеркультуральні студії, імагологія тощо. Монографія Олени Павленко присвячена одному з важливих розділів літературної компаративістики – перекладознавству. Як відомо, теорія перекладу художнього твору є предметом вивчення двох наукових галузей: прикладної лінгвістики та порівняльного літературознавства; вона пов'язана з багатьма суміжними дисциплінами: філософія мови, зіставна лінгвістика, соціолінгвістика, психолінгвістика, семіотика, теорія літератури, герменевтика художнього тексту, етнопсихологія, культурна антропологія, теорія міжкультурної комунікації тощо. У науковій праці художній переклад англomовної прози другої половини ХХ століття, завдяки логічній структурованості, є можливість розглянути на рівні теоретичних і практичних проблем.

У першому розділі “Переклад як предмет порівняльного літературознавства у постколоніальну добу” увага звертається на художній переклад у динаміці літературознавчих інтерпретацій: йдеться про таку сучасну тенденцію художнього перекладу як переорієнтацію комунікативної парадигми; переклад визначається як проникнення в контекстуальну мережу іншої культури через дихотомію “Я” та “Інший”; окремо з'ясовуються особливості перекладу як засобу естетичного опору. Дослідниця визначає стосунки автора і перекладача як діалог “автопортретів”, характеризуючи їх як суб'єктів переговорного процесу та пропонуючи власне бачення усвідомлення перекладацьких інтенцій у науковій традиції.

Апелюючи до наукового й художнього авторитету Умберто Еко, авторка монографії наголошує, що “«висхідною точкою» перекладу є текст з його конструктивною здатністю до множинних тлумачень, в яких «різні його деталі» нанизуються, переплітаються й перегукуються, створюючи простір для нових прочитань” (с. 116). З-поміж широкого діапазону дефінітивних характеристик поняття перемовин (переговорів)

вона використовує найбільш науково вивірені. Зокрема, визначає п'ять основних методів проведення переговорів: домінування, ухилення, поступка, компроміс, співпраця. Залежно від мети суб'єктів переговорного процесу (автора і перекладача) пропонує розрізняти і функції перемовин: інформаційну, комунікативну, регулятивну, контролю та пропаганди.

Другий розділ “Художній переклад у літературному процесу другої половини ХХ століття: методологічні конфігурації” з'ясовує філософсько-естетичні засади українського літературного процесу 1950 – 1990 років та явище шістдесятництва; визначає місце перекладацтва в контексті стильових конфігурацій української прози другої половини ХХ століття; подає характеристику художніх перекладів англійської прози цього періоду як “актів вибору”. Аналізуючи явище шістдесятництва, дослідниця особливу увагу звертає на майстрів художнього перекладу: старшого покоління – М. Лукаш, Г. Кочур, Б. Тен, молодшого – А. Перепадя, А. Содомора, Р. Доценко, Ю. Лісняк, О. Сенюк, Є. Попович, І. Стешенко, В. Шовкун, М. Дмитренко, О. Терех. Серед найбільших досягнень у царині англо-українського художнього перекладу авторка називає “Тисячоліття: переклад у державі слова” М. Москаленка (1995), “Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу” Л. Коломієць (2004), курс лекцій “Історія й сьогодення українського поетичного перекладу (ХІХ–ХХ століття)”, монографію “Український художній переклад: між літературою і націєтворенням” М. Стріхи (2006), “Історія українського перекладознавства ХХ сторіччя” Т. Шмігера (2009). Окрему увагу звертає на матеріали рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, де серед багатьох інших зберігаються архівні матеріали і автографи рукописних записів видатного українського перекладача й теоретика перекладу М. Москаленка.

У третьому розділі “Художній переклад другої половини ХХ століття з погляду феноменології і персонології” пропонуються своєрідні портрети перекладачів: аналізується феномен творчості Ростислава Доценка, розшифровується перекладацький код Юрій Лісняка, досліджується інтеркультурна модель перекладу Миколи Дмитренка. Так, авторка монографії звертає увагу, що серед висунутих Р. Доценком “принципів власної перекладацької концепції виступили категорична відмова від послуг підрядника, а також його особисте переконання ніколи не перекладати на замовлення” (с. 302), однією зі зворушливих сторінок творчого шляху Ю. Лісняка, в перекладах якого вийшли прозові твори світової класики з англійської, німецької, чеської, словацької мов, що охопили часовий простір кількох століть, вважає перекладацьку працю в умовах заслання. Важливим вважаємо залучення особистого архіву Г. Лозинської для висвітлення характеру незвичайної особистості, адже

завдяки йому подаються цитати з неопублікованої статті Ю. Лісняка “Праця перекладача”. А щодо перекладацької діяльності М. Дмитренка, то дослідниця наголошує на унікальній літературній ерудиції автора, тонкому відчутті художнього слова і величезному творчому арсеналі його фантазії, які дозволяють українському читачеві “отримати ті ж самі враження й таке ж саме задоволення від перекладу англійської книги, що й читач, який є представником іншої культури” (с. 362).

Потрібність монографії очевидна: у науковому дослідженні О. Г. Павленко репрезентує незвичайно багатовимірне явище художнього перекладу через синтез традиційних і новітніх підходів, акцентуючи на термінологічній гнучкості та відкритості естетичної комунікації за посередництва літературного твору. Особливу увагу авторка звертає на особистість перекладача, наголошує на необхідності залучення до термінологічного обігу традиційних та новітніх поглядів на природу авторства. Загалом високо оцінюємо монографію, що вирізняється багатим фактичним матеріалом, оригінальним підходом до аналізу та вирішення поставлених завдань, високою інформативністю.

**Новик О. П.,**  
доктор філологічних наук, професор,  
Бердянський державний педагогічний університет

## **РЕЦЕПЦІЯ ТРАДИЦІЇ: ФОЛЬКЛОРИЗМ РОМАНТИЧНОЇ ПРОЗИ**

**Рецензія на монографію Ж. О. Янковської “Фольклоризм української романтичної прози” (Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2016. – 591 с.).**

Романтизм в українській культурі науковці розглядали в різних ракурсах, зокрема, вивчали естетику романтизму, порівняльні аспекти вивчення українського романтичного письменства з польською, англійською, російською літературами. Характеристика романтичної прози здійснена у дисертаціях та монографіях Т. Бовсунівської, А. Гуляка, Т. Комаринця, Є. Нахліка, Д. Чижевського та інших вчених, проте складним аспектом взаємодії книжної і народної культур у першій половині ХІХ ст. є фольклоризм у літературі. Наукова монографія Янковської Жанни Олександрівни “Фольклоризм української романтичної прози” стала ще однією вагомою сторінкою у вивченні зв'язків національної літератури з фольклором у добу романтизму. Попри численні дослідження творів цього напрямку, праця Ж. Янковської є актуальною, оскільки постає на перетині фольклористики, мовознавства та літературознавства. Вибір матеріалу дослідження авторка обумовлює тим, що твори представників романтизму Миколи Гоголя, Григорія Квітки-Основ'яненка, Ганни Барвінок, Олекси Стороженка, Пантелеймона Куліша, Маркіяна Шашкевича є найбільш показовими у використанні зв'язків з усною словесністю. Обмежуючи коло письменників, Жанна Олександрівна ставить дуже багато складних завдань, що передбачають розгляд фольклоризму на різних рівнях прозових творів, із залученням інструментарію різних методологій.

Книга складається з п'яти розділів, доповнена іменним покажчиком. У першому розділі “Історико-методологічні й теоретичні засади вивчення фольклоризму літератури доби романтизму” узагальнено матеріал з історії вивчення та визначено основні етапи фольклорно-літературних зв'язків, ґрунтовно розглянуто методологію дослідження та висвітлено дискурс поняття “фольклоризм літератури”, його класифікаційних характеристик та рівнів прояву. Авторка характеризує широкий масив праць про фольклор і фольклоризм, робить спробу поєднати воедино різні методології. Нагромадження класифікацій різновидів фольклоризму досить складно унормувати і переосмислити. Жанна Олександрівна обирає для вивчення романтичної прози порівняльне вивчення явищ, залучаючи міждисциплінарні аспекти, поєднує це з архетипним аналізом, виходячи за межі фольклоризму. Задля цього авторка долучає у другому розділі теорію з генології текстів першої половини ХІХст., що мають риси

фольклоризму (зокрема, детально розглянуто концепцію жанротворення І. Денисюка).

Третій та четвертий розділи монографії “Міфологізм української прози 30-60-х років XIX століття як рівень вияву її фольклоризму” і “Рецепція архетипних образів в українській літературній прозі 30–60-х років XIX століття” мають прикладний характер і містять спробу рецепції текстів української романтичної прози крізь призму міфологізму та архетипного аналізу. Ж. Янковська стверджує, що у творах письменників цього літературного напрямку засвоєння міфологічних образів та мотивів виявляється по-різному, але завжди ці трансформації відбуваються через посередництво фольклору, тому авторка розглядає міфологізм літератури як один із рівнів її фольклоризму, що є дискусійним твердженням.

На думку авторки, аналіз архетипних образів у прозі романтиків свідчить про надзвичайно глибокі рецептивні зв'язки їх творчості із усною словесністю. Особливо ґрунтовно Жанна Янковська розглядає цей рівень фольклоризму крізь призму світоглядно-буттєвого концепту “Дім – Поле – Храм”, запропонованого С. Кримським для аналізу реалій української культури. При цьому авторка для доведення універсальності зазначеного концепту у прозі долучає аналіз окремих поем (сюжетно-“оповідних”, як називає авторка поеми Тараса Шевченка “Катерина” і “Наймичка”). Можливо, для контексту доцільніше було б долучити ширше коло прозових текстів українського романтизму, бо виникає питання, чому тільки названі твори використала дослідниця. Аналіз архетипу Мудрого Старого у монографії здебільшого ґрунтується на вивченні трансформації фольклорного образу кобзаря, проте образ мудрого старого, що побутує в українській традиції з білійних та апокрифічних книг, житійної літератури, і потрапляє в тексти романтиків завдяки посередництву попереднього письменства, також не можна залишати поза увагою, як і образи книжних людей.

У п'ятому розділі монографії проаналізовано лінгвостилістичний рівень фольклоризму романтичної української прози, що включає стилізацію на різних рівнях, включаючи лексичний, фразеологічно-паремійний та інші.

Монографія Жанны Янковської окреслює основні шляхи дослідження фольклоризму української романтичної прози. Багато різномовних текстів різних шкіл українського романтизму, що залишаються поза увагою дослідниці у цій праці, уможливають перспективу подальшого наповнення проблеми новим текстовим матеріалом.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Балабан Олена Олександрівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального мовознавства і германістики, докторант Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

**Бешлей Ольга Василівна**, аспірантка кафедри англійської мови Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

**Богдан Валерій Володимирович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов та методики викладання Бердянського державного педагогічного університету

**Бригадир Ярослава Олександрівна**, аспірантка Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

**Глазова Світлана Миколаївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та методики викладання фахових дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

**Грачова Ірина Вадимівна**, аспірант факультету філології і масових комунікацій Маріупольського державного університету

**Гура Наталя Петрівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу Запорізького національного технічного університету

**Дубина Ольга Юріївна**, аспірантка кафедри літературознавства Національного університету “Києво-Могилянська академія”

**Карабович Тадей**, доктор гуманітарних наук кафедри української філології університету Марії Кюрі-Склодовської в Любліні, Республіка Польща

**Кірюшкіна Марія Іванівна**, аспірантка кафедри білоруської літератури Гомельського державного університету імені Ф. Скоріни

**Клос Оксана Ігорівна**, аспірантка Львівського національного університету імені Івана Франка

**Колісник Галина Миколаївна**, викладач кафедри українознавства Українського державного хіміко-технологічного університету

**Кохан Роксоляна Андріївна**, аспірантка кафедри світової літератури Львівського національного університету ім. І. Франка

**Кошман Павло Григорович**, кандидат філологічних наук Мозирського державного педагогічного університету ім. І. П. Шамякіна

**Кулакевич Людмила Миколаївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства Українського державного хіміко-технологічного університету

**Лисак Юлія Віталіївна**, студентка 3 курсу гуманітарного факультету Запорізького національного технічного університету

**Микитин Ірина Ярославівна**, кандидат філологічних наук, викладач кафедри мовознавства ДВНЗ “Івано-Франківський національний медичний університет”

**Мірошніченко Надія Леонідівна**, науковий співробітник, керівник відділу драматургічних проєктів Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса

**Мокривська Мар'яна Теодорівна**, асистент кафедри класичної філології Львівського національного університету імені Івана Франка

**Нікітенко Віталіна Олександрівна**, кандидат філософських наук, доцент кафедри іноземних мов і лінгвістичних комунікацій Запорізького державного інженерного університету

**Новик Ольга Петрівна**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету

**Оздемір Оксана Василівна**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри міжкультурної комунікації та історії світової літератури Рівненського державного гуманітарного університету

**Панова Наталя Юріївна**, кандидат психологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Бердянського державного педагогічного університету

**Прушковська Ірина Віталіївна**, доктор філологічних наук, доцент кафедри тюркології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

**Пухальська Галина Анатоліївна**, кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри іноземних мов Державної льотної академії НАУ

**Регуш Юлія Сергіївна**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету

**Смаглій Ілона Володимирівна**, здобувач Українського державного хіміко-технологічного університету

**Сомкін Олександр Олексійович**, кандидат філософських наук, професор кафедри англійської мови для професійної комунікації Мордовського державного університету ім. М. П. Огарьова

**Тарасова Олена Анатоліївна**, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри іспанської та французької філології Київського національного лінгвістичного університету

**Турчак Олена Михайлівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри політології, соціології та гуманітарних наук Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля

**Турчина Тетяна Вікторівна**, аспірантка кафедри літературознавства Національного університету “Києво-Могилянська академія”

**Харлан Ольга Дмитрівна**, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету

**Цанов Страшимір Мітков**, доктор філології, доцент Шуменського університету “Єпископ Костянтин Преславський”

**Чик Денис Чабович**, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Бердянського державного педагогічного університету

**Яровенко Тетяна Сергіївна**, кандидат філологічних наук, викладач української літератури Харківського медичного коледжу Харківського національного медичного університету

## ВИМОГИ ДО ЗМІСТУ ТА ТЕХНІЧНОГО ОФОРМЛЕННЯ ТЕКСТУ СТАТТІ

### Технічні погодження:

- Обсяг статті – 8–12 повних сторінок.
- Стандарти: папір формату А4, шрифт набору Times New Roman, кегль 14 pt, міжрядковий інтервал – 1,5, всі поля – 2 см. Сторінки **без** нумерації. Параметри абзацу: перший рядок – відступ 1,25 см, відступи зліва і справа – 0 мм.
- Якщо Ви використовуєте шрифти, відмінні від Times New Roman, будь ласка, надішліть їх електронний варіант.
- Текст набирається без переносів, на всю ширину сторінки. Допускається виділення ключових понять **напівжирним шрифтом**, цитат – *курсивом*. Необхідно використовувати прямі лапки (парні – “...”). При наборі тексту потрібно розрізняти символи дефісу (-) та тире (–).

### Матеріали розташовуються в такій послідовності:

- 1) індекс УДК (окремий абзац з вирівнюванням по лівому краю);
- 2) прізвище та ініціали автора / авторів (окремий абзац з вирівнюванням по центру);
- 3) науковий ступінь; за його відсутності – магістрант / аспірант / викладач (окремий абзац з вирівнюванням по центру);
- 4) місце роботи / навчання: назва установи, населеного пункту (якщо його назва не входить до складу назви установи); всі дані про місце роботи – окремий абзац з вирівнюванням по центру;
- 5) електронна адреса автора статті (окремий абзац з вирівнюванням по центру);
- 6) назва статті (великими літерами, напівжирний шрифт, окремий абзац без відступів першого рядка з вирівнюванням по центру);
- 7) текст статті; бібліографічні посилання у тексті беруться у квадратні дужки. Перша цифра – номер джерела у списку літератури, друга – номер сторінки. Номер джерела та номер сторінки розділяються комою з пробілом, номери джерел – крапкою з комою, напр.: [4], [6, 35], [6; 7; 8], [8, 21; 9, 117]. У реченні крапка ставиться після дужок, посилань.
- 8) список використаних джерел (оформлений ДСТУ ГОСТ 7.1: 2006 “Система стандартів з інформації, бібліотечної та видавничої справи. Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання (ГОСТ 7.1–2003, IDT)”); зразки оформлення див. також: Бюлетень ВАК України. – 2009. – № 5. – С. 26–30). Джерела наводяться в алфавітному порядку (окремі абзаци з виступом першого рядка – 1 см);
- 9) Анотації статті (500 друкованих знаків кожна) та ключові слова (5–10 слів або словосполучень) подаються двома мовами: мовою, якою написана стаття, та англійською (окремі абзаци з вирівнюванням по ширині). Перед кожною анотацією наводяться прізвище й ініціали автора та назва статті відповідною мовою.
- 10) Відповідно до Наказу МОНМС України № 1111 від 17.10.2012 р. (пункт 2.9), для публікації статей у фахових збірниках вимагається розширена анотація статті англійською мовою (2000 знаків без пробілів), яка розміщується на сайті збірника. Просимо авторів надати вчитану і відредаговану англійською мовою анотацію окремим файлом.



## **REQUIREMENTS FOR CONTENT AND DESIGN OF AN ARTICLE TEXT**

### **Formatting specifications**

#### **The materials should be formatted as follows:**

- Paper length: 8–12 full pages.
- Page format: A4, font: 14 pt Times New Roman Cyr, line spacing – 1.5, all margins – 2 cm. Do not add pagination. Paragraph settings: first line indentation – 1.25 cm, left and right indentation – 0 cm.
- If you use fonts other than Times New Roman Cyr, please send their electronic version.
- The text is typed without hyphenation and covers the entire width of the page. It is allowed to highlight the key concepts in bold type, quotations – in italics. You must use straight double quotation marks "..."). When typing the text, distinguish between hyphen (-) and long dash (–) symbols.

#### **The materials must be arranged as follows:**

- 1) UDC (not obligatory for abstracts) – separate paragraph, left alignment;
- 2) name(s) and initials of author(s) (separate paragraph, centre alignment);
- 3) academic degree or postgraduate / undergraduate student (separate paragraph, centre alignment);
- 4) place of work / study: name of the institute and city (if its name is not part of the name of the institute); all the data on the place of work (separate paragraph, centre alignment);
- 5) the author's e-mail address (separate paragraph, centre alignment);
- 6) title of the article (capital letters, in bold type, without a paragraph indentation, centre alignment);
- 7) the text of the article: references in the text should be given in square brackets. The first number is a reference number in the list of references, the second one – a page number. A reference number and a page number are separated by a comma with a space, reference numbers – by a semicolon, e.g.: [4], [6, 35], [6; 7; 8], [8, 21; 9, 117]. The sentence punctuation follows the bracket;
- 8) references should be formatted according to the latest requirements of the SCC of Ukraine (The Bulletin of SCC of Ukraine. – 2009. – № 5. – P. 26-30). References are given in alphabetical order (separate paragraphs, first line indentation – 1 cm);
- 9) Abstracts (500 printed characters each) and keywords (5–10 words or phrases) must be given in two languages (separate paragraphs, justified text). The extended English abstract of 2000 printed characters is also obligatory.



*Наукове видання*

**НАУКОВІ ЗАПИСКИ  
БЕРДЯНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО  
ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ**

**Випуск XI**

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації  
серія KB № 20510-10310P від 24.12.2013

**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.**

**Технічний редактор та комп'ютерна верстка –**  
**Назімова К. А.**

**Дизайн обкладинки –**  
**Вербовий Р. М.**

*Надруковано з оригінал-макету, наданого авторами*

Підписано до друку 29.12.2016.  
Формат 60x84/16. Папір офсетний.  
Гарнітура "Arial". Друк – лазерний.  
**Ум.-друк. арк. 20** Обл.-вид. арк. 20,3.  
Наклад 100 прим. Вид. № 171.

---

Адреса редакції:  
71100, м. Бердянськ, Запорізька обл., вул. Шмідта, 4

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру  
суб'єкта видавничої справи ДК №2961 від 05.09.2007

*Scientific Edition*

**SCIENTIFIC PAPERS OF BERDYANSK STATE  
PEDAGOGICAL UNIVERSITY**

**Series: Philological sciences**

**Issue XI**

Certificate of state registration of the printed mass medium  
KB № 20510-10310P dated 24.12.2013

**Editor in Chief –**

Victoria Zarva, Doctor of Philology, Professor

**Deputy Editors in Chief –**

Olha Kharlan, Doctor of Philology, Professor  
Raisa Hrystianinova, Doctor of Philology, Professor

**Executive Secretary –**

Sophia Filonenko, Doctor of Philology, Professor

**Typographer & proofreader –**

Kateryna Nazimova

**Cover design –**

Ruslan Verboviy

Signed to publish 29.12.2016  
Format 60x84/16. Offset paper.  
Fonts “Arial”. Printing – laser.  
Conv. pr. sheet. 20  
Number of copies 100.

---

Shmidt Str., 4, Berdyansk, Zaporozhye region, 71100

Certificate of state registration  
DK №2961 of 05.09.2007