

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

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

**Серія: Філологічні науки**



**Випуск XII**

**Бердянськ**  
**2017**

**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 № 13 від 25.05.2017)*

**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, 2017. – Вип. XII. – 240 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, поезики 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, 2017

© Автори статей, 2017

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

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

**Series: Philological sciences**



**Issue XII**

**Berdyansk  
2017**

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 № 13 of 25.05.2017)*

**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, 2017. – Issue XII. – 240 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, 2017

© Authors of the articles, 2017

## ЗМІСТ

### МОВОЗНАВСТВО

<b>Ерсьозоглу Р.</b> (Київ). Турецька мова у глобалізованому просторі	11
<b>Божко Я. Ю.</b> (Запоріжжя). Гендерна диференціація сленгізмів в американському варіанті англійської мови	17
<b>Онищук Н. О.</b> (Житомир). Асоціативне та лексичне значення стимулів суспільство і політика	23
<b>Юносова В. О.</b> (Бердянськ). Особливості вживання форм родового відмінка багатозначних іменників чоловічого роду в сучасній мовній практиці	30
<b>Морошкіна Г. Ф.</b> (Запоріжжя). Вербальна реконструкція авторської самості в тексті есе	39
<b>Лещенко Г. В.</b> (Черкаси). Сучасна когнітивна наратологія: напрями і пріоритети досліджень	47
<b>Мельник О. М.</b> (Луцьк). Домінування як стратегія комуніканта-егоїста	53
<b>Петько Л. В.</b> (Київ). Підручник з іноземної мови як засіб навчання і виховання естетичної культури майбутніх хореографів	59

### ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

#### ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

<b>Пухонська О. Я.</b> (Київ). Травматична пам'ять культури в літературознавчій рецепції	67
<b>Тимощук Н. М.</b> (Вінниця). Літературні набутки Ольги Мак у моделюванні штучного голодомору	75
<b>Школа В. М.</b> (Бердянськ). Форма вияву авторської позиції в структурі п'єс Юрія Яновського та Олександра Довженка	82
<b>Власенко Н. І.</b> (Дніпро). Автор як наслідувач-деміург: ренесансно-маньєристична рефлексія поетичного творення	88
<b>Яровенко Т. С.</b> (Харків). Діаспорне маланюкознавство: літературно-критичний дискурс "американського" періоду	97
<b>Фока М. В.</b> (Кропивницький). Символічність і знаковість фауністичних поетичних образів "Ши цзіну"	105
<b>Спивачук В. А.</b> (Хмельницький). Композиционные особенности художественного мира малой прозы П. Романова	113
<b>Боклах Д. Ю.</b> (Старобільськ). Топос Орської фортеці: репрезентація замкненого простору міста у повісті "Близнецы" Т. Шевченка	122
<b>Боговін О. В.</b> (Бердянськ). Код Беатріче у поезії І. Франка та Д. Г. Россетті: типологічний аспект	130
<b>Гоменюк А. В.</b> (Дніпро). Особливості пародіювання лицарської авантюри в романі Т. Неша "Злощасний мандрівник, або Історія Джека Уілтона"	136

<b>Девдюк І. В.</b> (Івано-Франківськ). Образно-сміслові модифікації замкненого простору у повісті М. Хвильового “Санаторійна зона” та романі О. Гакслі “Жовтий Кром”	144
<b>Новик О. П.</b> (Бердянськ). Повість В. Таля “Незвичайні пригоди бурсаків”: минуле крізь призму революції	152
<b>Давидюк Ю. Б.</b> (Хмельницький). Складні моделі розвитку сюжетної лінії в коротких оповіданнях О. Генрі та Амброза Бірса	157

### МЕДІЄВІСТИКА

<b>Борисенко К. Г.</b> (Київ). Філологічна аргументація в українських православних і католицьких богословсько-полемічних трактатах другої половини XVII століття	166
<b>Савенко О. П.</b> (Житомир). Різдвяний сюжет у шкільній драмі	175

### СТУДІЇ ІЗ СУЧАСНОГО ПИСЬМЕНСТВА

<b>Колінько О. П.</b> (Бердянськ). “Анна Київська – королева Франції” В. Чемериса: художня чи квазі-біографія	181
<b>Ємець О. В.</b> (Хмельницький). Ефект ошуканого очікування в сучасних детективних і пригодницьких оповіданнях	188
<b>Філоненко С. О.</b> (Бердянськ). Синематограф як атракція та атракціон: кіносюжети в сучасних ретродетективах	194
<b>Коркишко В. О.</b> (Бердянськ). Игра в класиків: пастишизація текста как средство создания игрового поля в пьесах Бориса Акунина	202
<b>Крамар В. Б.</b> (Хмельницький). Тема смерті і “герой-ремісник” у сучасному британському романі. “Останні розпорядження” Г. Свіфта	210

### РЕЦЕНЗІЇ

<b>Зарва В. А.</b> (Бердянськ). Перша системна праця з висвітлення перекладацького доробку шістдесятників : рецензія на монографію О. Г. Павленко “«Розмикання меж...» (авторські концепції перекладацтва другої половини XX століття: компаративний аспект)” (К. : Логос, 2015. – 452 с.)	216
<b>Циховська Е. Д.</b> (Київ). Нові горизонти компаративістики: перспективи порівняльних студій феномену псевдоморфних персонажів : рецензія на монографію О. О. Ніколової “Псевдоморфні персонажі української та російської літератур кінця XVIII – I половини XIX ст. (у контексті європейської традиції)” (Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. – 450 с.)	223
<b>Новик О. П.</b> (Бердянськ). Інтерпретація українського бароко у контексті європейської культури : рецензія на монографію В. Соболя “Українське бароко. Тексти і контексти” (Warszawa, 2015. – 382 с.)	227
<b>Куцевол Ольга.</b> (Вінниця). Методологія міфологізму в умілому застосуванні для аналізу літератури української діаспори 20–50-х	

- років ХХ століття : рецензія на монографію О. В. Слоновьовської  
“Ефект амальгами: (Міф України в літературі української діаспори  
20–50-х років ХХ ст.)” (Івано-Франківськ : Місто НВ, 2016. – 584 с.) 229
- Харлан О. Д.** (Бердянськ). Актуальний і новаторський науковий  
проект : рецензія на: Султанівські читання : наук. зб. статей : /  
редколегія: І. Козлик (голова) й ін. [Електронне видання]. – Режим  
доступу : <http://www.sultanivskichytannia.if.ua/index.html> 233

## CONTENT

### LINGUISTICS

<b>Ersozoglu R.</b> (Kiev). Turkish language in the global space	11
<b>Bozhko Y.</b> (Zaporizhzhya). Gender differentiation of slangs in American English	17
<b>Onyschuk N.</b> (Zhytomyr). Associative and lexical meanings of the stimulus society and politics	23
<b>Yunosova V.</b> (Berdyansk). The peculiarities of usage the genitive case forms of polysemantic masculine nouns in the modern language practice	30
<b>Moroshkina G.</b> (Zaporizhzhya). Verbal reconstruction of the author's selfhood in the essay text	39
<b>Leschenko H.</b> (Cherkasy). Modern cognitive narratology: trends and priorities	47
<b>Melnyk O.</b> (Lutsk). Domineering as a strategy of a selfish interlocutor	53
<b>Pet'ko L.</b> (Kiev). The foreign language student's textbook as a means of teaching and upbringing the aesthetic culture in future choreographers	59

### LITERARY CRITICISM

#### PROBLEMS OF THE HISTORY OF LITERATURE

<b>Pukhonska O.</b> (Kiev). Traumatic memory of the culture in the reception of literary science	67
<b>Tymoshchuk N.</b> (Vinnytsia). Olha Mak's literary achievements in the artificial famine description	75
<b>Shkola V.</b> (Berdyansk). The form of manifestation of author's position in the structure of plays of Yurii Yanovsky and Olexandr Dovzhenko	82
<b>Vlasenko N.</b> (Dnipro). The author as a imitator-demiurge: the renaissance-manneristic reflection of poetic creativity	88
<b>Yarovenko T.</b> (Kharkiv). Diasporic malanyuk study: literary and critical discourse of "American" period	97
<b>Foka M.</b> (Kropyvnytskiy). Symbolism and significance of the faunistic poetical images in "The Shi Jing"	105
<b>Spivachuk V.</b> (Khmelnitsky). The composition's features of the artistic world of P. Romanov's short stories	113
<b>Boklakh D.</b> (Starobilsk). Topos of Orska fortress: representation of an enclosed space of the city in the short novel "Twins" by T. Shevchenko	122
<b>Bogovin O.</b> (Berdyansk). The code of Beatrice in the poetry of I. Franko and D. Rosetty: typological aspect	130
<b>Gomeniuk A.</b> (Dnipro). The peculiarities of parodying the chivalry adventure in the novel "The Unfortunate Traveller, or The History of Jack Wilton" by T. Nash	136



<b>Devdiuk I.</b> (Ivano-Frankivsk). Figuratively semantic modifications of a closed space in the story “Sanatorium Zone” by M. Hkvyliovy and the novel “Crome Yellow” by A. Huxley	144
<b>Novyk O.</b> (Berdyansk). V. Talys' story “Unusual adventures of bursaks”: the past through the prism of revolution	152
<b>Davydyuk Y.</b> (Khmelnysky). Complex models of plot development in the short stories by O. Henry and Ambrose Bierce	157

### MEDIEVAL STADIES

<b>Borysenko K.</b> (Kiev). The Philology arguments in the Ukrainian orthodox and catholic theological-polemical treatise XVII-th c.	166
<b>Savenko O.</b> (Zhytomyr). Christmas story in school drama	175

### STUDIOS OF MODERN WRITING

<b>Kolinko O.</b> (Berdyansk). “Anne of Kyiv is a queen of France” by V. Chemerys: fiction or quasi-biography	181
<b>Yemets A.</b> (Khmelnyskyi). The effect of defeated expectancy in modern detective and adventure stories	188
<b>Filonenko S.</b> (Berdyansk). Cinematograph as an attraction and show: cinema plots in contemporary retro-mysteries	194
<b>Korkishko V.</b> (Berdyansk). Game of the classics: the pasticization of the text as a means of creating a playing field in the plays of Boris Akunin	202
<b>Kramar V.</b> (Khmelnyskyi). Death and a “craftsman character” in modern British fiction. “Last orders” by Graham Swift	210

### REVIEWS

<b>Zarva V. A.</b> (Berdyansk). The first systematic work in illumination of translator achievements of sixties: review on monograph of O. G. Pavlenko “Release of borders...” (author’s conceptions of translation of the second part of the XX century: comparative aspect)” (K.: Logos, 2015. – 452 p.)	216
<b>Tsykhovska E. D.</b> (Kyiv). The new horizons of comparativistics: perspectives of comparative studios of phenomena of pseudomorphic characters: review on the monograpf of O. O. Nikolova “The pseudomorphic characters of Ukrainian and Russian literatures of the end of the XVIII – I part of the XIX century (in the context of European tradition)” (Zaporizhzhya: Zaporizhzhya national university, 2017. – 450 p.)	223
<b>Novyk O. P.</b> (Berdyansk). The interpretation of Ukrainian baroque in the context of European culture : review on the monograph of V. Sobol “Ukrainian baroque: texts and contexts” (Warszawa, 2015. – 382 c.)	227
<b>Kutsevol Olga.</b> (Vinnytsya). The methodology of mythology in using for analysis of literature of Ukrainian diaspora of the 20-50 years of the	

XX century : review on the monograph of O. V. Slonevska “The effect of amalgam: (The myth of Ukraine in the literature of Ukrainian diaspora of the 20-50 years of the XX century)” (Ivano-Frankivsk : Misto NB, 2016. – 584 p.) 229

**Kharlan O. D.** (Berdyansk). The relevant and innovative project : review on Sultan’s readings : collection of scientific articles : editorial board: I. Kozlik (the head) and others. [Electronic edition]. – Access mode : <http://www.sultanivskichytannia.if.ua/index.html> 233

## МОВОЗНАВСТВО

УДК 512.161-027.511

Ерсьозоглу Р.,

кандидат педагогічних наук,

Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова

rukiersoz@gmail.com

### ТУРЕЦЬКА МОВА У ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ ПРОСТОРИ

#### Анотація

У статті йдеться про роль турецької мови в інтенсифікації українсько-турецького співробітництва, що вимагає приділити увагу підготовці фахівців із турецької мови. Стаття базується на даних щодо тюркських мов, де головне місце відведено турецькій мові. Описано представництво тюркських мов у сучасному глобальному соціумі; представлено взаємозбагачення культур (Туреччина – Німеччина), взаємопроникнення деяких мовних засобів, культурних елементів у ході такої міжкультурної комунікації.

**Ключові слова:** турецька мова, тюркські мови, Туреччина, Україна, Німеччина, міжкультурна комунікація

#### Summary

This article deals a role of Turkish language in the intensification Ukrainian-Turkish cooperation. The article is based on data of Turkic languages, where the Turkish language is given the main place. The representation of the Turkic languages in the modern global society is described; mutual enrichment of the cultures (Turkey–Germany) is presented; interpenetration of some linguistic means, cultural elements in the course of such intercultural communication is given.

The author stresses that the Turkic languages are commonly considered interesting because of their vast geographical distribution, their contacts with many different types of languages, their relative stability over time, and their regularity in morphology and syntax. Due to their development at the end of the twenty-first century, many Turkic languages have recently acquired increased political importance.

**Key words:** Turkish language, Turkic languages, Turkey, Ukraine, Germany, intercultural communication, European identity.

Туреччина була однією з перших країн, яка визнала незалежність України 4 травня 1992 р., і, як результат, було укладено українсько-турецький договір про дружбу і співробітництво [2] й угоду про торговельно-економічну співпрацю між державами. Також керівниками держав було підписано низку документів про співпрацю в різних сферах діяльності: науковій, культурній, освітянській, молодіжній, енергетичній, екологічній та ін. [3].

Відтак, кожен такий нормативно-правовий документи передбачає налагодженні та пошук шляхів розвитку спільних програм, їх практичного застосування, проведення активної співпраці в межах таких програм. Наприклад, Угода між Урядом України та Урядом Турецької Республіки про співробітництво в сфері дослідження та використання космічного простору [15], передбачає взаємодіяльність у таких сферах: розробка та

виготовлення ракетно-космічних комплексів; супутникове обладнання спостереження та вимірювання; наземні спостереження; космічні дослідження з використанням наземною інфраструктури; програми обміну студентами та науковими співробітниками та освітня діяльність. Також передбачається подальший розвиток співробітництва між країнами у таких формах: спільні дослідження, науково-технічні та технологічні програми; обмін спеціалістами та експертами за взаємною згодою з метою участі у здійсненні цих програм; організація спільних семінарів, конференцій, виставок, навчань; обмін науково-технічною інформацією та документацією; створення спільних наукових та технічних центрів, лабораторій та фондів підтримки спільної діяльності; створення спільних підприємств для реалізації спільних проектів.

З огляду на викладене, посилюється актуальність “формування ефективної адаптивності людини до соціального середовища, на розуміння єдності між людьми” [11, 355; 8; 9; 10; 17], де головним чинником подолання бар’єрів у міжлюдській комунікації є володіння турецькою мовою українською стороною, і навпаки. Відтак, *мета статті – окреслити місце турецької мови у сучасному глобалізованому вимірі.*

Туреччина за населенням майже вдвічі більша за Україну. За даними щорічного звіту інституту статистики Туреччини [6], на 1 січня 2017 р., населення країни склало 79814871 осіб, причому гендерна пропорція населення Туреччини знаходиться на рівні 50,2 відсотків чоловіків і 49,8 %тків жінок; середній вік жителів Туреччини в 2016 р. склав 31,4 року.

Якщо у 90-ті роки минулого століття турецьку мову розглядали як рідковживану й екзотичну, то за індексом соціального прогресу 2016 р. (Social Progress Index 2016) Туреччина з індексом 58,62 посіла 58 місце серед 133 країн світу, що відповідає рівню високого соціального прогресу (High Social Progress) [18], а це свідчить про серйозний економічний потенціал країни, з якою треба налагоджувати відносини і співпрацювати (на думку іноземних бізнесменів), що вимагає знання турецької мови у партнерів.

Натомість, Девід Пегг звертаючи увагу на те, що у світі говорять більш ніж 6000 мовами, з яких приблизно 30% слугують засобом спілкування не більше як для тисячі осіб. Він виокремив 25 найбільш значущих мов у світі, враховуючи не тільки кількість людей, які розмовляють цією мовою, а й для кого вона є другою, а також вплив даної мови на світові економічні відносини (торгівля, комерція та ін.). Рейтинг за Д. Пеггом [7] виглядає так: *1 місце* у англійської мови (для 500 млн осіб вона є рідною, а для 2-х млрд існує як засіб спілкування); *2 місце* – французька мова (у 25 країнах визнана офіційною мовою, багато міжнародних організацій використовують також французьку мову); *3 місце* – іспанська (носіїв мови приблизно 400 млн, офіційна мова у

30 країнах); **4 місце** – арабська (у 20 країнах – основна мова); **5 місце** – мандаринський діалект китайської мови (приблизно 1 млрд носіїв); **6 місце** – російська (широко поширена мова, рідна приблизно для 200 млн осіб); **7 місце** – португальська (рідня для 200 млн, вважається “мовою світу” через те, що Бразилія стає глобальною державою); **8 місце** – німецька мова (говорять приблизно 120 млн людей); **9 місце** – японська (120 млн); **10 місце** – хіндустані (хінді/урду), носіїв цих двох мов в Індостані понад 200 млн; **11 місце** – малайський (Малайзія, Індонезія, де розмовляють мовою понад 100 млн); **12 місце** – фарсі (перська) 200 млн; **13 місце** – суахілі (мова торгівлі на східному узбережжі Африки, понад 100 млн); **14 місце** – тамільський (Сінгапур, Шрі-Ланка, деякі південні штати Індії, понад 100 млн); **15 місце** – *італійська* (приблизно 90 млн); **16 місце** – голландська/африкаанс (біля 50 млн, африкаанс – мова ПАР, народилася від діалектів голландської); **17 місце** – бенгальська (понад 200 млн); **18 місце** – **турецька (83 млн). Мова однієї з найпотужніших економік світу.** І далі, за спадаючою: в’єтнамська мова (90 млн), польська (46 млн), панджабі (90 млн, Пакистан, індійський штат Пенджаб), тайський (біля 60 млн), кантонський діалект китайського (60 млн, Гонконг, південь Китаю), корейська (80 млн).

Слід підкреслити, що тюркські мови мають дуже давню історію свого існування – приблизно 5500–8500 років. За типологією вони відносяться до аглютинативних мов (нові слова утворюються шляхом додавання приставок і суфіксів). У мовознавстві налічують біля 30 тюркських мов, які поширені у Східній Європі, Кавказі, Балканах, країнах бувшого СРСР, Центральній Азії, Сибіру, Східному Туркестані (зараз Синцзян-Уйгурський автономний округ КНР).

Відтак, привертає також увагу той факт, що турецьку мову пропонують визнати загальнотюркською мовою для тюркського світу, про що йшлося на міжнародній конференції “Культурна інтеграція тюркського світу: загальнотюркський алфавіт і мова” (листопад, 2011) [1]. Введення загальнотюркської мови не передбачає втрату будь-яким тюркомовним народом багатства своєї мови, а має за мету використання її як єдиного засобу спілкування серед тюркомовних народів. Ця проблема обговорюється вже тривалий час на курултаях тюркських народів, тому що фактично турецька мова вже виконує означену функцію.

Курултай (монг. *Хуралдай*, *Khurul dai*, тур. *Kurultay*, з тюрк. – велелюдне свято) – у тюркських народів орган народного представництва, загальнонаціональний з’їзд, під час якого вирішують найважливіші проблеми нації. Початково означав збори князів, пізніше збори народу. Курултай кримськотатарського народу таємним голосуванням призначає меджліс. Аналогами курултая є староруське віче, козацьке коло або козацька рада, церковний собор та інші форми колективного вирішення питань з рівним правом голосу кожного учасника [5].

Слід також узяти до уваги той факт, що ці народи – мусульмани (у більшості суніти) й їх об'єднує одна релігія – іслам, закони якого шанують у тюркському світі і порушувати їх неможна, що є могутнім фактором у зміцненні єдності тюркського світу.

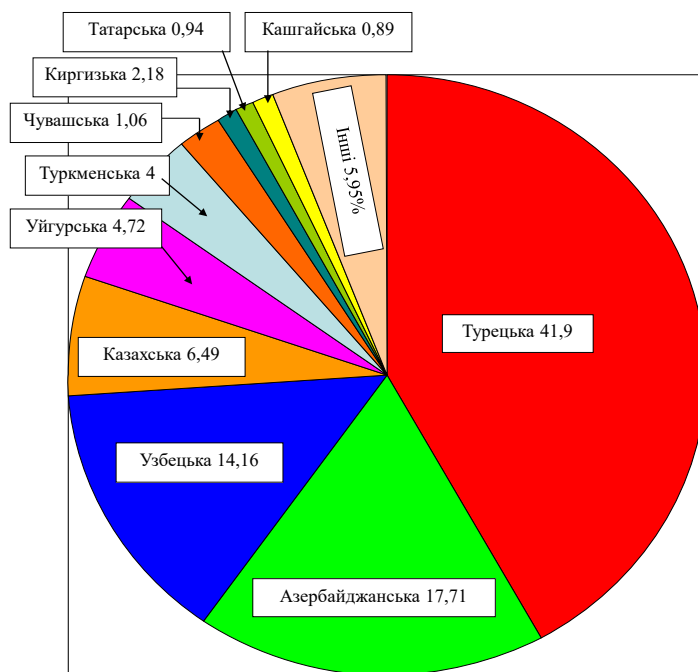


Рис. 1. Мови у складі тюркських мов (у % від 100) [1].

На рис. 1. представлено відсоткове співвідношення тюркських мов: турецька мова (41,9%), азербайджанська (17,71%), узбекська (14,16%), казахська (6,49%), уйгурська (4,72%, Східний Туркестан, зараз Синцзян-Уйгурський автономний округ КНР), киргизька (2,18%), чувашська (1,06%), казанських татар (0,94%), кумикська, мова кримських татар, карачаєво-балкарська мова, кашкайська (0,89%, тюркський народ живе у провінції Фарсі в Ірані).

Отже, знання турецької мови відкриває широкі можливості до регіону, який має важливе геополітичне і стратегічне значення. Володіння турецькою мовою виступає базисом для опанування інших тюркських мов: азербайджанською, казахською, киргизькою, татарською, уйгурською, узбекською, кашкарською та ін. мовами.

Розглядаючи аспект геополітичної присутності турецької мови у світі, ми не можемо залишити осторонь тему “Турки в Німеччині”.

Турки – основна мусульманська етнічна група в Німеччині. Великомасштабна імміграція турецьких робітників на поч. 1960-х рр. була викликана, з одного боку, високим зростанням населення і масовим безробіттям [14].

На початку 2017 р предметом обговорення на німецькому радіо. стали турки в Німеччині [19]. На початок 2016 р. в країні проживало приблизно 4,7 млн мусульман, дивлячись на те, що загальна кількість

населення в Німеччині складає 82,2 млн осіб, тобто частка мусульман приблизно 5,7%, причому кожен четвертий недавно емігрував до Німеччини. Перепис населення свідчить, що на кінець 2015 р. відсоток нових мусульман, прибувших до країни, – 27%. Причому, 2,3 млн мусульман, які живуть у Німеччині мають турецькі коріння, серед мусульман – їх 50%, з країн Близького Сходу – 800 тис. мусульман, з країн Південно-Східної Європи – 500 тис. мусульман. Тут треба звернути увагу на те, що ці підрахунки приблизні, тому що мусульмани можуть перейти в іншу релігію, наприклад, – християнство, або стати атеїстом.

Зазначимо, що турки в Німеччині зберігають свої традиції, культуру, турецьку мову, діти навчаються в турецьких школах, а релігійне виховання відбувається в мечетях і сім'ї, тобто “вливання” до німецького суспільства не відбувається, а постає вже питання полікультурного виховання.

Отже, зважаючи на дискусійність та різноплановість поглядів на місце турецької мови у світовій ієрархії мов, переконливими аргументами, які свідчать про її значущість у сучасному глобалізованому просторі, на нашу думку, є 1) стрімке економічне зростання Туреччини; 2) привабливе геополітичне розташування країни для іноземних інвестицій, що вимагає для роботи з іноземними партнерами знання мови; 3) давня історична спадщина країни; 4) знання турецької мови і культури надають можливість доторкнутися до витоків людської цивілізації, що дозволяє збагачуватися знаннями і досвідом набутого турецьким народом, розуміти особливості і традиції нації.

Тому перспективними для подальших досліджень ми вбачаємо шляхи організації навчання турецької мови закордоном, і, зокрема, в Україні.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Алиев М. Турецкий язык предлагают признать общетюркским [Электронный ресурс] / М. Алиев // Кумыкский мир. Культура. История. Современность. – Режим доступа : <http://kumukia.ru/article-90.html>
2. Договір про дружбу і співробітництво між Україною і Турецькою Республікою [Електронний ресурс] // Постанова ВР № 2612-12 від 17.09.92. – Режим доступу : [http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/792\\_005](http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/792_005)
3. Договори між Україною та Турецькою Республікою [Електронний ресурс] // Генеральне консульство України в Стамбулі. Нормативно-правові акти. – Режим доступу : <http://istanbul.mfa.gov.ua/ua/documents/acts>
4. Дуднік О. Я. Туреччина / О. Я. Дуднік, І. Ф. Черніков // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол. : В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. – К. : Наук. думка, 2013. – Т. 10 : Т-Я. – С. 178–183.
5. Курултай [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://uk.wikipedia.org/wiki/Курултай>
6. Населення Туреччини зросло до 80 млн за 2016 рік [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://yulianacar.com/?p=1050&lang=ru>

7. Пегг Д. 25 языков нашей эры [Электронный ресурс] / Пегг Дэвид // Brics : Business magazine. – Режим доступа : <https://bricsmagazine.com/ru/articles/25-yazykov-nashey-ery>

8. Петько Л. В. Актуальність формування професійно орієнтованого іншомовного навчального середовища в умовах університету / Л. В. Петько // Гуманітарний вісник ДВНЗ “Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди” : зб. наук. пр. – Переяслав-Хмельницький, 2014. – Вип. 33. – С. 128–141.

9. Петько Л. В. Вивчення гендерних ролей та взаємовідносин у сім’ї зі студентами ВНЗ на практичних заняттях з іноземної мови / Л. В. Петько // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 11. Соціальна робота. Соціальна педагогіка : зб. наук. Праць / [за ред. А. Й. Капської]. – Вип. 14 (ч. II). – К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2012. – С. 112–123.

10. Петько Л. В. Особистість. Соціум. Навчальне середовище / Л. В. Петько // Гуманітарний вісник ДВНЗ “Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди”: зб. наук. пр. – Вип. 35. – Переяслав-Хмельницький, 2014. – С. 102–110.

11. Петько Л. В. Філософсько-лінгвістичні ідеї розуміння міжлюдської комунікації у соціальному середовищі / Л. В. Петько // Наукові записки Національного університету “Острозька академія”. Серія “Філологічна” : зб. наук. пр. – Острог : Вид-во Національного ун-ту “Острозька академія”, 2015. – Вип. 53. – С. 309–312.

12. Слюсаренко Н. В. Національна культура як засіб формування полікультурної особистості / Н. В. Слюсаренко // Современные достижения в науке и образовании : сб. тр. VIII Междунар. науч. конф., 28.04–05.05.2013, Париж (Франция). – Хмельницький : ХНУ, 2013. – С. 98–100.

13. Слюсаренко Н. В. Теоретичні основи полікультурного виховання школярів / Н. В. Слюсаренко // Таврійський вісник освіти. – 2011. – № 2. – С. 30–35.

14. Турки в Германии [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [https://ru.wikipedia.org/wiki/Турки\\_в\\_Германии](https://ru.wikipedia.org/wiki/Турки_в_Германии)

15. Угода між Урядом України та Урядом Турецької Республіки про співробітництво в сфері дослідження та використання космічного простору [Електронний ресурс] / затверджено Постановою КМ № 968 (968-2002-п) від 11.07.2002. – Режим доступу : [http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/792\\_025](http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/792_025)

16. Anzahl der türkischen Staatsbürger in Deutschland von 2001 bis 2015 [Web site]. – Access mode : <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/152911/umfrage/tuerken-in-deutschland-seit-2001/>

17. Kovalynska I. V. A Survey of multicultural education in Ukraine : state approach / I. V. Kovalynska, V. I. Ternopil'ska // Science and practice : Collection of scientific articles. – Thorpe Bowker. Melbourne, Australia, 2016. – P. 256–259.

18. Porter M. Social Progress Index 2016 [Web site] / M. Porter, S. Stern, M. Green. – Social Progress Imperative (USA), 2016. – 147 p. – Access mode : <http://13i8vn49fibl3go3i12f59gh.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2016/06/SPI-2016-Main-Report.pdf>

19. Zahl der Muslime in Deutschland. [Web site] / Deutschlandfunk. 06.01.2017. – Access mode : [http://www.deutschlandfunk.de/zahl-der-muslime-in-deutschland-wie-viel-millionen-sind-es.886.de.html?dram:article\\_id=375505](http://www.deutschlandfunk.de/zahl-der-muslime-in-deutschland-wie-viel-millionen-sind-es.886.de.html?dram:article_id=375505)

**Стаття надійшла до редакції 15 травня 2017 року**



УДК 811.111'276.2/.5:316.346.2(73)

Божко Я. Ю.,

аспірант,

Запорізький національний університет

bozhkoyana2013@gmail.com

## ГЕНДЕРНА ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ СЛЕНГІЗМІВ В АМЕРИКАНСЬКОМУ ВАРІАНТІ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

### Анотація

У статті розглядаються проблеми гендерної диференціації сленгових лексичних одиниць в американському варіанті англійської мови з урахуванням функціональної сфери та соціального середовища. Наводяться найбільш поширені комунікаційні сленгові поля.

**Ключові слова:** сленг, гендер, диференціація, номінація.

### Summary

In the article the problems of gender differentiation of slang lexical items of American English taking into account the functional sphere and social environment are considered. The most common slang fields of communication are given.

**Key words:** slang, gender, differentiation, nomination.

У мові прийнято виділяти ряд функцій. Але однією з найважливіших ученими-лінгвістами виділяється соціальна функція мови. Завдяки їй відбувається встановлення та підтримання соціальних відносин та відображення соціальних ролей. М. Халлідей [4] назвав цю функцію міжособистісною (interpersonal) та, розглядаючи мову в цьому аспекті, охарактеризував її як соціальну семіотику, тобто систему знаків, яка передає соціальне значення. До числа фундаментальних та зовнішньо-очевидних диференціацій у суспільстві відноситься й розподіл людей на чоловіків та жінок. І ця обставина, завдяки міжособистісній функції мови, знайшла своє відображення в її власне системних елементах. Теоретичний огляд цього питання і є метою запропонованої статті, а її об'єкт – семантичний та квантитативний аналіз гендерно-релевантних сленгізмів американського варіанту англійської мови.

З упевненістю можемо сказати, що розвиток мовознавства у наш час характеризується зростанням інтересу до гендерних досліджень та об'єднанням зусиль для формування лінгвістичної гендерології – самостійного наукового напрямку, в основі якого знаходяться гендерні аспекти мови та комунікації [1]. Категорія гендер у мовознавстві з'явилася нещодавно. Це поняття перейшло до лінгвістики з соціології та філософії мови, де воно використовувалось та й досі використовується для опису соціальної статі людини ( на відміну від статі суто біологічної).

Гендер – сукупність соціальних та культурних норм, які повинні виконуватися людьми в залежності від їх біологічної статі. Гендер створюється суспільством як соціальна модель чоловіків та жінок, яка визначає їх положення та роль у суспільстві та його інститутах [3].

Хоча гендер від самого початку не є лінгвістичною категорією, аналіз структури мови дає можливість отримати інформацію про те, яку роль він відіграє у тій чи іншій культурі, які чоловічі та жіночі норми поведінки фіксуються у мові, як змінюється уявлення про гендерні норми фемінінності та маскуліності у часі. Один із напрямків гендерних досліджень є вивчення лексикону мови, його номінативної системи. Його мета заключається в описі та поясненні того, як виражається у мові наявність людей різної статі, які якості та оцінки характерні чоловікам та жінкам, в яких тематичних зонах мовної картини світу вони найбільш розповсюджені та як функціонують гендерні стереотипи [3].

Гендерна специфіка субстандарту в системі різних мов є досить актуальним та недостатньо дослідженим питанням. У зв'язку з цим значний інтерес являє собою вивчення номінацій осіб чоловічої та жіночої статі у американському слензі. У ході роботи нами був проведений аналіз 156 слів та словосполучень з англо-українського словника нової розмовної лексики та фразеології Ю. Зацного та А. Янкова [2] та 295 лексичних одиниць зі словника американського сленгу Річарда Спірса [5].

Головним завданням було виявити ті тематичні області сленгової картини світу, в яких зустрічаються номінації жінок та чоловіків. Тому необхідно було розподілити аналізовані лексичні одиниці за лексико-семантичними групами. Набір характерних ознак та кількість найменувань з певною ознакою дозволяє виявити у певній мірі ступінь значущості цих ознак у конкретному мовному колективі, а також їх віднесеність до номінацій чоловіків та жінок.

За англо-українським словником Ю. Зацного та А. Янкова сленгові номінації чоловіків можна розподілити наступним чином:

*соціальний статус*: alpha male – “чоловік, який займає позицію лідера”; homachista – “особа (як правило чоловічої статі), яка переконана в тому, що чоловіки у порівнянні з жінками достойніше вирішують щоденні проблеми і швидше виходять з критичних ситуацій”; spermative action – “заходи забезпечення можливостей отримання вищої освіти для чоловіків, оскільки останнім часом чоловіки відстають у цій сфері”; jetrosexual – “заможний молодик, який веде розкішне життя, багато подорожує світом для задоволення своїх бажань”;

*професії*: twidget – “військовослужбовець, який займається технічним обслуговуванням електронного обладнання”; turkey bacon – “охоронець”; TMRMITW (the most powerful man in the world) – “Президент США”; guybrarian – “чоловік, який працює бібліотекарем”; Fobbit – “військові, переважно інтенданти господарської служби”; firemedic – “пожежник”; civilitary – “військовий у відставці, який на даний час працює урядовим чиновником”; Ali Baba – “іракський повстанець, бойовик”; intel chief – “директор єдиного національного розвідувального управління США”;

*сім'я*: push present – “дорогий подарунок чоловіка дружині в знак вдячності за народжену дитину”; NASCAR dad – “працюючий одружений чоловік європейської раси”; manstress – “коханець, чоловік, який має позашлюбні стосунки з іншими жінками”; manimony – “певна грошова сума, яка виплачується чоловіку після розлучення”; helicopter dad – “батько, який надмірно переймається безпекою своїх дітей, дуже піклується про них”;

*віросповідання/расова приналежність*: kuf – “немусульманин, особа, яка не сповідує іслам”; jubu – “іудей, який сповідує буддизм”; wab – “мексиканець (презирлива номінація)”; timber nigger – “індіанець, корінний мешканець Америки”; picca – “чорношкірий, афроамериканець”; haji – “іракець, мусульманин”;

*одяг/зовнішній вигляд*: pose-off – “змагання серед чоловіків на кращий вигляд мужності”; moob – “збільшені чоловічі груди”; Mongolian haircut – “чоловіча зачіска – вибрита з боків голова з довгим “оселедцем” на потилиці”; manties – “щільно облягаючі фігуру короткі чоловічі кальсони”; Alice – “чоловік з жіночими примхами та манерами поведінки”;

*статеві стосунки*: gastrosexual – “чоловік, який використовує свої кулінарні здібності для справлення враження на друзів, знайомих, для приваблення жінок”; ubersexual – “чоловік з нормальною сексуальною орієнтацією, який реалізуючи повністю свою “маскуліність”, у той же час ставиться до жінок по-джентельменськи”; Lolicom (Lolita+complex) – “потяг старих чоловіків до дівчат і молодих жінок”; spinster-man – “неодружений літній чоловік”, “старий холостяк”; noofter (nancy+roofter) – “чоловік з нетрадиційною сексуальною орієнтацією”.

За цим же словником сленгові номінації жінок нами було розподілено наступним чином:

*професії*: chef mom – “заміжня жінка, яка працює кухарем у ресторані (раніше це була суто чоловіча професія)”; bossstress – “жінка на керівній посаді”; computer mom – “жінка, яка приділяє багато часу роботі з комп'ютером”; office wife – “жінка-секретар, діловод, яка не тільки вірно служить своєму босу, але і догоджає йому у забаганках”; MTA (model turned actress) – “жінка-модель, яка згодом стає акторкою”; lumberjill – “жінка-лісоруб”; mama-preneur (mama+entrepreneur) – “жінка, яка не працює офіційно, доглядаючи народжену дитину, але займається підприємницькою діяльністю вдома (за допомогою сучасної техніки)”;

*зовнішній вигляд/одяг*: burkini – “купальний костюм, який відповідає ісламському “дрес-коду”, тобто покриває все тіло, крім обличчя, рук і ніг”; Utah claw – “жіноча зачіска з характерними пучками волосся, що стирчать на лобі”; tuxeda – “смокінг для жінки”; transmale – “жінка, яка вважає себе чоловіком і бажає перетворитися на нього за допомогою хірургічного втручання”; wannarexia – “анорексія, як популярний модний рух серед молодих жінок”; pregorexia – “прагнення деяких жінок, особливо знаменитостей, “зірок”, усіма засобами не допустити

збільшення ваги свого тіла під час вагітності, завдаючи шкоди здоров'ю майбутньої дитини”; *mom job* – “пластична операція, до якої вдаються жінки після пологів, для повернення собі “довагітного вигляду””;

*місце у суспільстві*: *alpha girl* – “дівчина, яка займає позицію лідера”; *brass ceiling* – “дискримінаційні бар'єри, які не дають жінкам можливості досягти високих військових звань і посад”; *chick flick* – “фільм, який більше подобається жінкам ніж чоловікам”; *chick lit* – “художні твори, що написані жінками і відбивають життя молоді агресивної героїні”; *yuffer* (*young urban female + er*) – “молода, заможна, налаштована на ділову кар'єру жінка з вищою освітою”; *womenomics* (*women+economics*) – “теорія про провідну роль жінок в економіці”; *stained-glas ceiling* – “дискримінаційні бар'єри на шляху кар'єри жінки в церковній ієрархії”; *security mom* – “соціально активна заміжня жінка, яка вважає, що безпека країни є найважливішою національною проблемою”; *one-up womanship* – “прагнення жінки довести свою перевагу над іншими жінками”; *marble ceiling* – “перешкоди на шляху жінки до політичної кар'єри”; *mamisma* – “кращі риси “жіночності”, які дають можливість представникам цієї статі виступати в якості лідерів і перевершувати чоловіків”; *hooligette* – “жінка – футбольна фанатка (з притаманною хуліганською поведінкою)”; *femichista* – “жінка, яка вважає, що представники її статі поводять себе в різних ситуаціях адекватніше ніж чоловіки”; *ecosexual* – “незаміжня особа з розвинутою екологічною свідомістю і естетичним сприйняттям дійсності”; *cutting-edge mom* – “сучасна мама”, заміжня жінка, яка слідує за сучасними смаками молоді”;

*сім'я*: *Wag* – дружина або подруга відомого футболіста”; *veepess* (*Vice President + ess*) – “дружина віце-президента США”; *stay-at-work mom* – “жінка, яка повертається до роботи після народження дитини”; *freebirther* – “жінка, яка народжує дитину вдома, без допомоги медичного персоналу”; *alpha earner* – “член сім'ї, особливо жінка, заробіток якої складає основну частину домашнього прибутку”; *bio-mom* – “рідна (біологічна) мама прийомної дитини”; *SWMBO* (*she who must be obeyed*) – “дружина або подруга чоловіка (жартівливе позначення)”; *stagette* – “неодружена, або незаручена жінка; дівчина, яку на вечірці не супроводжує чоловік; вечірка для нареченої перед весіллям”; *soccer mom* – “заміжня, непрацююча представниця середніх класів, що займається вихованням дітей”; *multi-dad* – “мати дітей від різних чоловіків”; *motherhen* – “здійснювати постійно материнське піклування і догляд”; *mortgage mom* – “категорія жінок, які занепокоєні нестабільним фінансовим станом своєї родини”; *mommy lit* – “література для заміжніх жінок”; *flee-ancee* – “наречена, яка втікає з-під вінця перед вінчанням”; *helicopter mum* – “мати, яка надмірно переймається безпекою своїх дітей, дуже піклується про них”; *hockey mom* – “жінка, яка часто буває на хокейному полі зі своїми дітьми, спостерігаючи за їхньою грою”; *flat mommy* – “збільшена фотографія мами для заспокоєння та психологічного комфорту сім'ї”; *daughter track* – “життєвий шлях жінки, яка

змушена частково нехтувати своєю кар'єрою у зв'язку з необхідністю догляду за своїми старими батьками”;

**расова приналежність:** snowflake – “жінка європейського походження, біла жінка (позначення особливо популярне серед чорношкірих американців)”;

Зробивши аналіз сленгових лексичних одиниць за словником американського сленгу Річарда Спірса [5], ми можемо представити як виглядає ця гендерна класифікація за допомогою діаграми:

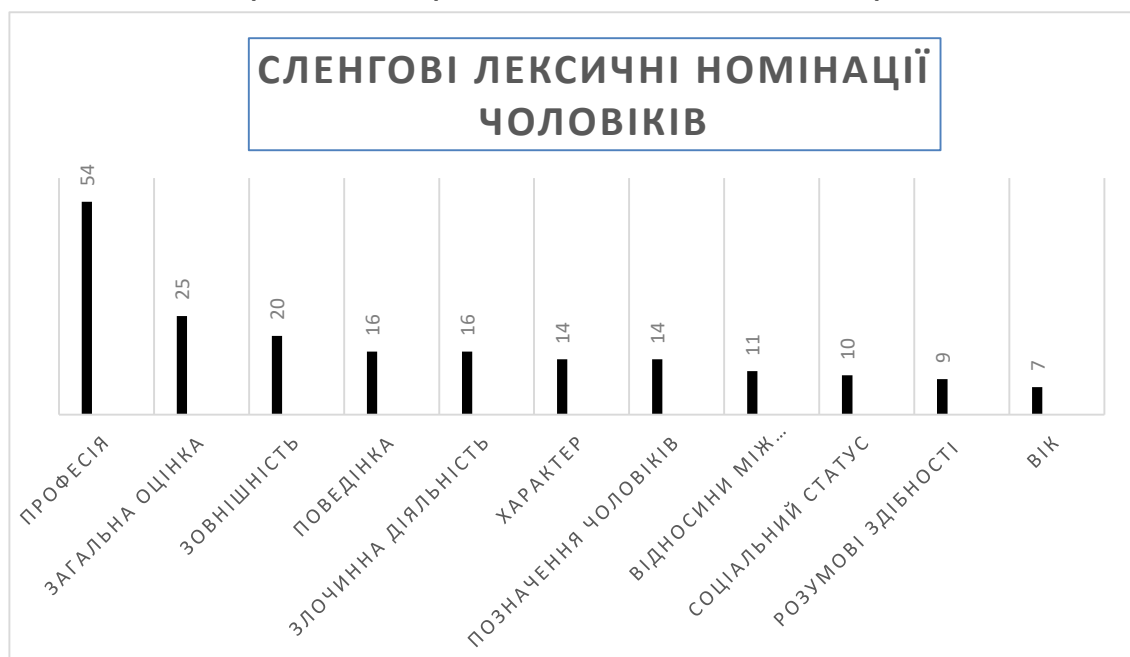


Рис. 1. Сленгові лексичні номінації чоловіків (за словником американського сленгу Річарда Спірса)

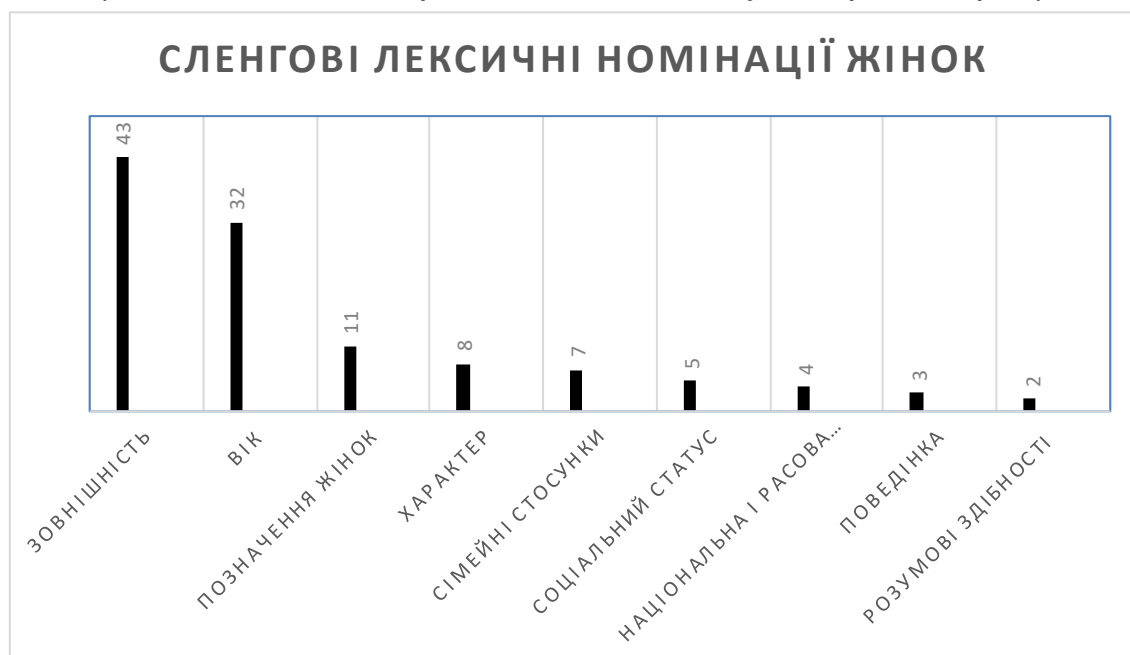


Рис. 2. Сленгові лексичні номінації жінок (за словником американського сленгу Річарда Спірса)

Таким чином, можемо зробити висновок, що в американському слензі спостерігається явна гендерна асиметрія. Вона виражена у кількісному домінуванні чоловічих номінацій. Семантика цих номінацій виражає андроцентричний підхід та суто чоловічий погляд на реальність. Гендерний аналіз сленгових одиниць ще раз підтвердив багатогранність інтерпретацій рольових відносин між чоловіками та жінками. Безумовним є той факт, що звичний стереотип чоловіка як домінанта у суспільстві певною мірою було зміщено, проте він все одно залишається на лідируючому місці.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Кирилина А. В. Гендерные исследования в лингвистике и теории коммуникации / А. В. Кирилина. – М. : Российская полит. энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 252 с.
2. Нова розмовна лексика і фразеологія : Англо-український словник / Ю. А. Зацний, А. В. Янков. – Вінниця : Нова Книга, 2010. – 224 с.
3. Словарь гендерных терминов. – М. : Информация – XXI век, 2002. – 256 с.
4. Halliday M. A. K. Language structure and language function / M. A. K. Halliday // *New horizons in linguistics* / J. Lyons (ed.). – Penguin, 1970. – P. 142–143.
5. Spears R. A. Dictionary of American Slang and Colloquial Expressions / Richard A. Spears ; [third edition]. – NTC Publishing Group, 2001. – 577 p.

***Стаття надійшла до редакції 7 травня 2017 року***

УДК 811.161.2'23

Онищук Н. О.,  
аспірантка,  
Житомирського державного університету імені Івана Франка  
LadyN.86@ukr.net

## АСОЦІАТИВНЕ ТА ЛЕКСИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ СТИМУЛІВ СУСПІЛЬСТВО І ПОЛІТИКА

### Анотація

У статті викладено аналіз результатів вільного асоціативного експерименту зі словами-стимулами **суспільство** та **політика**, систематизовано асоціативні зв'язки реакцій зі стимулами, проведено зіставлення лексичного та термінологічного значень із асоціативним.

**Ключові слова:** вільний асоціативний експеримент, реакція, слово-стимул, мовна картина світу, суспільство, політика.

### Summary

In the article there have been presented the analysis of free associative experiment with words-stimulus **society and politics**; there have been systematized associative connections of reactions with stimulus; there have been done comparison of lexical and terminological meanings with associative.

**Key words:** a free associative experiment, reaction, word-stimulus, the language picture of the world, society, politics.

Сучасні психолінгвістичні дослідження проводять за допомогою різноманітних методів і методик. Проте одним із провідних та найбільш результативних є метод асоціативного експерименту (В. Левицький, О. Леонт'єв, О. Горошко, Д. Терехова). А саме вільний асоціативний експеримент входить до групи психологічних і психолінгвістичних методик дослідження мовленнєвої поведінки людини. Суть ВАЕ полягає в тому, що реципієнту (інформанту) дається слово-стимул і пропонується відреагувати на нього першим словом, словосполученням, реченням або певним знаком (обмеження відсутні), що спало на думку одразу після почутого [2, 65]. Для більшої точності вважається об'єктивним відбір 100 слів-стимулів і опитування 100 реципієнтів. Проте загальновідомо, що реакції людей певною мірою збігаються, тому число респондентів може бути 30 або навіть менше [7]. Метод вільного асоціативного психолінгвістичного експерименту дозволяє *“здійснити достатньо сувору кількісну оцінку якостей, які діагностуються”* [5, 47].

У нашому дослідженні респондентами були студенти вищих навчальних закладів України. Загальна кількість інформантів – 557 молодих людей віком від 17 до 35 років. Реципієнтами були студенти ВНЗ України – найбільш активна частина суспільства зі сформованим світоглядом та певними життєвими принципами.

Дослідження мовної картини світу (далі: МКС) – це актуальний і достатньо новий напрям у різних галузях сучасної лінгвістики. МКС

складна і за структурою, і за змістом, тому набагато легше, точніше та логічніше досліджувати окремі фрагменти мовної картини світу.

Отриманий у ході вільного асоціативного експерименту та проаналізований суспільно-політичний фрагмент МКС зацікавить не лише мовознавців, а й політологів, соціологів, психологів. Така модель є своєрідним відображенням, віддзеркаленням сучасної суспільної свідомості не лише української молоді, а й українців загалом.

Політичне життя – одна з найбільш змінних сфер суспільних відносин. Якщо порівняти темпи змін, наприклад, у господарстві, в моралі, естетичних цінностях із перетвореннями в державних структурах, у діяльності влади, позиціях політичних партій, то переконаємося, що політика є надзвичайно рухливим явищем. Так було завжди, проте швидкість змін у політиці дедалі зростає. Такі темпи пов'язані з підвищенням рухливості суспільства в цілому та збільшенням ролі людського фактора зокрема. На зміни в політиці сьогодні, як ніколи, впливають чинники військової та цивільної сфер.

Бачимо, що найбільш динамічним сьогодні є саме суспільно-політичний фрагмент МКС: на фоні змін політичного простору, політичних авторитетів сучасний українець переосмислює не лише власне суспільно-політичне життя, але й мовна свідомість носія мови теж змінюється, корегуються, трансформуються звичні суспільно-політичні слова у більш актуальні сьогоденню.

Ми спробуємо дослідити суспільно-політичний фрагмент МКС у зіставному аспекті, порівнявши асоціативне значення із лексичним, термінологічним.

Суспільно-політичну лексику як об'єкт мовознавчого аналізу досліджували І. Протченко, І. Холявко, Л. Михайленко та багато інших [6; 9; 12]. Суспільно-політичну сферу в мовознавстві експериментально досліджували Д. Белан (асоціативна структура значень абстрактних іменників політичних слоганів передвиборчої кампанії) [1], О. Загородня (суспільно-політична лексика в мовній картині світу майбутніх фахівців-економістів) [4] та інші.

Водночас вільний асоціативний експеримент завдяки гнучкості активно використовується для дослідження окремих тематичних фрагментів мовної картини світу (Т. Недашківська – лексика сфери державної служби, Л. Кушмар – лексика економічної сфери, О. Денисевич – лексика реклами тощо).

Мета статті – встановити збіги та розбіжності у структурі асоціативного та лексичного значень понять **суспільство** та **політика**. Для цього необхідно: побудувати асоціативне поле стимулу, виділивши ядро, порівняти асоціативне значення із лексичним (термінологічним) та проаналізувати асоціативні зв'язки реакцій зі стимулами.



Проблема формування стимульного списку є актуальною: багато сперечань щодо питання про кількість лексем у стимульному списку для проведення ВАЕ. Для формування стимульного списку із 105 слів ми використали різні методики (словники, експеримент, шкалювання). На основі списку стимульних лексем було сформовано анкету для проведення вільного асоціативного експерименту.

Ми розглядаємо та класифікуємо реакції за зразком, запропонованим Т. Недашківською та О. Денисевич: виділяємо денотативний та конотативний фрагменти асоціативного поля стимулу [8]. У своє чергу денотативний компонент поділяємо на семантичні сфери.

Розглянемо на прикладі двох асоціативних полів, якою мірою асоціативне значення відповідає лексичному та термінологічному. Стимули **суспільство** та **політика** дають змогу з'ясувати, як інформанти сприймають, розуміють та співвідносять поняття суспільно-політичної сфери та їх визначення.

Стимул **суспільство** викликав 104 різноманітні реакції.

В Енциклопедичному словнику з державного управління **суспільство** – особливий, надзвичайно складний вид організації соціального життя. Включає в себе всю багатоманітність стійких соціальних взаємодій, усі інститути та спільноти, що локалізовані в рамках конкретних державотворчих територіальних кордонів. Суспільство – це структура суспільства та розвиток суспільства. Характер розвитку суспільства визначається його досить складною структурою, дією в ньому багатьох неоднорідних факторів. У результаті складаються різні сфери життя суспільства [3, 688].

Тлумачний словник пояснює **суспільство**, як: 1) сукупність людей, об'єднаних певними відносинами, обумовленими історично змінним способом виробництва матеріальних і духовних благ; 2) *біол.* Група рослинних або тваринних організмів, що постійно чи тимчасово співіснують де-небудь; угруповання [11].

Основною семою лексичного значення є 'сукупність людей'. Її ми називаємо ключовою.

Найширше у асоціативному полі представлена семантична сфера "об'єкт" (продукт, предмет, результат суспільства): **соціальна ланка 11, держава 3, система, цивілізація, життя 2, здоров'я, країна 4, оточення 3, індивіди 5, друзі, світ, молодь 8, українці 26, італійці, невихованість, розвиток, конфліктність, французи, товариство, суспільність, об'єднаність, публіка 4, компанія, якість, стан, вид, клас, ім'я, сторона, більшість, соціальна система, браття, певні стосунки, культура**. Семантична сфера "суб'єкт" достатньо вузька та вказує на членів суспільства: **особа 4, сім'я 11**.

Семантична сфера "синоніми" включає дві ядерні (найбільш частотні реакції); коефіцієнт ядерності був отриманий шляхом додавання

найчастотніших реакцій на 105 слів-стимулів та поділом отриманої суми на кількість слів-стимулів) реакції **люди 78, народ 64**, а також периферійні – **громада 26, нація 22, загал, спільнота 14, сукупність людей 16, група людей**. Тотожність реакцій даної сфери із значенням поняття говорить про чітко сформоване розуміння суспільства інформантами.

Семантична сфера “якісні характеристики” достатньо широка. Містить як негативні оцінки (**бідне 16, невиховане, безвідповідальне, безробітне**), так і різнотипні реакції-ознаки (**українське 7, розвинене 6, незалежне 13, політичне 7, молоде, французьке, італійське, німецьке, китайське, державне, різнотипне, здорове, громадянське, трудове, інформаційне, самодостатнє**).

До сфери “дія” увійшли реакції: **боротьба 20, взаємовідносини 21, безвідповідальність 2, спілкування 4, конфлікти 3, стосунки, суперечки, розподіл, існувати, вивчення, захист, розповсюдження, управління, порівняння, людські відносини**.

Семантична сфера “географічні позначення” представлена кількома реакціями: **Україна 4, Лондон, Париж**.

Конотативний фрагмент складається із негативних реакцій, реакцій-запитань та стверджень: **бідність 39, вівця, Майдан 13, стадо 8, ми 7, що?, яке?, є?, сила, має свою думку, не мовчить, терпить, втоптують, втоптують в землю, ніщо, НЕ люди**.

Отже, асоціативне значення певною мірою відповідає лексичному і термінологічному.

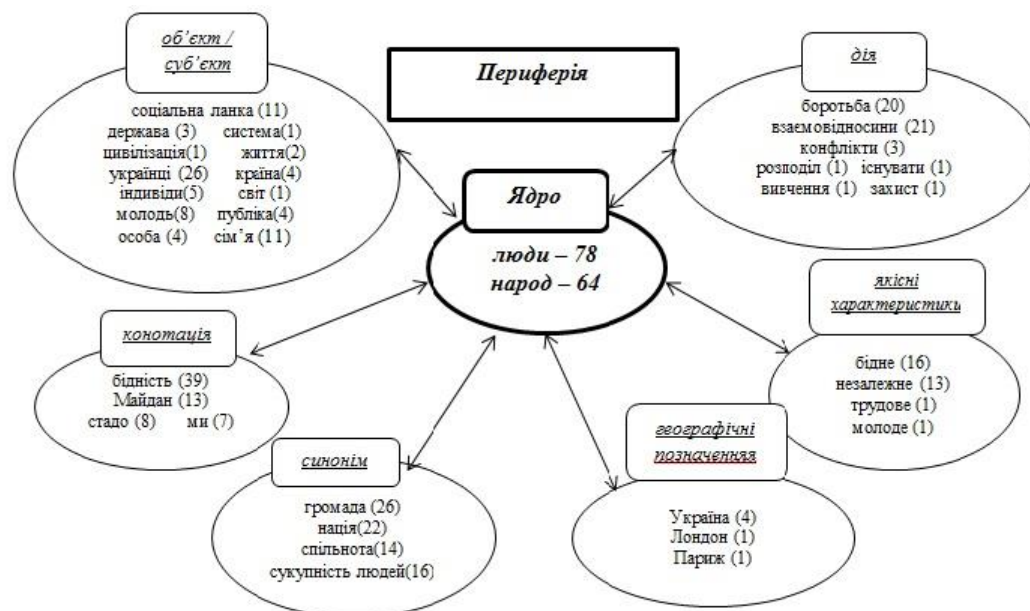


Рис. 1. Асоціативне поле стимулу **суспільство**

Асоціативне значення стимулу **політика** не сформоване, адже поле не містить ядра. Однак стимул **політика** викликав 121 різноманітну реакцію.

Слово “політика” як лексична одиниця має 2 лексико-семантичні варіанти: 1) цілі й завдання, що їх ставлять суспільні класи в боротьбі за свої інтереси; методи і засоби досягнення цих цілей і завдань; 2) *перен., розм.* лінія поведінки в чому-небудь, певне ставлення до кого-, чого-небудь [10].

Термін “політика” – 1) цілеспрямована діяльність у галузі взаємовідносин між різними суспільними групами, державами й народами, яка пов’язана із боротьбою за здобуття або утримання державної влади як знаряддя регулювання і формування цих взаємовідносин; певна частина, програма або напрям такої діяльності; 2) сукупність засобів (інструментів) та методів (технік) для реалізації певних інтересів, тобто для досягнення певних цілей (звичайно, в певному соціальному середовищі); 3) сфера боротьби за владу з метою реалізації певних інтересів та цілей [3, 531]. Ключовими семами є “діяльність”, “цілі та завдання”.

Семантична сфера “об’єкт” (продукт, предмет, результат політики): **влада 9, парламент, галузь 12, країна 5, МВФ 8, устрій 14, політологія, уряду, народ, державний устрій, партії 7, виборча дільниця 4, транш, міжнародні відносини 7, міжнародні угоди, ЄС 19, представництво 8, Європейський Союз, декларації 4, певна наука 7, уряд 12, круглий стіл 2, багато партій.** Семантична сфера “суб’єкт” представлена реакціями, що вказують на діячів політики: **ВРУ 23, депутати 10, президент 13, виборці, Верховна Рада 17.**

Семантична сфера “якісні характеристики” містить як негативні, так і загальнооцінні реакції: **продажна 2, економічна 21, нечесна, неправильна, ніяка 2, мудра, брудна, несправедлива 2, зовнішня 14, внутрішня, багатообіцяюча.**

Семантична сфера “дія” включає в себе в основному пасивні реакції: **полеміка, дії, укладати угоду, обговорювати угоду, бездіяльність 6, покращення, вибори, ораторство, обирати депутатів 7, обговорення справ, переговори 9, зібрання 12, збір, зустрічі 4, обговорення певних питань, підписування документів, укладання угод, підписувати контракт, вибори депутатів.**

Семантична сфера “персоніфікація”: **Янукович 4, Азаров, Ляшко, Порошенко.**

Семантична сфера “географічні позначення”: **Римська імперія.**

Конотативний фрагмент містить різко негативні реакції: **“допомога” людям 3, балаканина, несправедливість 8, бруд 47, війна 19, цирк 4, та не її 2, деградація, брехня 43, гроші 7, актори, Космос 2, без коментарів 4, мрії, жорстокість 3, безлад 5, відсутність, гра в шахи, інший світ, хаос 2, обіцянки, непродуктивність 2, проблема 7, кредити, отрута, ганьба! 3, аморальність, зло 2, НЕП, темний ліс 2, олігархія 5, зборисько 3, вулик, офшор 2, закордонні банки,**

**Швейцарський банк 2, мільйони, вкрадені гроші, мільйонери, найбагатші люди, фу-у, та ну!, філософія 3, балачки 2, пусті слова, нечесна гра, по comments 4, корупція, корупційність, відкати, хабар 12, кум-сват, багато балачок 4, пустишка, гра однієї людини, грязь, дорогі костюми, брудна справа.**

Отже, відсутність асоціативного значення (не сформованість ядра) свідчить про його повну невідповідність лексичному і термінологічному значенням.

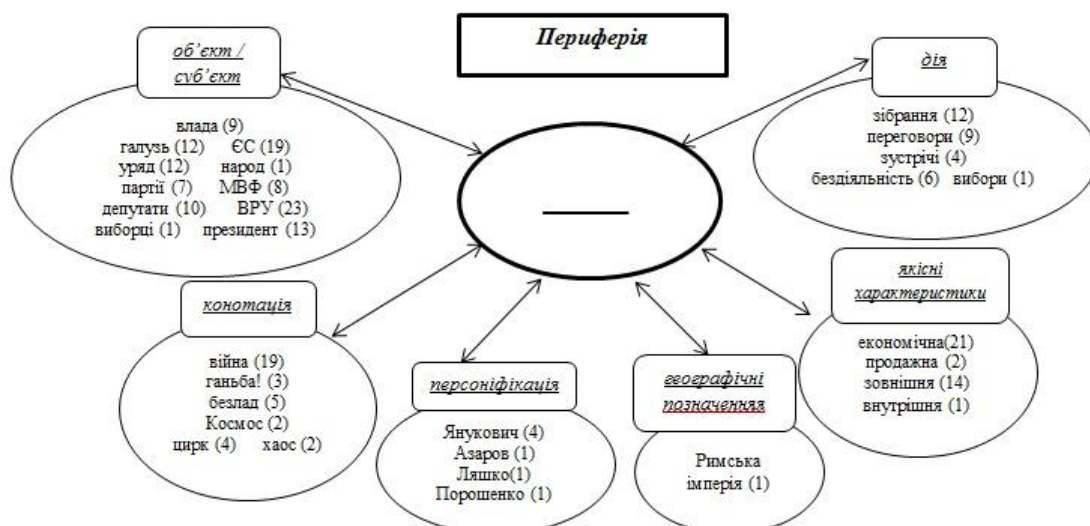


Рис. 2. Асоціативне поле стимулу **політика**

Вільний асоціативний експеримент проводився у два етапи: до Революції гідності (2013 рік) і після неї (2015 – 2016 роки). Ми спробували зробити порівняльний аналіз реакцій, що виникли у респондентів на стимули у різний час. З'ясувалося, що реакції не зазнали значних змін: вони повторювались, доповнюючи ядерні або периферійні. Проте яскравий, у своїй більшості негативний конотативний фрагмент з'явився саме як результат суспільно-політичних змін в нашій державі.

Переосмислення семантичного наповнення слів суспільство та політика у сучасного українця відбувається саме через суспільні та політичні зміни в Україні. Вільний асоціативний експеримент, компонентний та аналіз словникових дефініцій, елементи статистичної обробки матеріалу дають змогу встановити збіги та розбіжності у значеннях (асоціативному, термінологічному, лексичному) стимулів **суспільство** та **політика**. Опрацювавши 105 стимулів, ми отримали модель будови асоціативного поля цієї групи лексики. Встановили, що значення (термінологічне, лексичне) стимулу **суспільство** не суттєво, але відрізняється від асоціативного: другий (біологічний) семантичний варіант лексичного значення стимулу **суспільство** опитані ніяким чином не асоціюють із групою рослин чи тварин. Асоціативне значення стимулу

політика через не сформованість ядра повністю не відповідає лексичному та термінологічному.

Продовження роботи з вивчення суспільно-політичної лексики буде пов'язане із аналізом результатів вільного асоціативного експерименту із 105 стимулами з подальшим відтворенням відповідного фрагмента мовної картина світу українців.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Белан Д. Абстрактні іменники у політичних слоганах (на матеріалі експериментальних досліджень політичних слоганів передвиборчої кампанії 2012 року) [Електронний ресурс] / Д. Белан. – Режим доступу : <http://dspace.onu.edu.ua:80080/bitstream/123456789/5995/1/6-10.pdf>

2. Бондалетов В. Д. Русская ономастика : учебное пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 “Рус. яз. и лит.” / В. Д. Бондалетов. – М. : Просвещение, 1983. – 224 с.

3. Енциклопедичний словник з державного управління / уклад. : Ю. Сурмін, В. Бакуменко, А. Михненко та ін. ; за ред. Ю. Ковбасюка, В. Трощинського, Ю. Сурміна. – К. : НАДУ, 2010. – 820 с.

4. Загородня О. Ф. Суспільно-політична лексика в мовній картині світу майбутніх фахівців-економістів / О. Ф. Загородня // Стратегія розвитку України: Економічний та гуманітарний виміри : матеріали науково-практичної конференції. – К. : ДП “Інформаційно-аналітичне агентство”, 2015. – С. 375-377.

5. Куликов Л. В. Психологическое исследование : методические рекомендации по проведению / Л. В. Куликов. – СПб. : Речь, 2001. – 184 с.

6. Михайленко Л. Л. Динаміка суспільно-політичної лексики української мови кін. ХХ – поч. ХХІ ст. (на матеріалі мови українських засобів масової інформації) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / Л. Л. Михайленко. – К., 2009. – 19 с.

7. Мустайоки А. О лингвистических экспериментах / А. Мустайоки // Язык – система. Язык – текст. Язык – способность. – М. : ИРЯ РАН, 1995. – С. 155–160.

8. Недашківська Т. Є. Асоціативне значення понять державна служба та державний службовець [Електронний ресурс] / Т. Є. Недашківська. – Режим доступу : <http://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/10584>.

9. Протченко И. Ф. Лексика и словообразование русского языка советской эпохи (социолингвистический аспект) / И. Ф. Протченко. – [изд. 2-е, доп.]. – М., 1985. – 271 с.

10. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства ; за ред. І. К. Білодіда. – К. : Наукова думка, 1970–1980. – Т. 8. – 1977. – С. 80.

11. Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства ; за ред. І. К. Білодіда. – К. : Наукова думка, 1970–1980. – Т. 9. – 1978. – С. 859.

12. Холявко И. В. Суспільно-політична лексика у пресі 90-х років ХХ ст. (семантико-функціональний аналіз) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / И. В. Холявко. – Кіровоград, 2004. – 20 с.

**Стаття надійшла до редакції 26 квітня 2017 року**

УДК 81'367.622

**Юносова В. О.**,  
кандидат філологічних наук, доцент,  
Бердянський державний педагогічний університет  
Yunol\_65@mail.ru

## **ОСОБЛИВОСТІ ВЖИВАННЯ ФОРМ РОДОВОГО ВІДМІНКА БАГАТОЗНАЧНИХ ІМЕННИКІВ ЧОЛОВІЧОГО РОДУ В СУЧАСНІЙ МОВНІЙ ПРАКТИЦІ**

### **Анотація**

У статті досліджено оформлення в родовому відмінку однини багатозначних іменників чоловічого роду II відміни, які можуть набувати закінчення *-а(-я)* або *-у(-ю)*. Розглянуто зміни в правописі вказаних закінчень, що відбулися на межі XX – XXI ст. З'ясовано низку чинників, що впливають на вибір однієї із флексій родового відмінка, зокрема проаналізовано їхнє вживання залежно від лексичного наповнення та морфологічної будови іменників у сучасній мовній практиці та простежено відображення цих змін у правописних виданнях.

**Ключові слова:** багатозначні слова, варіантні форми, чоловічий рід, родовий відмінок, правопис.

### **Summary**

In the article the formation of the singular masculine nouns in the genitive case and second declination which can obtain the ending *- a(-я)* or *-у(-ю)* has been studied. The changes in orthography of these endings that occurred in the end of the XX-th and the beginning of the XXI-st centuries have been considered. A number of factors that influence the choice of one of the inflections of the genitive case have been researched; the usage in accordance with the lexical filling and morphological structure of these nouns in the modern language practice have been analyzed; the reflection of these changes in spelling publications have been traced.

**Key words:** polysemantic words, alternative forms, masculine, genitive case, spelling.

Мовні норми постійно еволюціонують. Зміни в мові відбуваються повсякчасно, у різні періоди історії з різною інтенсивністю. З кінця XX – початку XXI століття простежується прискорення темпів мовних змін, збільшується кількість варіантних реалізацій, що ускладнює їхній лексикографічний опис, оскільки словники не завжди встигають відбивати ці зміни. Трапляється, що те саме мовне явище лексикографічні видання репрезентують по-різному [2, 25].

Варіантність, тобто співіснування паралельних засобів вираження однакових значень, є наслідком мовного розвитку, наявності в мові одночасно старої та нової якості. Саме в період активізації суспільних змін, розширення функцій української мови як державної відбуваються зрушення літературної норми через виникнення значної кількості варіантних реалізацій. З одного боку, вони свідчать про могутній потенціал мови, адже з часом деякі з них набувають додаткових



семантичних і стилістичних відтінків; з іншого боку, такі паралельні форми розхитують норми літературної мови.

Яскравим прикладом варіантності форм, яка виявляється в усіх стилях української мови, є вагання щодо оформлення в родовому відмінку однини багатьох іменників чоловічого роду II відміни, які можуть набувати закінчення *-а(-я)* або *-у(-ю)*. Цьому питанню приділяли увагу більшою чи меншою мірою всі дослідники відмінкової системи іменників у сучасних східнослов'янських мовах та їхніх діалектах, а також лінгвісти, які вивчають мову в діахронному аспекті. Зокрема, про флексії *-а* та *-у* писали Ф. Буслаєв, О. Востоков, О. Шахматов, О. Пешковський, В. Виноградов, Л. Булаховський та ін.

Учені дослідили, що сучасні *-а* та *-у* в родовому відмінку однини іменників чоловічого роду є наслідком складного процесу взаємовпливів між формами іменників різних колишніх основ та проявом дії певних граматичних та акцентуаційних чинників. Флексії *-а(-я)* та *-у(-ю)* становлять успадковані з давньоруської мови флексії родового відмінка однини іменників з колишніми основами на *-о-*, *-jo-* та на *-й-*. Розпад старих типів відмінювання за основами *й* утворення нових за граматичними родами зумовили появу численних варіантних форм як у літературному, так і в діалектному мовленні.

У різних виданнях “Українського правопису” та нормативних словниках співвідношення між закінченнями *-а/-у* в родовому відмінку однини зазнавало змін. “Без перебільшення можна сказати, що навіть мовознавці змушені час від часу заглядати до словника, щоб перевірити, на чому власне вони самі спинилися” [1, 27].

Питання про співвідносність флексій *-а(-я)* та *-у(-ю)* в мові, їхню роль, функціональне навантаження *й* на сьогодні залишається актуальним. Цілком погоджуємося з О. Тараненком, що воно є “одним із найбільш складних і найменш послідовних положень українського правопису” [3, 90]. Це непросте питання, на нашу думку, необхідно розв'язувати, оскільки невизначеність, плутанина у вживанні закінчень аж ніяк не сприяє підвищенню грамотності суспільства. Важливого значення воно набуває ще й у зв'язку із зовнішнім незалежним оцінюванням учнів, “яке вимагає точних і чітких знань. Тим часом наш правопис далеко не сприяє цьому” [5, 22].

Мета нашого дослідження – виявити особливості вживання закінчень багатозначних іменників у родовому відмінку однини.

Флексії родового відмінка однини *-а(-я)*, *-у(-ю)* в іменниках чоловічого роду вживаються відповідно до групування цих іменників за семантичною ознакою. Такі правила подає “Український правопис”.

У деяких іменників зміна закінчення впливає на значення слова: *алмаза* (коштовний камінь) – *алмазу* (мінерал), *акта* (документ) – *акта* (дія), *апарата* (прилад) – *апарату* (установа) і т. ін. [4, 86]. Ці

рекомендації відбивають сучасні правописні видання. Попри це, на початку XXI ст. у мові ЗМІ та, на жаль, художньої літератури спостерігаємо численні випадки неправомірного вживання закінчень родового відмінка однини багатозначних іменників чоловічого роду.

Як свідчить мовна практика, чітко розрізняються закінчення *-а/-у* здебільшого в тих полісемантичних іменниках, у яких одне із значень є назвою особи, пор.: **авторитету (значення, вплив) – авторитета (про особу)**: *Петро Порошенко нагородив орденом Свободи Богдана Гаврилишина за визначний особистий внесок у піднесення міжнародного авторитету України, багаторічну плідну наукову та благодійницьку діяльність* (“Україна молода”, 21.10.2016); *Справжній успіх прийшов тоді, коли я зняв музичний кліп за участю доньки місцевого авторитета* (І. Роздобудько); *Вироком суду кримінального авторитета звільнено від відбування покарання й відпущено на волю* (“Дзеркало тижня”, 18.02.2006); **детектива (агент) – детективу (твір)**: *Любителі “класичного Шерлока” у виконанні Василя Борисовича Ліванова віднайдуть схожість із мультиплікаційним персонажем, особливо в специфічному хрипливату голосі детектива — впізнавана риса Холмса, якою його нагородив радянський актор* (“Україна молода”, 03.01.2013); *Сеанс останній детективу поглинає в синє світло тихі тіні* (В. Неборак); *...на однім лотку Петрівки зібрано все: від наукової монографії до іронічного детективу* (“Дзеркало тижня”, 18.02.2006); **оригіналу (першотвір) – оригінала (про людину)**: *...щасливий можливості читати книжки мовою оригіналу...* (“Дзеркало тижня”, 03.06.2006); *На показі колекції Брабала Гурунга Віталій несподівано вискочив на подіум у стрінгах, чорному плащі й короні із зображенням Лео. ... А Гурунг на оригінала не розсердився і на вечірці після показу навіть одягнув забуту ним за лаштунками корону* (“Україна молода”, 12.02.2014).

Однак в інших випадках, коли обидва значення іменника є назвами неістот, спостерігаємо змішування цих закінчень, уживання їх як варіантних: **акта (документ) – акту (дія)**: *Традиційному розбору свіжоспеченого нормативного акту так само традиційно передуватиме розповідь про природу явища, його історію й призначення* (“Дзеркало тижня”, 20.01.2007); *Херсонці привітали Литву з прийняттям Акту про незалежність* (“День”, 16.02.2017); **апарата (пристрій) – апарату (установа; сукупність органів)**: *Телефон задзеленчав. – Кандидат історичних наук Крупка біля апарату, – вагомо так* (Л. Дашвар); *Дехто намагався через пресу пояснити, що, очевидно, клерки з апарата глави уряду припустилися банальної ляпки: мало йтися про “місто флотів двох дружніх держав”. А дехто зауважував, що після подібних казусів у нормальних країнах відповідальні політики подають у відставку чи, принаймні, публічно карають винних зі свого апарату* (В. Шкляр); *В Ужгороді*



відпрацьовано метод підтримки детоксикаційної функції печінки з використанням доступних, дешевших і дозволених для медичного використання частин **апарату** “штучна нирка”; ...функції печінки настільки різноманітні, що “протезувати” їх усі з допомогою одного **апарата** неможливо (“Дзеркало тижня”, 30.08.2008); **блока (механізм тощо) – блоку (об’єднання)**: Досвід зупинки АЕС є в Австрії, що побудувала блок, але так його й не запустила. Тепер на рік вона витрачає на підтримку цього **блоку** 50 млн. дол.; Тому що у вартість електроенергії, яку виробляє будь-який атомний енергоблок, закладається, у тому числі, й рядок витрат на зняття з експлуатації, кошти на це акумулюються протягом усього терміну роботи **блока** (“Дзеркало тижня”, 03.06.2006); Починається книжка із, по суті, філософського **блока**: “В, І, Р, А, Н, А, Д, І, Я, Л, Ю, Б, О, В”. Якщо скласти ці літери, то матимемо три знайомі слова (“Україна молода”, 10.03.2016); **буряка (один корінь – буряку (збірне))**: Без картоплі, моркви та **буряку** борщу теж не звариш (“Експрес”, 25.09.2008); **Ікра з буряка** – дуже смачна, ароматна і практично без специфічного бурякового присмаку. Потрібно: 700 г **буряка**, 150 г волоських горіхів, 4 зубчики часнику, гілочка кінзи, по столовій ложці цукру, оцту і соняшникової олії, сіль за смаком (“Україна молода”, 18.01.2017); **буфета (мебля) – буфету (закусочна)**: З **буфету** дістала Катеринин документ – свідоцтво про народження (Л. Дашвар); Причому цим третім поверхом і обмежили свободу пересування учасників форуму: ніяких тобі кулуарів і, крий боже, **буфета** (“Дзеркало тижня”, 18.02.2006); Про протест, що триває під стінами Ради, можна лише здогадатись хіба що по тому, як до вікон час від часу підходять фотографи й оператори, чи котрийсь із депутатів дорогою з **буфета** зазирне через скло на вулицю – що там відбувається (“Українська правда”, 22.02.2017); **дзвона (річ) – дзвону (звук)**: “Криноліни досі збереглись у весільних сукнях. Це такі круглі обручі, які інколи були у формі **дзвону**, а іноді – просто круглої форми” (“Україна молода”, 07.05.2014); Допомога Новинського Севастополю наразі проявилася ... у допомозі в придбанні нового **дзвону** для Свято-Володимирського собору в Херсонесі (“Україна молода”, 25.04.2013); **інструмента (окремий предмет) – інструменту (сукупність предметів)**: Але деякі принципи дії цього музичного **інструменту** лягли в основу відомих безплатних концертів (“Вечірні вісті”. – 2008. – № 34); Скажімо, чи відома пересічному сучасникові хоча б назва музичного **інструменту**, який він щодня спостерігає на 10-гризневій купюрі? (“Україна молода”, 17.01.2017); **каменю (маса, матеріал) – каменя (окремий уламок)**: Сьогодні відбудеться урочиста церемонія закладення першого **каменю** нового Палацу кіно... (“Урядовий кур’єр”, 28.08.2008); **органа (частина організму – органу (установа; друковане видання; засіб)**: – У мене,

мосьє Пелен, немає **органу** хвилювання, – я подивився на нього з таким багатозначним натяком, що він опустив голову й потягся до пляшки (В. Шкляр); Людина може не підозрювати про наявність у неї хвороби доти, доки здоровими залишаються 25% структури цього життєво важливого **органу**. Тільки вдумайтесь у цю цифру – три чверті **органа** вже загинули або не працюють так, як слід, а людина живе й трудиться як зазвичай; ... відновлення нормального функціонування **органу** неможливе ні з допомогою ліків, ні з допомогою апаратів (“Дзеркало тижня”, 30.08.2008); **пояса (пасок; талія) – поясу (смуга, зона)**: Вже дорогою до автомобіля, застібаючи плащ, вона помітила відсутність **поясу** і посміхнулася (О. Жовна); У східній частині Гудзонової затоки в провінції Квебек розташований супракрystalний пояс Нуввуагіттук, що містить вулканічні й осадові породи. Це одна з найдавніших геологічних формацій: вважається, що вік **пояса** досягає 4,28 млрд років (“День”, 02.03.2017); **соняшника (одна рослина) – соняшнику (збірне)**: Через затяжні дощі збирання **соняшника** затягнулося по всій Україні...; Тому прогноз про те, що рентабельність **соняшника** цього року буде нижчою на 40% , – доволі оптимістичний (“Експрес”, 25.09.2008). Характерно, що випадки вільного варіювання цих закінчень трапляються в одного автора, в тій самій статті. Отже, незважаючи на рекомендації, розміщені в правописних виданнях, у мові спостерігаємо порушення чинних правил орфографії.

Решта багатозначних іменників у родовому відмінку однини має або закінчення *-а(-я)*, або *-у(-ю)*. Саме в таких словах трапляється найбільше хитань у виборі одного з них. Нагадаємо, що в загальних рисах ці флексії якоюсь мірою розмежовують конкретне (*-а/-я*) і абстрактне та взагалі нечітко окреслене (*-у/-ю*). У процесі історичного розвитку мови чимало лексем набувають додаткових відтінків значень, які не завжди встигають позначити в словниках. Тож авторові доводиться робити власний вибір усупереч рекомендаціям правописів і словників. Наприклад, іменник *гардероб* має такі значення: 1. Шафа. 2. Роздягальня, приміщення. 3. *перен.* Увесь одяг однієї людини. Словники подають для нього закінчення *-а* в родовому відмінку. Однак конкретне (предметне) значення в нього лише перше (шафа), інші згідно з правилами чинного правопису повинні набувати закінчення *-у* (назви приміщень, установ, збірні поняття тощо). Саме таке розрізнення й спостерігаємо на сторінках художніх творів та шпальтах газет і журналів: ...*Білінкевич* своє діло *знає туго*, він *навіть устигає здати всі ваші речі до гардеробу*, і ви – *легкі та звільнені – сідаєте до столу*, *аби, як висловився Мартофляк*, *повечеряти*; *Час минав*, і *Юрко перебрав уже, здавалося, половину гардероба*, а так і не *знайшов відповідної собі вдяганки* (Ю. Андрухович); *Біля гардеробу* *заховався*, *почекав*, *поки вони одягнуться* (І. Роздобудько); “*Буде весело*”, – *резюмує лідер НФ і йде до*

**гардеробу** (“Українська правда”, 22.02.2017). На жаль, часто трапляються випадки помилкового вживання вказаних флексій, як-от: іменник **бар’єр** має такі значення: 1. Невисокі поручні, паркан, огорожа. 2. Перепона, перешкода, що встановлюється на біговій доріжці, арені цирку та ін. 3. **перен.** Про те, що перешкоджає здійсненню, розвиткові чого-небудь. У реченні *Варто лише поставити біля **бар’єру** гарних акторів і лише направити вектор їхньої сценічної дуелі* (“Україна молода”, 04.04.2008) це слово має конкретне значення, тож повинно набути закінчення **-а**. Натомість у реченні *Однак жінка не відчуває вікового **бар’єра*** (“Експрес”, 29.08.2008) іменник **бар’єр** має абстрактне значення, тому доречніше було вжити закінчення **-у**. Іменник **пори́г** має чотири значення, однак у родовому відмінку незалежно від того, у якому значенні його вжито, набуває лише закінчення **-а**. Якщо це слово позначає “дерев’яний брус, закріплений на підлозі під дверима; нижню частину одвірка”, то вживання закінчення **-а** цілком зрозуміле: *Ступила крок-другий і завмерла – метрів за п’ять від порога стояв Стас* (Л. Дашвар). У випадку, коли слово виступає із значенням “крайня межа чого-небудь” зміна закінчення на **-у**, на нашу думку, є закономірною, пор.: *Епатаж – це певне апелювання до порогу чутливості* (“Дзеркало тижня”, 18.02.2006). У реченні *З порогу про свою неприязнь до майданчика політичних баталій повідомив голова НТКУ Зураб Аласанія* (“Українська правда”, 03.03.2017) іменник **пори́г** із прийменником не вказує на конкретний предмет, швидше набуває значення прислівника “одразу”, тому закінчення **-у** в цьому випадку сприймається як нормативне. Іменник **предмет** лише в першому значенні виступає як конкретна назва (“будь-яке конкретне матеріальне явище, що сприймається органами чуття”). В інших значеннях він сприймається більш як абстрактне, узагальнене поняття (“логічне поняття, що становить зміст думки, пізнання; коло знань, що становить окрему дисципліну викладання”). Тож не дивно, що в мовній практиці трапляються форми **предмету** замість **предмета**: *Сучасні комп’ютерні технології дають їм можливість завантажувати конспекти лекцій, брати участь у семінарах, мати своєчасні консультації з того чи іншого предмету* (“Дзеркало тижня”, 27.01.2007); *Щоб викладати у школі, тепер достатньо мати вищу освіту, глибокі знання з якогось шкільного предмету, лідерські якості та багато натхнення* (“Українська правда”, 14.02.2017); *Українські школи отримують вісім тисяч електронних атласів із предмету “Всесвітня історія, 10 клас” та стільки ж з “Історії України, 10 клас” для 12-річної школи* (“Україна молода”, 14.09.2006). Проте абсолютно не виправданим є використання закінчення **-у** в такому реченні: *Це не означає, що не можна порівнювати, але такі порівняння описують лише одну з якостей описуваного предмету, людини, явища, створюють у нашій голові*

далеку від реального стану речей картину (“День”, 16.03.2017). Так само іменник *тендер* може набувати і конкретного (“фін. Бланк з пропозицією визначення вимог, послуг...”), і абстрактного значення (“конкурс на право виконання яких-небудь робіт; торги, що влаштовуються з метою найбільш вигідного продажу чого-небудь”). Саме це і спричинює вживання його з обома закінченнями: ... чому будівництво почалося ... без проведення **тендера** і залучення інших мостобудівних організацій...; Тільки навіщо, коли генпідрядник – переможець **тендеру** не тільки повністю виконує свої зобов’язання, а й постійно нарощує темпи робіт (“Дзеркало тижня”, 03.06.2006). Іменник *кінематограф* має два значення: 1. Те саме, що кіноапарат. 2. рідко. Те саме, що кіномистецтво. У першому випадку слово позначає конкретний предмет, у другому – абстрактне поняття, хоч у словнику подано лише одну форму родового відмінка – *кінематографа*. Цілком виправданим є вживання його із закінченням -у, коли воно має друге значення: *І я не раз наводив приклад з американського кінематографу...* (“Дзеркало тижня”, 20.01.2007). Усі розглянуті значення полісемантичних іменників зафіксовані в словниках, однак у них відсутня диференціація закінчень родового відмінка, унаслідок чого в мовній практиці з’являються варіантні форми іменників залежно від контексту, в якому вони вжиті.

Чимало іменників у процесі розвитку мови зазнають семантичних зрушень, що не завжди встигають відбивати словники. Так, наприклад, слова *ірокез* (“представник групи індіанських племен”), *негатив* (“фот. Зображення на світлочутливій плівці...”), *позитив* (“фот. Передруковане з негатива фотографічне зображення...”) у лексикографічних джерелах представлені як однозначні. Нині вони набули ще й інших значень, пор.: *Волосяний покров перуанські безшерсті мають лише на кінчику хвоста та на голові – у вигляді ірокезу* (“Газета по-українськи”, 26.01.2007), де *ірокез* – складна й незвичайна зачіска, популярна в субкультурі панків і серед людей, що віддають перевагу екстравагантному стилю. Тож логічним для назв істот є використання флексії -а, для назви зачіски – -у. Лексеми *негатив* і *позитив* у фотографії позначають конкретні назви, тому словники подають для них у родовому відмінку закінчення -а. У сучасному слововжитку ці іменники набули додаткових значень, як-от: *негатив* – почуття, яке несе в собі руйнівну енергію; *позитив* – це оптимізм, стан радості тощо. Відповідно, уживаючись у цих значеннях, вони набувають закінчення -у, що й підтверджує зібраний фактичний матеріал: *Раухтопаз виводить з організму шлаки і оберігає від негативу* (Л. Дашвар); *Нам так хочеться вже забути про війну, ми так втомилися від її негативу* (“Україна молода”, 18.05.2016); *Оптимісти ж, навпаки, рідше страждають від негативу, і схильні швидше від нього позбавлятися* (“Корисні поради”, 18.12.2016); *Від неї ні загроз, ні позитиву* (“Українська правда”, 23.01.2017); *Незважаючи на*

весь спектр випромінюваного **позитиву**, саме дзвони серед розмаїття церковної атрибутики й начиння у новітній історії найчастіше потрапляли в немилість; Таким чином, **позитиву** “набирається” не тільки тіло, а й душа (“Україна молода”, 25.10.2012).

У мовному контексті потенційно будь-яке слово з конкретним значенням може бути вжито в переносному значенні. Відповідно виникає необхідність у точному вживанні закінчень родового відмінка. Наприклад, іменник *каркас* позначає металеву чи дерев’яну основу якої-небудь речі, споруди; кістяк. Тому вживати його із закінченням -у неправильно: *Далі його зачісували догори й за допомогою шпильок і стрічок прикріплювали до **каркасу*** (“Газета по-українськи”, 06.03.2012). Натомість у реченні “Протягом наступного року уряди двох країн будуть працювати над створенням “**каркасу**” відносин і нормативної основи для розвитку зв’язків та плідної співпраці”, – зазначив український міністр (“Україна молода”, 09.11.2005) така форма є виправданною, оскільки лексему *каркас* ужито в метафоричному словосполученні, тобто в переносному, абстрактному значенні.

Звичайно, усі ймовірні випадки переносного вживання слів неможливо відбити у словниках. У фахових журналах, збірниках періодично надаються консультації з цього приводу, проте виходить така література невеликим накладом, тож не завжди рекомендації вчених стають відомими для широкого загалу. Наприклад, відомий мовознавець К. Городенська у журналі “Дивослово” (2013. – №2) радить: “Слова *Кубок*, *Суперкубок* зі значенням “приз” у родовому відмінку однини потрібно вживати із закінченням -а (*Футболісти не вибороли Кубка (Суперкубка)*), а зі значенням “спортивні змагання, ігри” – із закінченням -у (*1/8 фіналу Кубка світу з футболу*”). У мові ЗМІ й досі плутаються у вживанні цих закінчень: *Жіноча збірна України посіла четверте місце в естафеті на шостому етапі **Кубка** світу з біатлону, який 22 січня завершився в італійському Антхольці-Антерсельві...* (“День”, 22.01.2017); *Натомість на перший у новому тенісному році матч **Кубка** федерації місця у заявці не знайшлося вже для Бондаренко, котра на даний момент є третьою ракеткою України* (“Україна молода”, 14.02.2017); *Україна виборола “срібло” **Кубку** світу з фехтування; Національна команда України з фехтування на шпагах виборола срібні медалі **Кубку** світу в канадському Ванкувері* (“День”, 20.02.2017). Здається, що автори публікацій просто не переймаються проблемою грамотності, точності їхнього писемного мовлення. Як інакше пояснити той факт, що в заголовку статті вжито одне закінчення, а в її тексті – інше: *Український біатлоніст здобув “бронзу” на етапі **Кубку** світу* (заголовок); *Українець Сергій Семенов виграв бронзову нагороду у гонці на 20 км на етапі **Кубка** світу з біатлону* (текст) (“День”, 20.01.2017).

Отже, здійснене дослідження виявило серйозну проблему розмежування закінчень родового відмінка в багатозначних іменниках чоловічого роду. У лексикографічних виданнях для частини таких слів подано вказівки щодо вживання флексій -а/-у (однак, незважаючи на це, у мовній практиці спостерігаємо значні порушення цих рекомендацій), для більшості полісемантичних лексем указано лише одне із закінчень, яке не завжди точно відповідає значенням, що їх набуває слово в різних контекстах (пор. бар'єр, поріг), деякі іменники набувають нових семантичних відтінків, які ще не позначені у словниках (ірокез, негатив, позитив). У таких випадках необхідно ставитися дуже уважно до вибору одного із закінчень, адже писемне мовлення повинно бути зразковим, виявляти загальну культуру автора. Тож проблема вибору закінчення родового відмінка в багатозначних словах постійно повинна перебувати в центрі уваги громадськості, але насамперед усіх тих, чиє мовлення має бути зразком для інших.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Пилинський М. М. Мовна норма і стиль / М. М. Пилинський. – К. : Наук. думка, 1976. – 208 с.
2. Струганець Л. Динаміка лексичних норм української літературної мови ХХ століття / Л. Струганець. – Тернопіль : Астон, 2002. – 352 с.
3. Тараненко О. Сучасні тенденції до перегляду нормативних засад української літературної мови і явище пуризму (у межах граматичних категорій іменника) / О. Тараненко // Мовознавство. – 2005. – № 3-4. – С. 85–103.
4. Український правопис. – К. : НВП “Видавництво “Наукова думка” НАН України”, 2012. – 286 с.
5. Ющук І. Повернімося до правопису обличчям / Іван Ющук // Дивослово. – 2009. – № 3. – С. 22–26.

**Стаття надійшла до редакції 22 березня 2017 року**

УДК 811.133.1.0-4

**Морошкіна Г. Ф.,**  
кандидат філологічних наук, доцент,  
Запорізький національний університет  
g.moroshkina@list.ru

## ВЕРБАЛЬНА РЕКОНСТРУКЦІЯ АВТОРСЬКОЇ САМОСТІ В ТЕКСТІ ЕСЕ

### Анотація

Подане дослідження спрямоване на виявлення та узагальнення особливостей вербального відображення авторської самості у франкомовному сучасному есе. Аналіз текстів есе відомого французького автора Філіпа Делерма дозволив виділити специфічні характеристики його художньої естетики в процесі пізнання світу через посередництво самопізнання. Метод реконструкції авторської ментальності шляхом виокремлення синтетичних складових тексту есе довів непересічність особистості автора, освіченої, ерудованої людини, потужні філологічні знання якої, активно співпрацюють з багатою уявою, підвищеною чуттєвістю, доброзичливим поглядом на життя. Індивідуально-авторські метафори, синестетичні конструкції, алегоричні образи, наукова термінологія та просторічні слова відбивають багатий внутрішній світ автора.

**Ключові слова:** есе, авторська самість, суб'єктивність, синтетичність тексту, синестетичні конструкції, нелінійність висловлювання.

### Summary

The given article deals with the investigation and generalization of verbal peculiarities of the author's selfhood in a modern francophone essay. Essay text analysis of the famous French author Philippe Delerm allowed to stand out specific characteristics of his aesthetics art in the process of discovering the world through self-understanding. Reconstruction method of the author's mentality can be provided by evolving synthetical components of the essay text proved authors remarkability, accomplishment, eggheadism, whose philological domain knowledge cooperate with his **fertile imagination**, sensitivity, benevolent view of life. Philippe Delerm's individual metaphoric expressions, synthetical components, allegorical images, scientific terminology and slangy words reflect authors great personality.

**Key words:** essay, author's selfhood, subjectivity, synthetic text components, synthetical components, nonlinearity of statement.

Постмодерний період розвитку суспільства спричинив певні зміни, пов'язані з формою і змістом соціального діалогу, частиною якого є і художній жанр, який все більше прагне до самості. Есе, як тип тексту максимального самовираження автора, знову стає затребуваним часом жанром, чим і пояснюється актуальність поданого дослідження.

Есе ХХІ століття, хоч і зберігає основні характеристики жанру, заснованого ще в ХVІ столітті, проте має тенденцію до суттєвих змін. Розповідь і судження про когось, про щось, властиві класичному есе, часто витісняються передачею враження про них. Внутрішній світ автора з його ціннісними установками, смаками, уподобаннями модифікує постмодерністське есе, надаючи йому особистісний характер.

Спрямованість свідомості суб'єкта на власне буття, на виявлення його сенсу, мети існування, формують змістовну сторону есе. Неканонічна вільна форма викладу знаходить своє відображення у використанні наукових термінів, філософських понять, образних висловлень, синестетичних утворень, просторічних слів, що робить її синтетичною.

Метою дослідження є виявлення та узагальнення особливостей вербального відображення авторської самості у франкомовному сучасному есе. Головні задачі, відповідно, полягають у виокремленні та синтезуванні специфічних характеристик тексту сучасного франкомовного художнього есе; аналізі фактичного матеріалу задля окреслення специфічності художньої естетики Філіпа Делерма в процесі пізнання світу через посередництво самопізнання.

Невеличкий історичний ракурс необхідний для з'ясування витоків та основ жанру есе. Починаючи з епохи Відродження французька література збагатилась новим жанром, невідомим раніше, а саме – есе. Мішель Екем де Монтень, людина освічена, чуттєва, пише твір “*Essais*” (“Досліди”) [8], присвячуючи його членам родини з метою розкриття своєї особистості, інтелектуальної, вразливої та замкнутої. Вже чотириста років книга залишається популярною для всіх, хто хоче знайти відповіді на складні питання людської екзистенції. Епоха гуманізації сприяла виникненню нового світобачення, направлено на внутрішній світ людини, сповнений емоційних переживань та сподівань. Головним відкриттям цього періоду є усвідомлення самостійної цінності індивідуального сприйняття, неповторності будь-якого досвіду окремої людини. Ця історична довідка підтверджує, що головним елементом архітекtonіки есе Мішеля Екем де Монтеня був він сам, як автор і як особистість, зі своїми переживаннями, мислеобразами, роздумами, судженнями. “Так як у мене не було ніякої іншої теми, я звернувся до себе і обрав предметом своїх писань самого себе”. “Зміст моєї книги – я сам”. Цей особистий міф автора-есеїста виступає альтернативою історично існуючим письмовим формам, свого роду бунтом проти Канона [2, 38].

Так народився жанр есе, в основі якого лежить розуміння ходу розвитку думки, аналіз побаченого в житті крізь призму відчуттів автора. Жанровизначальним елементом есе є, таким чином, процес пізнання світу, відбитий в процесі самопізнання особистості.

Визначення жанру есе у Літературознавчому словнику, в Універсальній Енциклопедії [15], аналіз теоретичних досліджень Francine Belle-Ilse Létourneau “*L'Essai littéraire: un inconnu à plusieurs visages...*” [16], Marielle Macé “*L'essai littéraire, devant le temps*” [17], М. Епштейна “На перехресті образу й поняття” [12], Брандес “Лінгвотекстові особливості мовленнєвого жанру “художнє есе” (на матеріалі есеїстики С. Моема)” [1], Кройчик “Есе: свобода розповіді чи свобода думки” [5], Дмитровського “Жанр есе (до проблеми теорії)” [2], Лямзіної “Жанр есе



(до проблеми формування теорії)” [6], Л. Кайди “Есе: стилістичний портрет” [3], О. Ципорухи “Теорія есе: європейські та американські концепти” [10], Л. Садикової “Лінгвостилістичні параметри тексту есе” [9], Є. В. Маськової “Есе як жанр і метод” [7], С. Шебеліст “Теоретичні аспекти жанру есею” [11], дозволяє виявити ряд жанрових ознак, серед яких: суб’єктивність; відсутність вичерпного трактування предмета; трансляція індивідуального враження або міркування; близькість з науковою, публіцистичною та художньою літературою, однак не приналежність ні до однієї з них; наявність конкретної теми, досить вузької (хоча сам діапазон тем широкий, від філософських питань до побутових проблем); невеликий обсяг твору; відсутність стійкої форми, композиції, вільна манера викладу; орієнтація на спілкування з читачем і, як наслідок, використання розмовної мови; відображення суб’єктивних, екзистенційно пофарбованих, автопсихологічних роздумів автора над найактуальнішими для нього проблемами внутрішнього і соціального життя у відносно вільній, часто парадоксальній формі. Есе може бути присвячене всесвіту, істині, красі, субстанції, силогізму – все одно ці теми втрачуть загальність, придбають конкретність самою волею жанру, яка зробить їх подробицями на тлі того всеосяжного “я”, яке утворює горизонт есеїстичного мислення, що нескінченно розсувається.

Кожний з вищезазначених теоретиків жанру есе обов’язково включає таку характеристику як суб’єктивність сприйняття та відображення особистих спостережень, що наводить на думку про константну складову цього типу тексту. Спостереження не є авторсько-персонажними, як, наприклад, в романі, а саме авторськими, тому що автор відбиває своє особисте бачення предмета, явища чи події, основуючись на своїй когнітивній базі та організації внутрішнього чуттєвого світу. Авторська домінанта виявляється головним компонентом в архітектониці тексту есе. “В есе проявляється друга іпостась письменника, невідривна від його художньої індивідуальності, де він має справу з реальною, а не фіктивною дійсністю” [1, 10].

Актуалізованість, яка забезпечується орієнтацією на спілкування з читачем, віддзеркалює унікальність та неповторність комунікативної мовленнєвої особистості. “Світ” і сприймаюче “Я” діють в жанрі есе на рівних правах, як два героя, які ведуть між собою зацікавлений діалог. Мовець зайняв позицію дещо стороннього спостерігача і до кінця зберігає їй вірність. Ця оповідна точка зору – знак авторського ставлення до світу, небажання занадто активно брати участь у мирських справах, прагнення залишатися незалежним [12].

Важливою складовою виявляється вербалізація особистих почуттів та переживань, які виникають під час зіткнення з таїнствами оточуючого світу. В центрі есе – не середа, яку побачив суб’єкт, а сам суб’єкт, як центр світобудови. Людина в її відношеннях з дійсністю є предметною

основою тексту. С. К'єркегор, датський вчений, засновник екзистенціальної філософії, стверджує, що способом пізнання істини визнається не думка, а переживання. Вихідною точкою для досягнення абсолюту є не сумнів, а відчай. Пристрасть як раз і є суб'єктивність. Об'єктивна істина суб'єкту байдужа, в ній він зникає [4].

Для проведення аналізу лінгвістичного відбиття авторської самості були відібрані тексти есе сучасного французького популярного письменника Філіпа Делерма, відомого своєю любов'ю до слова, а також до чуттєвих екзистенціальних замальовок.

Нерідко замальовки відбивають незначні поодинокі події, речі, відчуття, дрібні радощі життя "*plaisirs minuscules*" [4], наділяючи їх визначною семантикою, підносячи суб'єктивно їх значення. Саме такі явища спостерігаємо в текстах есе Філіпа Делерма. Використані лінгвістичні засоби вражають особливою експресією, де вірує пристрасть, багата уява, освіченість, неповторна індивідуальність автора.

Мета дослідження потребувала використання методу реконструкції авторської ментальності шляхом виокремлення синтетичних складових тексту есе.

Філологічна освіта та великий досвід письменницької діяльності Філіпа Делерма сприяли віддзеркаленню його непересічної особистості в написаних ним текстах. Як викладач словесності він часто використовує лінгвістичну предметну лексику: *la consonne initiale, un intermède vocalique, un mot, une métaphore, des paroles, sonorité, le ée de la fin, synonyme, une espèce d'ironie, en équilibrant les syllabes, les sens, litote, une harmonie imitative, l'article défini, le participe passé, un choc de consonnes, ses origines étymologiques, le balancement rythmique, vocalique, l'effacement des consonnes, l'accent, les phrases toutes faites, la consonne finale.*

Але ці терміни майже завжди супроводжуються метафорами, що сприяє утворенню неповторних індивідуально-авторських образів. Синестетичні утворення свідчать про чуттєву і художню організацію внутрішнього світу автора, який здатний пильно розглядати оточуюче середовище та надавати йому свою особистісну оцінку: *un intermède vocalique chaud et souple; cette ampleur si vocalique; les deux syllabes sonnent clair et sec; Moine est ...si douillet et si chaud; sensuellement lourde alors vaguement liquoreuse; dragée, comme il fond dans la bouche! Nuée, nuage, délicatesse infinie, les couleurs, si nuageuses elles aussi, le blanc, le rose et le bleu pâles, le toucher, si lisse, la forme oblongue, prête à se couler.*

Літери та звуки, персоніфіковані автором, мають самостійне життя та здатні шепотіти *le m surtout, qui murmure l'abandon*, різати *le d anglais semble incisif*, приголомшувати *le t allemand de Tod terrasse*, дрімати *un r en sommeil*, утворювати комфорт *un e de confort sourd*, ковтати *biberonner la consonne finale*, тривало лунати *la sonorité si courte se prolonge*, зіштовкуватися з чимось *un choc de consonnes*.

Улюблені слова Філіпа Делерма живуть поруч з ним як справжні істоти. Він наділяє їх характеристиками, які піднімаються на поверхню світлої свідомості з його багатой індивідуальної мовної картини світу: **Énergumène** – *Quel agitation ! Certains mots distillent des ondes de paix, mais celui-ci est branché sur cent mille volts ! Les quatre syllabes épousent sans repos les convulsions de cet agité du bocal qui se cogne à toutes les parois, pirouette et salue, le regard niais, bêtement triomphant* [14, 122]. **Potée** – *Difficile de rester à distance, de le prononcer d'une voix neutre en équilibrant les syllabes. Le po de potée n'a rien à voir avec celui de police, ni même celui de potiron. Avec potée, on est induit à l'explosion, et même une espèce d'ironie, comme si le mot était trop emblématique de la chose* [14, 11]. **Galet** – *Il a une perfection paradoxale. À la fois complètement solide et si fluide. L'accord des sonorités est absolu. Le ga que l'on soupèse au creux de la main, pour éprouver sa densité. Le let qui le rend déjà l'élément liquide, sous la forme la plus appropriée qui soit : celle du ricochet* [14, 15]. **Ravigote** – *Le mot sonne tellement français, vivifiant, culinaire sans prétention...* [14, 117]. **Vacances**. *Le v de vide, et la lenteur de l'espérance.*

Неканонічна вільна форма викладу знаходить своє відображення у використанні окрім наукових термінів, також філософських роздумів, сентенцій: *un mot qui resta longtemps abstrait pour moi, avant de prendre un visage; les mots ne sont pas les mots. Il y a mille manières de les posséder ; le mot lui-même est la profanation de l'idée; se mirer, s'admirer; être belle. Etre beau. Etre soi. Est-ce la même chose? c'est bien, de s'ennuyer, de donner de la longueur au temps; l'amour est un péché piquant, dans les palais du crime;* ментальної діяльності автора: *on prépare des stratagèmes pour y échapper, on se projette, on croit se connaître,* асоціативних зв'язків, породжуваних певними словами: *la poire est femme, avec des hanches douces et rondes, une courbe infinie dont on ne saurait dire où commence l'ampleur; en disant moine, on éveille... un dégustateur gourmand de Chartreuse..., le teint rougeaud et de l'œil réjoui, la tonsure avenante; les miroirs ... la reine maléfique de Blanche-Neige;* алегоричних образів: *les oracles antiques, éternelles maladies imaginaires, l'humour juif new-yorkais,* розмовної лексики, яка підсилює актуалізацію зображуваного в тексті есе: *un intello binoclard, une potée, mézigue, une canaille, un maigrichon, gugusse, chichi, un bellâtre macho, un petit maigrichon, un costard mortifère,ourgandine.*

Багата уява автора призводить до створення незвичайно побаченої екзистенції, надавані характеристики утворюють неочікуване враження: **Petit-beurre**. *Mais que serait beurre sans petit ? L'épithète dit toute la malignité furtive de ce gâteau sans prétention, qu'on peut déguster en cachette, à l'heure du goûter de préférence. Il s'adresse aux petits, et au petit qui est resté en nous* [14, 113]. **Parabole**. *L'équilibre des sonorités épouse rondement les contours de la courbe géométrique. Un mot comme en sommeil, et cependant...* [14, 115]. **Roman**. *L'idée de rondeur* [14, 114].

**Pavane.** *Tout de suite le velours, le brocart, l'Ourlet de la robe doré, les regards satisfaits, ces deux mains suspendues qui se joignent à peine [14, 16].* **Sensuel.** *Avec lui, il ne s'agit pas de consommer la vie dans une gourmandise rabelaisienne, mais de susurrer à fleur de peau [14, 18].*

У текстах есе Філіпа Делерма, незважаючи на їх невеличкий розмір, спостерігається культура особистості автора і глибина проникнення в об'єкти спостереження: **Roman.** *Les saints et les paysans se croisent sur les chapiteaux, aux frontons des églises, dans la même amenité. L'humilité des épaules voutées [14, 114].*

**Aquarelle.** *Tous les clichés tenaces résumés dans ce mot ailé, d'une liquide trop évidente pour ne pas receler un possible secret. Car il y a Folon, provocateur quand il disait si doucement, si lentement: "L'aquarelle, c'est un peu de couleur et beaucoup d'eau". Oui, l'eau pour refléter la lumière intérieure. Les aquarelles de Folon: derrière leur aménité de ton, une critique du temps si profonde [14, 104].*

Захопленість, зачарованість, іронічність супроводжують улюблені слова автора: *Quel bonheur de trouver alors sur sa route le concept et la sonorité de rococo! Pudibond.* *Quel clown, celui-ci! Vin.* *Quelle belle énergie dans cette syllabe unique! Pour mettre à bas tout l'édifice, il suffit d'une gourgandine!*

Поетизація життєвих мимтєвостей пронизує творчість Філіпа Делерма: **Grille.** *Celle d'un château, d'un manoir ou d'une maison bourgeoise. On regarde à travers : on voit se dessiner un parc ou un jardin, des pelouses, une allée. Les grilles font des arabesques sur les bords, s'érigent en lances parallèles [14, 54].*

**Javanaise.** *Une danse que tout le monde n'appelait plus que la java. Les deux syllabes avaient complètement perdu leur origine indonésienne et sonnaient seulement ouvriers en gogouette, casquette de travers, petits marlous, les mains sur les fesses de filles pas farouches aux jupes serrées, déhanchements fébriles sur les reprises canailles de l'accordéon [14, 52].*

**Allégresse.** *Des pas de danse dans la tête, et c'est ça, l'allégresse. S'étonner d'être bien, et puis s'abandonner. On a des ailes, et quand même ça dure un peu dans le presque grave, avant de se dissoudre sans regret [14, 53].*

Характер оцінок мовця є суб'єктивним, тому що світ, до якого він в даний момент придивляється, відкритий лише йому, незалежно від існуючих загальних вражень та переконань: *La question du goût est épineuse [14, 82]; Qu'il est grailonnant, collant, épais. Poissard. Le malchanceux [14, 84]; Flâner en s'amusant. Voilà un beau programme, ou plutôt le luxe absolu : l'absence de programme! [14, 85]; Munificence. Il y a une telle opulence dans ces quatre syllabes, dont la dernière laisse nonchalamment flotter la traîne de l'autosatisfaction [14, 87]; Moineau. Pas besoin de toucher. Rien qu'en disant le mot, on a déjà l'impression de sentir au creux de la main une tiédeur osseuse, défendue à coups de bec [14, 79]; C'est l'apanage de ceux, de celles qui gardent leur accent étranger avec une coquetterie manifeste... Jane Birkin est bien sûr l'archétype de cette séduction... [14, 78].*

Як бачимо з наведених прикладів, оцінка мовця відрізняється використанням синестетичних конструкцій (*goût épineuse; poissard grailonnant, collant, épais; une tièdeur osseuse*), які створюють асоціативні зв'язки зі смаками, фамільярною мовою, живою природою; персоніфікацій (*opulence des syllabes; accent étranger avec une coquetterie manifeste; l'archétype de cette séduction*), що відбивають внутрішній світ автора, особистий, креативний; вишуканої лексики (*la question du goût; le luxe absolu; munificence; une telle opulence; laisse flotter la traîne; nonchalamment; l'apanage; une coquetterie manifeste*), яка віддзеркалює витончене володіння мовою.

Таким чином, завдяки виокремленню семантичних складових тексту есе, систематизації і категоризації мовних засобів, вдалось реконструювати особистість автора, освічену, ерудовану людину, де потужні філологічні знання активно співпрацюють з багатою уявою, підвищеною чуттєвістю, доброзичливим поглядом на життя. Вільна форма викладу елімінує дистанцію з читачем, до якого він звертається через посередництво займенників *je, tu, nous*, забезпечуючи їх активне залучення до співбесіди; нелінійність процесу висловлювання надає можливості побачити і відчути об'єкт, що описується, з різних боків, побачити його багатогранність; просторічні слова наближують читача до справжнього повсякденного життя; метафори та алегорії створюють ефект невідомих раніше образів.

Подальші дослідження передбачають роботу над особистим, неповторним індивідуальним стилем автора, проникненим чуттєвістю, несподіваністю та позитивним поглядом на життя.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Брандес К. А. Лінгвотекстові особливості мовленнєвого жанру “художнє есе” (на матеріалі есеїстики С. Моема) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / К. А. Брандес. – К., 1996. – 21 с.
2. Дмитровский А. Л. Жанр эссе: к проблеме теории / А. Л. Дмитровский // Челябинский гуманитарий. – 2013. – № 3. – С. 37–51.
3. Кайда Л. Г. Эссе : стилистический портрет [Електронний ресурс] / Л. Г. Кайда. – М. : Флинта, Наука, 2008. – Режим доступу : <http://read24.ru/pdf/lyudmila-kayda-esse-stilisticheskij-portret.html>
4. Кьеркегор С. Кьеркегор и экзистенциальная философия [Електронний ресурс] / Серен Кьеркегор. – Режим доступу : <http://www.solecity.ru/philosophy/kierkegaard>
5. Кройчик Л. Е. Эссе: свобода повествования или свобода мысли / Л. Е. Кройчик // Российская журналистика: смена приоритетов. – Воронеж : Университет, 1995. – С. 16–19.
6. Лямзина Ю. Т. Жанр эссе (к проблеме формирования теории) [Електронний ресурс] / Ю. Т. Лямзина. – Режим доступу : [http://www.Psujourn.narod.ru/liamzina\\_essay.htm/com](http://www.Psujourn.narod.ru/liamzina_essay.htm/com)
7. Маськова Е. В. Эссе как жанр и метод : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.10 “Журналистика” / Е. В. Маськова. – Минск, 1994. – 17 с.
8. Монтень М. Опыты. Избранные произведения : в 3 т. ; пер. с фр. / М. Монтень. – М. : Голос, 1992. – Т. 1. – 1992. – 384 с.

9. Садыкова Л. В. Лингвостилистические параметры текста эссе (на материале французской литературы) : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.02.05 “Романские языки” / Л. В. Садыкова. – М., 1992. – 20 с.
  10. Ципоруха О. Теорія есе: європейські та американські концепти / Олена Ципоруха // Мандрівець. – 2000. – № 5–6. – С. 58–63.
  11. Шебеліст С. Теоретичні аспекти жанру есею / С. Шебеліст // Слово і Час. – 2007. – № 11. – С. 49–56.
  12. Эпштейн М. На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре нового времени) [Електронний ресурс] / М. Эпштейн // Парадоксы новизны. – Режим доступу : [http://hghltd.yandex.com/yandltm?url/epsht\\_essay.html](http://hghltd.yandex.com/yandltm?url/epsht_essay.html).
  13. Delerm P. La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules. Récits / Philippe Delerm. – P. : Éditions Gallimard, 1997. – 93 p.
  14. Delerm P. Les mots que j'aime / Philippe Delerm. – P. : Éditions Points, 2013. – 128 p.
  15. Encyclopédie Universalis 2015 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/essai-genre-litteraire/>
  16. Létourneau Francine Belle-Ilse. L'Essai littéraire : un inconnu à plusieurs visages... [Електронний ресурс] / Francine Létourneau Belle-Isle. – Режим доступу : <https://www.erudit.org/en/journals/etudlitt/1972-v5-n1-n1/500220ar/>
  17. Macé M. L'essai littéraire, devant le temps [Електронний ресурс] / Marielle Macé // Cahier de narratologie. – 2008. – № 14. – Режим доступу : <https://narratologie.revues.org/499>
- Стаття надійшла до редакції 9 березня 2017 року**

УДК 811.11`42

Лещенко Г. В.

кандидат філологічних наук, доцент,  
Черкаський державний технологічний університет  
anles\_ua@ukr.net

## СУЧАСНА КОГНІТИВНА НАРАТОЛОГІЯ: НАПРЯМИ І ПРІОРИТЕТИ ДОСЛІДЖЕНЬ

### Анотація

У статті досліджуються етапи розвитку когнітивної наратології та характеризуються перспективні напрями наратологічних досліджень. Особлива увага присвячена розгляду ключового поняття наратологічного аналізу – поняття наративної структури. Наративна структура осмислюється як динамічна структура, що ґрунтується на зміні стану персонажів або трансформації початкової ситуації, що спричиняє різку зміну вектору дії. Вивчення наративної структури передбачає системний аналіз її формальних та змістовних аспектів.

**Ключові слова:** когнітивний, наратологія, наративна структура, когнітивно-дискурсивний, ментальна репрезентація

### Summary

In the article the stages of the development of Cognitive Narratology are presented and the perspective trends of narratological research are characterized. Special attention is given to the investigation of the key concepts of narratological analysis, narrative structure is amidst them. Narrative structure is conceptualized as a dynamic structure based on the transformation of characters' state or initial situation, that may cause the abrupt change of the action directing. The analysis of the narrative structure envisages the systemic approach to its formal and content aspects.

**Key words:** cognitive, narratology, narrative structure, cognitive and discursive, mental representation

“Наративний” поворот у розвитку сучасної науки в цілому, що відбувся у 80-х роках ХХ ст. і став частиною загального “лінгвістичного”, “риторичного”, “інтерпретативного” повороту, затвердив положення про те, що функціонування різноманітних форм знання може бути осмислене лише через розуміння їх наративної, оповідної природи, внаслідок чого поняття “наратив” отримало статус міждисциплінарного фундаментального поняття як у соціально-гуманітарних, так і в природничих сферах наукового знання. Нові можливості розкриття особливостей мовного втілення і мовленнєвої реалізації оповіді, що ґрунтується на побудові “історії” (*story*), надає когнітивно-дискурсивна парадигма лінгвістичного знання, яку вважають східноєвропейською варіацією когнітивізму [3, 7].

Когнітивний ракурс вивчення наративу передбачає, що опис його мовних структур враховує їх кореляцію із когнітивними структурами людської свідомості, що відбиває навколишній світ у вигляді ментальних репрезентацій. Нові сфери наукового знання, що з'явилися в останні

десятиліття – когнітивна поетика, когнітивна стилістика, когнітивна наратологія та ін. – акцентували увагу на провідній ролі когнітивної діяльності людини у процесі породження та сприйняття художнього тексту.

Сфера аналізу когнітивної наратології охоплює численні аспекти когнітивної діяльності учасників літературної комунікації, але найбільш продуктивними на сьогодні є дослідження (1) наративної перспективи у фікціональних і нефікціональних текстах (У. ван Пір, С. Четмен, Д. Херман); (2) процесів формування ментальних репрезентацій у свідомості персонажів та функціонування текстових підказок, що викликають певні інференції у свідомості читача (Дж. Бут, Д. Коен, А. Палмер, Л. Зуншайн); (3) емоцій та емоційного дискурсу, шляхів їх активування певними типами наративних текстів (Д. Херман, П. Хоган); (4) спектру когнітивних процесів, що підтримують читацькі інференції щодо часово-темпорального профілю конкретного “світу історії” (*storyworld*), а також критеріїв визначення поняття наративності (М. Флудернік, Р. Герріг, М.-Л. Райан); (5) текстуальних і когнітивних факторів, що впливають на виникнення ефекту наративного саспенсу, цікавості та збентеження і ширше – на стратегії обробки текстової інформації, що спричиняють ці афективні реакції (М. Перрі, М. Стернберг) та ін. [детальніше див. 10].

**Метою** статті є систематизація існуючих уявлень про сучасні напрями досліджень когнітивної наратології як складової загального когнітивно-дискурсивного формату наукового пізнання. Поставлена мета передбачає розв’язання таких **завдань**: 1) проаналізувати еволюцію теорії наративу; 2) визначити пріоритети розвитку вітчизняних та зарубіжних наратологічних студій; 3) окреслити ключові поняття наратологічного аналізу.

Наприкінці ХХ ст. активне вивчення наративу призвело до формування численних теорій і концепцій, серед яких найбільш конструктивними, на думку дослідників [5], є такі: теорії російських формалістів (В. Пропп, Б. Ейхенбаум, В. Шкловський); діалогічна теорія наративу, що ґрунтується на теоретичних засадах М. Бахтіна; теорії “нової критики” (Р. П. Блекмер); неоарістотеліанські теорії (Чиказька школа – Р. С. Грейн, У. Бут); психоаналітичні теорії (З. Фрейд, К. Берк, Ж. Лакан); герменевтичні і феноменологічні теорії (Р. Інгарден, П. Рікер); структуралістські, семіотичні і тропологічні теорії (К. Леві-Стросс, Р. Барт, Ц. Тодоров, А. Греймас, Ж. Женетт, Х. Уайт); марксистські і соціологічні теорії (Ф. Джеймисон); теорії читацького сприйняття (В. Ізер, Х. Р. Яусс); постструктуралістські і деконструктивістські теорії (Ж. Дерріда, П. де Ман). Слід зазначити, що незважаючи на беззаперечну різноплановість та різноаспектність підходів до вивчення наративу і пов’язаних з ним



понять, спільною рисою цих теорій є намагання визначити фундаментальні, смислоутворюючі принципи оповіді.

Одночасно з нарративним поворотом, який значною мірою вплинув на характер розвитку більшості соціально-гуманітарних дисциплін, відбулося ще одне важливе зрушення в загальнонауковій парадигмі, яке отримало назву “когнітивістського” (або “когнітивного”) повороту. На думку Д. Хермана [див. 8, 48], сутність цього повороту полягала в тому, що наратологія почала переорієнтацію на опис когнітивних факторів створення і функціонування нарративу (передумови вивчення яких вже простежувались у розробках шкіл структурного та морфологічного аналізу), активно використовуючи при цьому теоретичний арсенал когнітивної лінгвістики та результати емпіричних когнітивних досліджень.

Як зазначає М. Флудернік [там само, 48-49], когнітивний поворот у наратології став закономірною реакцією на зміни у загальнолінгвістичній парадигмі ХХ ст., вплив якої на розвиток теорії нарративу видається автору цілком очевидним: структуралізм поклав початок становленню класичної наратології; генеративна лінгвістика обумовила розквіт текстової граматики; семантика і прагматика створили підґрунтя для теорії мовленнєвих актів; лінгвістика тексту дала поштовх розвитку конверсаційного аналізу та критичного дискурс-аналізу; і, нарешті, когнітивна лінгвістика сприяла становленню когнітивної наратології. Когнітивна лінгвістика акцентувала увагу дослідників на значущості схем та прототипів, що існують у свідомості людини й представлені в мовних структурах і нарративах як репрезентаціях людського досвіду.

Унаслідок когнітивного повороту вивчення нарративу продовжилось у двох напрямках: з одного боку, це аналіз людського сприйняття дій та подій, що містяться в оповіді; з іншого – дослідження структур, які передаються (*transmitted*) текстом, та верифікація цих структур на предмет їх відповідності загальним когнітивним параметрам або фреймам [там само, 49]. В той же час розвиток когнітивної парадигми визначив два різних методологічних підходи до вивчення оповіді як такої: представники першого підходу зосередились на конверсаційному аналізі та аналізі усних нарративів як прототипів письмових, у тому числі художніх, текстів; інші, виходячи з припущень конструктивістів про взаємозв'язок “текст – читач”, сконцентрували зусилля на емпіричному аналізі читацького “занурення” у текст [7, 2-3; 8, 49].

В цілому, серед досягнень посткласичної зарубіжної наратології можна згадати: розробку цілої низки методик нарративного аналізу (від підходів, заснованих на теорії можливих світів, до інформаційно-орієнтованих та медіа-технологічних підходів (М.-Л. Райан 1991, 1992, 2001); мультидисциплінарні дослідження, що поєднують філософські, лінгвістичні розвідки та розробки конверсаційного аналізу (Д. Херман 1995, 2002); когнітивно-культурологічні дослідження (А. Нюнінг 1997,

2000); емпіричні наратологічні дослідження (М. Бортолуссі і П. Діксон 2003); органіцистично-історичний підхід (М. Флудернік 1996, 2003); впровадження положень риторики і етики у дискретну наратологічну парадигму (У. Бут 1983, 1988; Дж. Фелан 1989, 1996; П. Рабінович і М. Сміт 1998); екстраполяцію засад наративної теорії на сфери вивчення різноманітних засобів інформації та жанрової специфіки (У. Вулф 2002, 2003) [див. 8].

Щодо вітчизняної традиції аналізу наративних текстів, слід зазначити, що роботи останніх десятиліть демонструють появу різних форм і методів досліджень, що передбачає застосування інноваційного підходу до розуміння художнього твору як “певної ментальності”, специфічного сприйняття автором дійсності та його відношення до реальності, що втілені крізь призму світобачення і світовідчуття письменника [4, 214]. У руслі такого підходу детально розглядаються особливості художнього мислення автора, зафіксовані за допомогою символічних та метафоричних знаків, вписаних у текстову тканину його творів (О. Воробйова, О. Кагановська); розробляються принципи когнітивної теорії образності (Л. Белєхова) та поетико-когнітивного аналізу художнього тексту (В. Ніконова); визначається специфіка модерністського і постмодерністського художнього дискурсу (О. Бабелюк, М. Ткачук); досліджуються наративні прийоми (С. Волкова) та вибудовуються наративні схеми (І. Бехта); аналізується відповідність дискурсивних і текстових характеристик художнього наративу як такого (В. Андрєєва).

У площині вивчення семантики художнього тексту когнітивний поворот у лінгвістиці мав серйозний вплив на ту галузь філологічних досліджень, яку у вітчизняному мовознавстві прийнято називати лінгвопоетикою [1]. Як зазначає засновник школи української когнітивної поетики О. Воробйова, розвиток когнітивно-дискурсивної парадигми обумовив появу численних студій художньої семантики, присвячених вирішенню двох основних питань: 1) яким чином поетична мова та художні форми, а також сприйняття поетичного, і ширше – художнього, тексту визначаються характером концептуалізації (тобто осмислення світу людиною), а також специфікою когнітивних процесів раціональної й емоційної обробки інформації; та 2) чим відрізняється художнє осмислення світу від осмислення світу повсякденною свідомістю, враховуючи те, що остання має принципово творчий характер [там само].

Нова парадигма в наратології – когнітивна наратологія – створює запит на новий методологічний інструментарій, який дозволить встановити і описати зв'язок наративу як семіотичного знаку з мисленням, його концептуальними структурами, когнітивними операціями, принципами структурування знання та обробки інформації.

При цьому ключовим поняттям, що використовують у теорії наративу, є поняття **наративної структури**.

В історії наратології перші спроби опису структури наративу пов'язують з античною традицією літературного аналізу, головні принципи якого були викладені у “Поетиці” Аристотеля: 1) наратив є “імітація” або “репрезентація” дій (*mimesis praxeos*); 2) ця “репрезентація” спрямована на те, щоб викликати емоції (зокрема, співчуття та страху); 3) “правильні” (*well-formed*) фабули організовані як певне “ціле” (*holos*), що має початок, середину і кінець. Ці три ключові риси, на думку сучасних дослідників [7, 1], дозволяють скласти базове уявлення про організацію наративу, характеризуючи його крізь призму темпоральності: події, що оповідаються, послідовно розгортаються у часі; емоції страху та співчуття фокусують читацьку увагу на наближенні фінальної розв'язки; єдність репрезентації забезпечує катафорична функція початку та анафорична функція кінця.

Підґрунтя будь-якого наративу складає зміна стану персонажу та / або трансформація початкової ситуації, що передбачає різку зміну спрямування дії (перипетію, за Аристотелем). Таких поворотів у наративній послідовності може бути декілька: “початковий стан → руйнування → новий стан → руйнування → новий стан → ... → фінальний стан (рівновага)”. Кожний новий стан одночасно є і відправним пунктом, і завершальним, а також є прикладом тимчасової рівноваги між “до та після”, між минулим та майбутнім [9, 521]. Іншими словами, структура наративу передбачає “необхідність певної динаміки станів, зовнішньої або внутрішньої, що є результатом діяльності персонажів” [2, 97]. Ця діяльність підпорядкована певній логіці розвитку подій і обумовлена глобальною темою наративу (розкриття таємниці, набуття бажаного об'єкту, викриття злочинця, розвиток особистих відношень та ін.), де кожному персонажу приписується своя рольова функція.

У сучасних дослідженнях базова структура наративу розглядається, як правило, у двох перспективах: як наративна послідовність оповідних подій (формальні аспекти) та як тематично зумовлена ситуаційна модель (змістовні аспекти). Разом з цим, деякі вчені, зокрема М. Бамберг і В. Марчман, справедливо вказують на необхідність розробки комплексного, системного підходу до вивчення структури наративного тексту – підходу, що дозволяє висвітлити як формальні, так і змістовні аспекти наративної організації, головним принципом формування якої є одночасне “скріплення” (*binding*) та “розгортання” (*unfolding*) історії від рівня локальної когезії до рівня глобальної ієрархії [6, 279]. Поділяючи цю думку, ми вважаємо, що результатом такого підходу має стати побудова універсальної моделі наративу, структурні принципи якої відповідатимуть як загальним критеріям наративності, так і вимогам

жанрової специфіки оповіді. Розробка принципів такої моделі є темою окремого наукового дослідження.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Воробйова О. П. Когнітивна поетика в Україні: напрями досліджень [Електронний ресурс] / О. П. Воробйова // Актуальні проблеми романо-германської філології в Україні та Болонський процес : [матеріали Міжнародної наукової конференції] / Чернівецький нац. ун-т імені Ю. Федьковича, 25-26 листопада 2004 р. – Чернівці : ЧНУ, 2004. – С. 37–38. – Режим доступу : [http://uaclip.at.ua/KOGNITIVNA\\_POETIKA\\_V\\_UKRAYINI\\_2004pdf.pdf](http://uaclip.at.ua/KOGNITIVNA_POETIKA_V_UKRAYINI_2004pdf.pdf)
2. Евстигнеева Н. В. Модели анализа нарратива [Электронный ресурс] / Н. В. Евстигнеева, О. А. Оберемко // Человек. Сообщество. Управление. – 2007. – № 4. – С. 95–107. – Режим доступа : [http://chsu.kubsu.ru/arhiv/2007\\_4/2007-4\\_EvstigneevaOberemko.pdf](http://chsu.kubsu.ru/arhiv/2007_4/2007-4_EvstigneevaOberemko.pdf)
3. Морозова О. І. Лінгвальні аспекти неправди як когнітивно-комунікативного утворення (на матеріалі сучасної англійської мови) : дис. ... доктора філол. наук : 10.02.04 / Морозова Олена Іванівна. – Х., 2008. – 491 с.
4. Савчук Р. І. Когнітивна наратологія в контексті нових дослідницьких орієнтирів сучасної лінгвістики тексту [Електронний ресурс] / Р. І. Савчук // Проблеми семантики слова, речення та тексту. – 2013. – Вип. 31. – С. 214–220. – Режим доступу : [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/pssrtt\\_2013\\_31\\_29.pdf](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/pssrtt_2013_31_29.pdf)
5. Трубина Е. Г. Нарратология: основы, проблемы, перспективы : [материалы к спецкурсу] [Электронный ресурс] / Е. Г. Трубина. – Екатеринбург : Изд-во Ур. ун-та, 2002. – 103 с. – Режим доступа : <http://forum.myword.ru/index.php?files/file/2035-narratologija-osnovi-problemi-perspektivi-materiali-k-specialnomu-kursu/>
6. Bamberg M. Binding and Unfolding: Towards the Linguistic Construction of Narrative Discourse / M. Bamberg, V. Marchman // Discourse Processes. – 1991. – 14. – P. 277–305.
7. Baroni R. Introduction: The Many Ways of Dealing with Sequence in Contemporary Narratology / R. Baroni // Narrative Sequence in Contemporary Narratologies / [ed. by R. Baroni, F. Revaz]. – Columbus : Ohio State University Press, 2016. – P. 1–11.
8. A Companion to Narrative Theory / [ed. by J. Phelan and P. J. Rabinowitz]. – Oxford : Blackwell Publishing, 2005. – 592 p.
9. Franzosi R. Narrative Analysis – Or Why (And How) Sociologists Should be Interested in Narrative [Electronic resource] / R. Franzosi // Annual Review of Sociology. – 1998. – Vol. 24. – P. 517–554. – Mode of access : <https://www.jstor.org/stable/223492>
10. Herman D. Cognitive Narratology [Electronic resource] / D. Herman // The Living Handbook of Narratology. – 2013. – Mode of access : [http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive\\_Narratology](http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive_Narratology)

**Стаття надійшла до редакції 21 травня 2017 року**

УДК 811.111'23

**Мельник О. М.,**

здобувач,

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк  
melenm@i.ua

## **ДОМІНУВАННЯ ЯК СТРАТЕГІЯ КОМУНІКАНТА-ЕГОЇСТА**

### **Анотація**

У статті узагальнено існуючі погляди науковців щодо понять “стратегія” та “тактика”. Докладно проаналізовано стратегію домінування, якою послуговується комунікант-егоїст під час комунікативної інтеракції. Виявлено, що ця стратегія відноситься до групи конфліктно-спрямованих, тобто некооперативних. Акцентовано увагу на тактиках, які залучає комунікант-егоїст. Виділено тактику безпосереднього контролю, тактику опосередкованого контролю, тактику демонстрації власної переваги й тактику ігнорування.

**Ключові слова:** стратегія, тактика, домінування, комунікант-егоїст, інтенція.

### **Summary**

The article is devoted to the research of the notions “strategy” and “tactic”. It focuses on the analysis of a communicative strategy of domineering. It has been found out that this strategy is noncooperative. Selfish interlocutors involve such tactics as a tactic of direct control of verbal / nonverbal opponent’s behaviour, a tactic of indirect control of verbal / nonverbal opponent’s behaviour, a tactic of demonstrating their preference and a tactic of ignoring.

**Key words:** strategy, tactic, domineering, selfish interlocutor, intention.

Вивчення комунікативних стратегій і тактик неминує призводити до необхідності чіткого усвідомлення співвідношення між дискурсом, жанрами в комунікативному просторі, з одного боку, і необхідності ретельного вивчення різноманітних екстралінгвальних чинників, що впливають на комунікацію, з іншого [3, 13]. Мовленнєва діяльність людини обумовлена наявністю безпосередньої мети, мотиву (тобто те, заради чого досягається мовленнєва мета) і потреби (потреба у чомусь). Адресант, промовляючи висловлення, має мету та, зазвичай, засоби її досягнення.

Усвідомлення зв'язку комунікативної мети і мотиву дозволяє виокремити такі структурні елементи мовленнєвої діяльності, як комунікативні стратегії та тактики. Для сучасної лінгвістичної парадигми є актуальним дослідження стратегій і тактик комунікативного впливу, які регулюють взаємозв'язок мовців під час інтеракції. Принципи та умови ефективного спілкування докладно висвітлені у працях Н. Арутюнової, П. Грайса, Т. А. ван Дейка, О. С. Іссерс, S. C. Levinson, D. Tannen та інших.

**Метою статті** є узагальнення існуючих поглядів науковців щодо понять “стратегія” та “тактика” і дослідження стратегії домінування.

Окреслена мета передбачає розв'язання таких **завдань**: 1) висвітлити особливості стратегій і тактик мовленнєвої поведінки комуніканта-егоїста; 2) розглянути стратегію домінування та тактики, якими послуговується комунікант-егоїст.

У лінгвістиці простежуємо різне розуміння мовленнєвої стратегії. На думку М. Макарова [9, 122], іноді під стратегією розуміють ланцюг рішень мовця, комунікативних виборів тих чи інших мовленнєвих дій і мовних засобів. Не суперечить даному визначенню і точка зору П. Зернецького, згідно якої стратегія – це творча реалізація комунікантом плану побудови своєї мовленнєвої поведінки з метою досягнення глобальної мовної / немовної задачі спілкування в мовленнєвій події [4, 40]. Ми, услід за О. С. Ісерс, трактуємо мовленнєву стратегію як сукупність мовленнєвих дій, направлених на вирішення загальної комунікативної задачі мовця [5, 109]. Ці три підходи не суперечать один одному, а, навпаки, доповнюють один одного і розкривають багаторівневу й поліфункціональну природу природного мовленнєвого спілкування та його будову.

Варто зазначити, що С. Кацнельсон наголошує на тому, що ступінь усвідомленості стратегії комунікантом може бути різним. Процес породження мовлення починається з визначення теми й стратегії повідомлення. Вироблення плану й стратегії повідомлення не завжди має усвідомлений характер. Спостерігаючи за мовленням багатьох людей, можна помітити в ньому непотрібні повтори, непослідовність і плутаність думки, незакінчені фрагменти, перескакування з однієї теми на іншу тощо. При всьому цьому імпліцитно будь-яке мовлення має план і стратегію викладу; не тільки слухач помічає його, реагуючи на порушення, але за наявності належного самоконтролю суттєві відхилення від теми й плану помічаються самим мовцем [6, 121].

Стратегія характеризується динамічністю, гнучкістю і варіативністю, оскільки одиниці спілкування знаходяться у процесі конструювання – в діалозі кожне висловлення знаходиться у тісній взаємодії з попереднім і саме по собі може змінювати контекст наступного висловлення [11, 96].

Комунікативна тактика, на відміну від комунікативної стратегії, передусім співвідноситься не з комунікативною ціллю, а з набором комунікативних намірів [7, 11]. Подібної думки дотримується також Ф. Бацевич, розглядаючи комунікативну тактику як визначену лінію поведінки на певному етапі комунікативної взаємодії, спрямовану на одержання бажаного ефекту чи запобігання ефекту небажаного; мовленнєві прийоми, які дають змогу досягти комунікативної мети [2, 120]. Проте існує тісний зв'язок між глобальною стратегічною ціллю й дрібними локальними цілями.

Оскільки мовці орієнтовані на досягнення успіху, то ступінь стабільності й кооперації інтеракції залежить від егоцентричних розрахунків власної вигоди кожного з комунікантів [12, 199]. Ключовою

характеристикою егоїстичної поведінки комуніканта є ігнорування почуттів, інтересів і прав інших людей заради досягнення власних цілей, прагнення отримати за будь-яку ціну матеріальну або іншу вигоду, використання інших, нанесення шкоди іншим з метою здійснення своїх бажань. Отож егоїстичні висловлення не є конвенційними у суспільстві, а їх комунікативна мета має конфліктний характер. На цій підставі основні стратегії комуніканта-егоїста ми відносимо до групи конфліктно-спрямованих, тобто некооперативних.

Поняття комунікативного домінування можна порівняти з поняттям конфлікту, конфронтації, оскільки воно також характеризується вибором поведінки з активним впливом на комунікативного партнера, домінуванням ролі мовця, порушенням комунікативних норм поведінки з метою досягнення комунікативної мети адресантом комунікативного впливу [10]. Однак комунікативне домінування і конфліктна взаємодія передбачають своїм результатом різні дії-реакції на них.

Якщо адресат, по відношенню до якого здійснюється конфліктна комунікативна дія, протидіє у відповідь, то має місце конфлікт. У випадку відсутності аналогічної реакції спостерігається асиметричність комунікативних дій індивідів, що сприяє їх різному комунікативно-статусному позиціонуванню, і, в результаті цього, має місце досягнення відносин ситуативного комунікативного домінування [1, 29]. При домінуванні мовець ставиться до адресата як до речі або засобу досягнення своїх цілей, інтересів і намірів; використовує відкритий, на відміну від маніпулятивної стратегії, без маскування, імперативний вплив, застосовує накази, притиск, навіювання і насилля [8, 176].

Складовими стратегій розглядаються як цілі й установки мовця, так і цілі й установки слухача [15]. Досвідчений комунікант завжди враховує особливості і вподобання адресата та, відповідно до них, обирає дискурсивну стратегію [16, 34–46]. Організуючи свою комунікативну поведінку, мовець-егоїст має установку на підпорядкування свого комунікативного партнера. Інакше кажучи, інтенція мовця зводиться до того, щоб: 1) здійснити бажаний мовленнєвий вплив на партнера по комунікації відповідно до своїх власних комунікативних цілей; 2) зберегти / відновити своє обличчя [5].

При використанні стратегії домінування комунікант-егоїст послуговується такими тактиками: 1) тактикою безпосереднього контролю мовленнєвої / немовленнєвої поведінки співрозмовника (власне спонукальні – директивними – комунікативними діями); 2) тактикою опосередкованого контролю мовленнєвої / немовленнєвої поведінки співрозмовника (ініціативними, експресивними або тими комунікативними діями, що наносять шкоду позитивному іміджу адресата) [1, 30]; 3) тактикою демонстрації власної переваги; 4) тактикою ігнорування.

Розглянемо вищезазначені тактики втілення стратегії домінування.

- тактика безпосереднього контролю:

1) *George couldn't help disliking Grandma. She was a selfish grumpy old woman. /.../*

*"How much sugar in your tea today, Grandma?" George asked her.*

*(a) "One spoonful," she said. "And no milk."*

*Most grandmothers are lovely, kind, helpful old ladies, but not this one. She spent all day and every day sitting in her chair by the window, and she was always complaining, grouching, gouching, grumbling, griping about something or others. /.../ She didn't seem to care about other people, only about herself. She was miserable old grouch.*

*Grandma sipped the tea. (b) "It's not sweet enough," she said. "Put more sugar in."*

*George took the cup back to the kitchen and added another spoonful of sugar. He stirred it again and carried it carefully in to Grandma.*

*(c) "Where's the saucer?" she said. "I won't have a cup without a saucer."*

*George fetched her a saucer.*

*When George's mother or father were home, Grandma never ordered George about like this. (d) It was only when she had him on her own that she began treating him badly. /.../*

*'Daddy says it's fine for a man to be tall,' George said.*

*(e) 'Don't listen to your daddy,' Grandma said. 'Listen to me' (R. Dahl "George's Marvelous Medicine") [14, 2–3].*

У наведеному прикладі егоїстична, сварлива й буркотлива бабуся (*a selfish grumpy old woman; she was always complaining, grouching, gouching, grumbling, griping about something or others; She didn't seem to care about other people, only about herself*) помикає своїм онуком, восьмирічним хлопчиком Джорджем Марвелусом. Реалізація даної стратегії супроводжується порушенням комунікативної рівноваги між партнерами й приниженням гідності адресата (*d*), так як бабуся контролює поведінку свого онука. Вона вживає директивні комунікативні ходи (*a, b, c*) й підкреслює своє домінування та значимість (*e*).

- тактика опосередкованого контролю:

2) *"You're what?" Jason shouted. /.../*

*"Jason, would you please stop yelling?" Mr. Dale rubbed his hands through his short hair.*

*"Why?" Jason snapped at Mr. Dale before turning on Jeff again. "You stupid, selfish son of bitch."*

*"Selfish? I'm selfish?" Jeff jabbed himself in the chest with his thumb.*

*"Look, you can pin your whole future on this pipe dream, but I'm not. My mom and dad are willing to pay for school. /.../"*



*“Where are we supposed to find another bass player? Nobody wants to play fucking bass.” Jason stomped to the window (C. Maurice “Keep Coming Back To Love”) [17].*

Комунікант-егоїст Джейсон, використовуючи опосередковане спонування, виражене реченням, яке має питальну форму (*Where are we supposed to find another bass player?*), намагається змусити Джеффа надалі співпрацювати з ним задля успішності свого проекту. При цьому своїми комунікативними діями мовець наносить шкоду позитивному іміджу адресата (*You stupid, selfish son of bitch*).

- тактика демонстрації власної переваги:

3) *“Is that what you’re wearing?” Daniel asked one night when we were off to another benefit. /.../*

*“All I meant was,” he said, “if we’re going to make people think we’re a couple, you should start dressing a little more”*

*“Like you?”*

*“Yes,” he insisted. “Remember that photo in the ‘Styles’ section? I don’t mean to sound conceited, but I’m known for being a stylish dresser.”*

*“I know you don’t mean to sound conceited,” I said. “It just comes naturally to you” (T. J. Beck “I’m Your Man”) [13].*

Даніель, комунікант-егоїст, демонструючи власну перевагу у вмінні зі смаком одягатися і хизуючись почуттям стилю, переконує свого товариша виглядати стильно, щоб вони могли разом відвідувати світські заходи.

- тактика ігнорування:

4) *“I look smarter than you,” Jason said haughtily, trying to start a conversation, realising that they hadn’t had a substantial conversation since morning.*

*“I beg to differ but I’m looking much better,” she countered. Jason stood up and faced her. “Do you like me Amelia?”*

*Amelia remained silent.*

*“I said something, did you hear me?” Jason said impatiently, persuading.*

*Amelia ignored him and changed the topic suddenly. “Hey, look at that. That’s a rock band” (P. Sharma “Journey of a Lifetime”) [18].*

Ігнорування передбачає модель поведінки, при якій комунікант-егоїст навмисно не підтримує неприємну для нього тему розмови і не звертає уваги на емоційний стан комунікативного партнера. Таким чином він демонструє неприйняття позиції опонента, перевагу над співрозмовником, підкреслює свою авторитарність, що, як правило, призводить до конфронтації.

У результаті проведення наукової розвідки було розглянуто домінування як особистісну рису комуніканта-егоїста і як стратегію, яка проявляється в його мовленні через такі тактики: тактику безпосереднього контролю, тактику опосередкованого контролю, тактику демонстрації власної переваги й тактику ігнорування. Перспективним

вбачаємо вивчення стратегій маніпулювання та конфронтації та тактиками, якими послуговується егоїст-комунікант.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Барташева А. И. Взаимодействие невербальных и вербальных компонентов ситуации коммуникативного доминирования в англоязычном дискурсе : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Анна Игоревна Барташева. – Х., 2004. – 194 с.
2. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики : [підручник] / Ф. С. Бацевич. – К. : Вид. центр «Академія», 2004. – 344 с.
3. Белова А. Д. Комунікативні стратегії і тактики: проблеми систематики / А. Д. Белова // Мовні і концептуальні картини світу. – 2004. – № 10. – С. 11–16.
4. Зернецкий П. В. Лингвистические аспекты теории речевой деятельности / П. В. Зернецкий // Языковое общение: процессы и единицы. – Калинин : Изд-во Калинин. гос. ун-та, 1988. – С. 36–41.
5. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи : [монография] / О. С. Иссерс. – 5-е изд. – М. : ЛКИ, 2008. – 288 с.
6. Кацнельсон С. Д. Типология языка и речевое мышление / С. Д. Кацнельсон. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 217 с.
7. Ключев Е. В. Речевая коммуникация : учеб. пособие [для ун-тов и вузов] / Е. В. Ключев. – М. : Приор, 1998. – 224 с.
8. Куницына В. Н. Межличностное общение : учеб. для вузов / В. Н. Куницына, Н. В. Казаринова, В. М. Погольша. – СПб. : Питер, 2003. – 544 с.
9. Макаров М. Л. Основы теории дискурса : [монография] / М. Л. Макаров. – М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. – 280 с.
10. Третьякова В. С. Конфликт глазами лингвиста / В. С. Третьякова // Юрислингвистика-2: Русский язык в его естественном и юридическом бытии. – Барнаул : Барнаул. гос. ун-т, 2000. – С. 127–140.
11. Фадеева Е. В. Стратегии и тактики конфликтного дискурса (на материале английского языка) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Елена Владимировна Фадеева. – К., 2000. – 194 с.
12. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / Юрген Хабермас ; пер. с нем., под. ред. Д. В. Скляднева. – СПб. : Наука, 2001. – 380 с.
13. Beck T. J. I'm Your Man / Timothy James Beck. – N.Y. : Kensington Publishing Corp., 2004. – 384 p.
14. Dahl R. George's Marvelous Medicine / Roald Dahl. – Middlesex, England : Puffin Books Penguin Books Ltd., 1998. – 90 p.
15. Dillard J. P. Persuasion Past and Present : Attitudes aren't What They Used to Be / J. P. Dillard // Communication monographs. – 1993. – Vol. 60. – P. 90–97.
16. Lloyd P. Developing the Ability to Evaluate Verbal Information: The Relevance of Referential Communication Research. Communication Strategies Research / P. Lloyd // Communication Strategies Research: Psycholinguistic and Sociolinguistic Aspect / ed. by G. Kasper and E. Kellerman. – N. Y. : Plenum, 1997. – P. 34–46.
17. Maurice C. Keep Coming Back To Love / Christa Maurice. – N.Y. : Kensington Publishing Corp., 2016. – 300 p.
18. Sharma P. Journey of a Lifetime / Prateek Sharma. – New Delhi : Pustak Mahal, 2011. – 224 p.

**Стаття надійшла до редакції 20 травня 2017 року**

УДК 378.147:81'243:792.8

Петько Л. В.

кандидат педагогічних наук, доцент,  
Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова (Київ)  
petkoluda2015@gmail.com

## ПІДРУЧНИК З ІНОЗЕМНОЇ МОВИ ЯК ЗАСІБ НАВЧАННЯ І ВИХОВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ

### Анотація

Автором презентовано навчальний посібник з англійської мови для студентів-хореографів. Акцентується увага на розвиток естетичної культури студентів у процесі музичного та професійного виховання шляхом формування професійно орієнтованого іншомовного навчального середовища в умовах університету на підвалинах кращих зразків світового мистецького надбання.

**Ключові слова:** хореографія, мистецтво, естетична культура, студенти, іноземна мова, професійно орієнтоване іншомовне навчальне середовище, університет.

### Summary

The author presents the English textbook for future choreographers. Her attention is focused on the formation of the aesthetic culture in students in the process of musical and professional upbringing future choreographers by the forming professionally oriented foreign language teaching environment in the environment of university using the best examples of the world arts.

**Key words:** choreography, art, aesthetic culture, students, foreign language, professionally oriented foreign language teaching environment, university.

В останні роки істотно підвищилися вимоги до підготовки фахівців з вищою освітою в галузі хореографії. Сучасне хореографічне мистецтво, маючи величні здобутки, завжди знаходиться в еволюційному пошуку нових сценічних характеристик, виразних засобів, вдосконалюючи свою образну мову. Мистецтво хореографії представлено сьогодні різноманітними формами, напрямками і стилями. Тому розвивати у студентів здатність сприймати і перетворювати дійсність за законами краси в усіх сферах їхньої діяльності, чуттєво ставитися до того з чим стикається людина у житті, виказуючи своє емоційне ставлення, що виховує духовну особистість, розвиває естетичну чуттєвість, формує естетичний смак, – розглядається нами як актуальні завдання сучасної вищої освіти.

Естетичному вихованню присвячена низка праць як вітчизняних, так і зарубіжних науковців, педагогів, мистецтвознавців, музикознавців: Є. Абдуліна, О. Апраксина, Б. Асаф'єв, Т. Бодрова, А. Верещагіна, Н. Гродзенська, Д. Д'юї, О. Дем'янчук, О. Діденко, Є. Завгородня, І. Зязюн, Д. Кабалевський, М. Каган, А. Кирилова, Г. Коломієць, Л. Коваль, Д. Лихачов, Л. Паньків, Л. Петько, Л. Переверзєв, Т. Портнова, О. Ростовський, О. Рудницька, К. Тарасова, Р. Тельчарова, О. Хлебнікова, Ю. Чурко, В. Шацька, Г. Шестаков, В. Шпак.

Як слушно зауважує О. Пономарьова, освіта у сфері мистецтва є складною, відкритою до змін, розгалуженою системою впровадження професійно-мистецьких, художньо-творчих, ціннісно-естетичних, культурно-просвітницьких, народно-аматорських досягнень у теорію і практику навчально-виховного процесу, спрямованого на здобуття особистістю знань, навичок, вмінь і компетенцій відповідно завдань різних освітніх і освітньо-кваліфікаційних рівнів, причому, взаємопов'язаними компонентами сучасної цілісної системи освіти у сфері мистецтва є загальна мистецька, мистецько-педагогічна і професійно-мистецька освіта [11, 96].

Рівні набутих студентами професійних компетентностей можуть бути різними, а от, такі якості особистості як людяність, несприйняття зла та боротьба з ним (згадаємо балети “Лебедине озеро”, “Спляча красуня” П. Чайковського), розуміння “вічного сюжету Роденівського” (краси кохання і його цінностей), взаємодопомога, порядність, чесність та ін. повинні бути присутні у кожній людині, що ми і ставили акцент в авторському навчальному посібнику [6] з англійської мови для майбутніх хореографів.

Зрозуміло, що навчально-виховний процес в умовах університету, естетичне і мистецьке виховання відбувається шляхом залучення студентів до кращих зразків світового мистецтва.

У площині нашого дослідження *метою окреслено презентувати роль навчального підручника з іноземної мови як засобу навчання і виховання естетичної культури майбутніх хореографів.*

Українські вчені [13, 21; 16; 17] розглядають естетичне виховання (ЕВ) як діяльність, спрямовану на формування у студентів здатності сприймати і перетворювати дійсність за законами краси в усіх сферах діяльності; *пов'язують* естетичне ставлення людини до світу з емоційними переживаннями, насолодою від сприйняття об'єктів, які розглядаються як довершені, гармонійні, прекрасні; *окреслюють* пріоритетними завданнями цього напрямку виховання розвиток зрілих естетичних смаків, уміння відрізнити справжні естетичні цінності від хибних, надуманих, формування потреби в естетизації умов праці та проживання; *наголошують* на тому, що необхідно навчити молодь працювати та спілкуватися з іншими людьми красиво, отримувати естетичне задоволення від результатів діяльності.

Щоправда, виховувати естетичну культуру у майбутніх хореографів, водночас, не виховувати у них музичної культури неможливо.

Музика і рух тіла... Танець і музика... Як відокремити те, що не відокремлюється? Людина може рухатися без музики, але тоді “співає душа”. Згадаємо чемпіонат світу з фігурного катання в далекій Братиславі (1973), де трапився неочікуваний прецедент, необговорений у жодному протоколі змагань такого рівня. Під час фінального прокату довільної програми у парному катанні на ковзанах І. Родніною та О. Зайцевим раптом пропала музика. Але у час свого безпомилкового катання спортсмени

вклалися з різницею у секунди і судді одностайно віддали їм перемогу. Коли чемпіонів світу запитали як це вдалося, то легендарні спортсмени відповіли, що кататися без музики їм допомогло відтворення музики внутрішнє, тобто співала душа під оплески вражених уболівальників.

Ми підтримуємо думку, висловлену вітчизняним педагогом О. Бондаренком, що до поняття “естетична культура” як вміння пізнавати, розуміти та оцінювати “прекрасне” додається ще більш широке поняття – вміння відтворювати та передавати мистецтво, тобто творчо-артистична діяльність, яка є новою складовою культури людини, де “мистецька культура” – розуміння “прекрасного”, чуттєве сприйняття мистецтва, прагнення до творчої артистичної діяльності, володіння навичками виконавської майстерності, знання мистецької спадщини, рівень естетичного смаку та потреб [2, 140, 142].

Теоретичним підґрунтям естетичного виховання є дисципліни соціогуманітарного спрямування, передусім історія, філософія, естетика, соціологія, психологія, культурологія. Виховний вплив значною мірою реалізується через участь студентів у художній самодіяльності, гуртках, студіях, відвідуванні театрів, виставок, музеїв, зустрічей з діячами літератури та мистецтва, проведення творчих вечорів, читання художньої літератури та поезії, слухання музики. Значну роль в естетичному вихованні відіграють національні естетичні традиції, народна творчість (фольклор, декоративно-прикладне мистецтво, архітектура та ін.) [13, 22].

Світ мистецтва, представлений у навчальних і робочих програмах зі спеціальності “Хореографія” освітньої галузі “Мистецтво” факультету мистецтв НПУ імені М. П. Драгоманова представлено літературою, музикою (крім знань із музичної освіти студенти опановують гру на музичному інструменті за вибором), естетикою, образотворчим і танцювальним мистецтвом та ін.

На наш погляд, у вихованні естетичної культури майбутніх хореографів, принципово важливо розглядати всі аспекти їхньої професійної підготовки крізь призму міждисциплінарної взаємодії, де поєднуються усі види мистецтв (художнє, літературне, хореографічне, музичне, скульптура) у формуванні професійно орієнтованого іншомовного навчального середовища в умовах університету, у процесі чого і відбувається дія принципу єдності навчання і виховання.

“Встановлення міжпредметних зв’язків допоможе сформувати у студентів цілісну систему знань про мистецтво” [12, 167], де на нашу думку, формування професійно орієнтованого іншомовного навчального середовища для майбутніх хореографів повинно бути спрямовано на розвиток у них загальноестетичної орієнтації у засобах створення художнього образу в танці.

Водночас, не слід забувати, що у процесі естетичного виховання майбутніх хореографів відбувається й їхнє професійне виховання, спрямованого на формування у студентів професійної самосвідомості,

ерудиції та компетенції; здатності ставити завдання у визначеній сфері професійної діяльності та творчо їх вирішувати.

До того ж, навчально-виховний процес у вищому навчальному закладі розглядається основною ланкою професійного становлення студента, поєднуючи теорію і практику, що сприяє найбільш ефективно передавати студентам необхідний обсяг знань і вмінь, стимулюванню систематичної роботи над собою, використання набутих знань [13, 22].

Підтвердженням сказаного слугує організація підготовки студентів-хореографів на факультеті мистецтв у Національному педагогічному університеті імені М. П. Драгоманова на базі всесвітньо відомого і визнаного у світі танцю Національного заслуженого ансамблю академічного танцю України імені Павла Вірського, славетна хода якого почалася з 1937 р., а цього, 2017 року, колектив святкує свій 80-річний ювілей.

Наголосимо, що важливим моментом є та обставина, що навчання і виховання майбутнього хореографа відбувається на основі національної хореографічної спадщини, кращих її традицій з опорою на розвиток громадянських якостей і патріотизму особистості студента.

Даному аспекту ми приділяємо велике значення, що було висвітлено нами у низці статей [5; 8; 9; 10; 14; 15].

Отже, таке “занурення” студентів у професійно орієнтоване навчальне середовище, робота поряд з артистами ансамблю сприяє у них вихованню професійної зацікавленості і любові до обраної професії (яка випробується солоним потом і кров'ю на пальцях ніг), розвитку професійної компетентності, творчості, самодисципліни, відповідальності.

На особливу увагу заслуговує те, що описуваний посібник для хореографів ми “писали” разом зі студентами протягом двох років. Наприклад Світлана Акуленко досліджувала в англійськомовних джерелах феномен танцівника Рудольфа Нуреева [6, 96], а Тетяна Кабанник вивчала іноземними мовами хореографічну спадщину великого француза М. Петіпа [6, 59]. Додамо, що весною 2017 р. обидві наші випускниці-хореографи пройшли конкурс і були зараховані артистками до Національного заслуженого ансамблю академічного танцю України імені Павла Вірського. Успіх, безумовно. І володіння професійною англійською мовою, що вони набули під час навчання в університеті, стане їм в нагоді в їхній подальшій професійній кар'єрі.

Відтак, процес підготовки хореографа містить ідейно-естетичну спрямованість процесу навчання і виховання студентів, яка несе в собі єдиний задум, розуміння процесів формування у майбутнього хореографа системи поглядів і навичок практичної творчої діяльності [4].

Таким чином, завдання дисципліни “Іноземна мова за професійним спрямуванням” розглядаються нами у колі окресленого таким чином: 1) підготовка студентів-хореографів до майбутньої професійної діяльності у вітчизняних професійних колективах, так і зарубіжних; 2) виховання любові

і поваги до обраної професії; 3) формувати здатність працювати артистами, постановниками, репетиторами, керівниками танцювальних колективів; 4) ознайомлення студентів із світовою хореографічною культурою, історією танця, видатними танцівниками, музичними творами, образотворчим мистецтвом засобами іноземної мови; 5) формування ціннісних пріоритетів; 6) відчуття музики і образу; 7) іншомовної комунікативної компетентності у майбутніх хореографів; 8) здатності їх до міжлюдської комунікації.

Тому одним з пріоритетних напрямків роботи кафедри іноземних мов в аспекті формування у студентів професійних компетенцій є розробка навчально-методичного забезпечення підготовки студентів окресленого фаху: розробка дидактичних матеріалів, навчальних посібників для майбутніх хореографів, тестів для контролю знань з іноземної мови.

Запропонований нами невеличкий екскурс до розуміння естетичного виховання, мистецького виховання, професійного виховання, хореографії – як мистецтва і його ролі у вихованні особистості, обумовлено, перш за все тим, що до цього часу у вітчизняній дидактиці, відсутні підручники з іноземних мов за професійним навчанням майбутніх студентів-хореографів в умовах університету. Хоча, можна сюди додати посібники для підготовки до вступного вступу до магістратури з іноземної мови зі спеціальності “Хореографія” [3; 8].

Результатом нашого тривалого періоду навчання майбутніх хореографів англійської мови за професійним спрямуванням, став навчальний посібник “Англійська мова для студентів-хореографів. Дидактичний матеріал для практичних занять та самостійної роботи студентів з іноземної мови зі спеціальності 6.020202 “Хореографія”” [6].

Як театр починається з вішалки, то обкладинка презентованого посібника представляє собою завісу театральної сцени, на якій викладено фотографії в ретроспективі: по центру – видатний український танцівник-хореограф Серж Лифарь, далі – француз М. Петіпа, нижче Одетта-Майя Плисецька, юні балерини з квітами для великої Майї, репетиція “Жизелі” з юною Надією Павловою під керівництвом легенди світового балету Г. Уланової; ліворуч – перші чемпіони світу в танцях на льоду Л. Пахомова та О. Горшков, українська чемпіонка світу з художньої гімнастики Г. Безсонова, і, нарешті, гордість і слава України – ансамбль танцю імені Павла Вірського з його беззмінним художнім керівником з 1980 р., Героєм України, Мирославом Вантухом.

Сама обкладинка несе естетичне виховання у студентів. Розглядаючи кожну фотографію з обкладинки, тримаючи підручник в руках, ми піднімаємо цілий пласт синтезу хореографії і музики у творчості цих митців: про кожного з них можна говорити довго і писати об’ємні монографії.

У процесі підготовки презентованого посібника ми долучилися до міркувань О. Ростовського: “Література найповніше і найглибше втілює життя і думки людини, музика – життя її почуттів і переживань, образотворче

мистецтво – зміст уявлень людини про світ у тій формі, яку дає їй реальне почуттєве сприйняття дійсності. Тим самим музика, література і образотворче мистецтво всебічно повно охоплюють духовне життя людини, а їх різні поєднання дають змогу передати взаємозв'язок процесів, що в ньому відбуваються” [12, 166]. Ми додали б ще до пластики танцю – мистецтво скульптора відтворювати людське тіло (Роден, Мухіна).

Для формування більш повного уявлення про зміст авторського посібника наведемо приклади, зважаючи на стислість викладення матеріалу у форматі статті.

Сказане вище нами було втілено в темі 5 “Isadora Duncan and Sergey Esenin” [6, 27] та темі 17 “Shakespeare. “Romeo and Juliet”. Ballet Art” [6, 101].

Тема 5 “Isadora Duncan and Sergey Esenin” присвячена взаємозбагаченню двох великих митців своїм коханням. Студенти знайомляться з американською танцівницею Айседорою Дункан, з її, на той час, незвичною танцювальною технікою (танець модерн), якою захоплювалася вся Європа, та російським поетом Сергієм Єсеніним. Зустріч з Айседорою надала йому творчу наснагу, сплеск творчості, що втілювався в ліричних віршах. ПОЕЗІЯ – ТАНЕЦЬ. ТАНЕЦЬ – ПОЗІЯ. ПОЕЗІЯ ТАНЦЮ.

Тема 17 “Shakespeare. “Romeo and Juliet”. Ballet Art” – це симбіоз Літератури, Музики, Танцю, Кіномистецтва.

*Література* – культова трагедія У. Шекспіра. *Музика* – сюжету трагедії “Ромео і Джульєтта” торкнулися такі генії світового музичного мистецтва як Гуно, П. Чайковський і С. Прокоф'єв.

*Образотворче мистецтво* – культура та образи епохи Відродження та Романтизму. Історія костюма та танцю.

*Хореографія* – мовою танцю на театральних сценах історію кохання Ромео і Джульєтти розповідали Г. Уланова, М. Плисецька, Ю. Жданов, Р. Нурєєв, М. Фонт'єн, М. Баришніков, М. Лієпа, Н. Павлова, К. Максимова, В. Васил'єв та ін.

*Кіномистецтво* – здійснено 51 екранізацію трагедії У. Шекспіра, де найкращою визнана кінострічка “Ромео і Джульєтта” (1968, Великобританія, Італія), режисера Франко Дзеффірееллі, яка нагороджена двома Оскарами та відзначена трьома “Золотими глобусами”.

На рис. 1 графічно відображено трагедію Шекспіра “Ромео і Джульєтта”, втілену в інших шедеврах світового мистецтва.

Повертаючись до розгляду нашого посібника, у зв'язку зі специфікою спеціальності “Хореографія”, наголосимо, що важливою його складовою є відеоматеріали, що містять записані фрагменти балетних вистав, кінострічок (наприклад, вражаючі 11 піруетів М. Баришнікова), танцювальних постановок, документальні фільми про життя видатних хореографів і танцівників, покази танцювальних елементів із словесним поясненням славетних майстрів танцю щодо їх виконання (О. Пушкін, А. Гонсалес). Відеоматеріали, які пропонується студентам для



самостійної підготовки до практичних занять з іноземної мови, завдяки інформаційним технологіям, мають автентичне походження, і виступають дидактичним засобом у формуванні професійно орієнтованого іншомовного навчального середовища.

Наприкінці зазначимо, що мета навчальної дисципліни “Іноземна мова за професійним спрямуванням”, а також формування професійно орієнтованого іншомовного навчального середовища в умовах університету слугують становленню майбутнього фахівця.

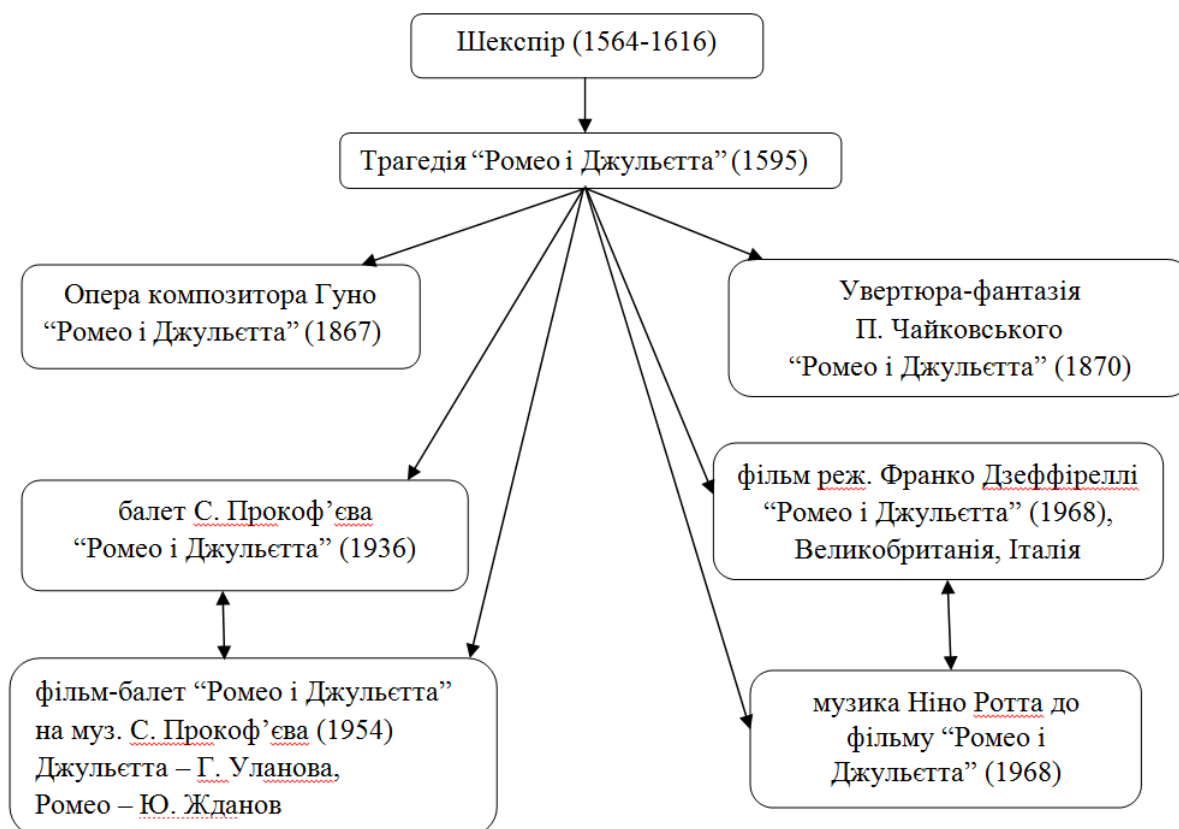


Рис. 1. Втілення трагедії Шекспіра “Ромео і Джульєтта” в інших видах мистецтв

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бабенко Т. В. Формування естетичного смаку у студентів вищих педагогічних навчальних закладів засобами іноземних мов : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.04 “Теорія і методика професійної освіти” / Т. В. Бабенко. – Житомир, 2006. – 20 с.

2. Бондаренко О. О. Формування естетичної культури студентів Сумського державного університету у процесі позанавчальної роботи / О. О. Бондаренко // Актуальні питання історії, культурології та краєзнавства : мат-ли науково-теоретичної конференції викладачів, аспірантів та студентів (23-24 квітня 2007 р.). – Суми : СумДУ, 2007. – Вип. II. – С. 139–142.

3. Гребінник Л. В. Німецька мова для вступників до магістратури зі спеціальностей: 8.02020401 “Музична педагогіка і виховання”, 8.02020701 “Музичне мистецтво” (за видами), 8.02020201 “Хореографія” (за видами) : навч. посібник для студентів, бакалаврів, аспірантів ВНЗ / Л. В. Гребінник, Л. В. Петько ; за ред. А. Г. Болгарського, В. І. Гончарова. – [2-е вид., доп. і випр.] – К. : Ун-т “Україна”, 2012. – 163 с.

4. Гутковская С. Профессиональная подготовка специалиста-хореографа: концептуальный подход [Электронный ресурс] / С. Гутковская // Нова педагогічна думка : наук.-метод. журнал. – Режим доступа : [http://novadumka.at.ua/publ/statti\\_rossijskoju\\_movoju\\_professionalnaja\\_podgotovka\\_specalista\\_khoreografa\\_v\\_vuze\\_konceptualnyj\\_podkhod/3-1-0-27](http://novadumka.at.ua/publ/statti_rossijskoju_movoju_professionalnaja_podgotovka_specalista_khoreografa_v_vuze_konceptualnyj_podkhod/3-1-0-27)
5. Петько Л. В. Актуальність формування професійно орієнтованого іншомовного навчального середовища в умовах університету / Л. В. Петько // Гуманітарний вісник ДВНЗ “Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди” : збірник наукових праць. – Переяслав-Хмельницький, 2014. – Вип. 33. – С. 128–141.
6. Петько Л. В. Англійська мова для студентів-хореографів. Дидактичний матеріал для практичних занять та самостійної роботи студентів з іноземної мови зі спеціальності 6.020202 “Хореографія” : навч. посібник для студентів та викладачів ВНЗ / Л. В. Петько. – К. : Талком, 2016. – 169 с.
7. Петько Л. В. Англійська мова для вступників до магістратури зі спеціальностей : 8.02020401 “Музична педагогіка і виховання”, 8.02020701 “Музичне мистецтво” (за видами), 8.02020201 “Хореографія” (за видами) : навч. посібник для студентів, бакалаврів та аспірантів ВНЗ / Л. В. Петько, В. В. Ніколаєнко ; за ред. А. Т. Авдієвського, В. І. Гончарова. – [3-є вид., стереотипне]. – К. : Талком, 2014. – 163 с.
8. Петько Л. В. Впровадження української національної ідеї в процес іншомовної освіти майбутніх педагогів / Л. В. Петько // Вища освіта України : теоретичний та науково-методичний часопис / Інститут вищої освіти АПН України ; голов. ред. В. П. Андрущенко. – К. : Педагогічна преса, 2013. – № 2. – С. 68–74.
9. Петько Л. В. Педагогічна сутність у визначенні поняття “освітнє середовище” / Л. В. Петько // Гуманітарний вісник ДВНЗ “Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди” : збірник наукових праць. – Переяслав-Хмельницький, 2014. – Вип. 34. – С. 109–118.
10. Петько Л. В. Проблеми шкільного підручника з англійської мови / Л. В. Петько // Іноземні мови : наук.-метод. журн. / засн. Київський лінгвістичний університет і вид-во “Ленвіт” ; гол. ред. С. Ю. Ніколаєва. – К. : Вид-во “Ленвіт”, 2007. – № 3. – С. 14–15.
11. Пономарьова О. М. Сутність і особливості підготовки фахівців мистецьких спеціальностей у вищих навчальних закладах України / О. М. Пономарьова // Актуальні питання мистецької педагогіки : зб. наук. пр. – 2013. – Вип. 13. – С. 95–99.
12. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання : навч.-метод. посібник / О. Я. Ростовський. – К. : ІЗМН, 1997. – 248 с.
13. Тернопільська В. І. Довідник з виховної роботи зі студентами / В. І. Тернопільська, Т. В. Коломієць, І. О. Піонтківська. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. – 264 с.
14. Pet'ko L. V. Formation of professionally oriented foreign language teaching environment in the conditions of university for students of art specialties / L. V. Pet'ko // Economics, management, law: problems of establishing and transformation : Collection of scientific articles. – Al-Ghurair Printing & Publishing LLC, Dubai, UAE, 2016. – P. 395–398.
15. Pet'ko L. The development of student youth aesthetic culture on professional direction / Lyudmila Pet'ko // Topical issues of contemporary science : Collection of scientific articles. – С.Е.І.М., Valencia, Venezuela, 2017.
16. Shcholokova O. P. Art and pedagogical designing as a means of improvement of music teacher's professional preparing / O. P. Shcholokova // Economics, management, law: socio-economical aspects of development : Collection of scientific articles. Volum 2. – Edizioni Magi – Roma, Italy, 2016. – P. 265–268.
17. Ternopil'ska V. I. Theoretical aspects of the phenomenon “aesthetic sense” / V. I. Ternopil'ska // Perspective directions of scientific researches : Collection of scientific articles. – Agenda Publishing House, Coventry, United Kingdom, 2016. – P. 339–344.

**Стаття надійшла до редакції 21 травня 2017 року**

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

### ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 82.0: 82-84

Пухонська О. Я.,  
кандидат філологічних наук,  
Київський університет імені Бориса Грінченка  
o.pukhonska@kubg.edu.ua

### ТРАВМАТИЧНА ПАМ'ЯТЬ КУЛЬТУРИ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ РЕЦЕПЦІЇ

#### Анотація

У запропонованому дослідженні зосереджено увагу на особливостях наукової рецепції посттоталітарної травматичної культури в українському літературознавчому дискурсі. Авторка статті апелює до міждисциплінарного характеру студії, покликаючись на специфіку явища культурної пам'яті суспільства та її місця у науковому дискурсі після радянського тоталітаризму. А тому до уваги взято не лише праці літературознавців, а й також історичні, соціологічні та культурознавчі інтерпретації тоталітарного досвіду як пам'яті.

**Ключові слова:** пам'ять, культура, літературознавство, тоталітаризм, суспільство, травма.

#### Summary

In the article the main attention is paid to the peculiarities of the scientific reception of posttotalitarian traumatic culture in Ukrainian literature discourse. The author of the article appeals to the general character of the problem, which is based on the specific of cultural memory of the society and its place in the post-soviet science. That's why it was used not only literary works but also historical, sociological and cultural interpretations of the totalitarian experience as category of memory.

**Key words:** memory, culture, literary science, totalitarianism, society, trauma.

У вітчизняній соціогуманітаристиці пам'ять як соціокультурне явище, конче необхідне для формування незалежного українського суспільства, стає об'єктом досліджень доволі пізно – лише наприкінці 1990-х. Пов'язано це із розподілом пріоритетів, та раптовими можливостями, що в українській науці вперше після розпаду Радянського Союзу відкрили перспективу розвитку українознавства і українства без нав'язуваної зовні політики.

Особливої уваги вартують напрацювання в галузі *memory studies*, що стосуються ревізії пам'яті культури, ретрансльованої саме літературними текстами. У світовій гуманітаристиці здобутками в цій проблематиці є такі праці як, наприклад, “Простори спогаду” А. Ассман, де дослідниця звертається до творчості Г. Гейне, В. Шекспіра, Дж. Свіфта, К. Воннегута та ін., аби через художню рефлексію проілюструвати специфіку травмованої тоталітаризмом пам'яті культурного соціуму, де художній твір і “накопичувач”, і “зберігач”, і “ретранслятор” досвіду. Ще одним важливим дослідженням із цього контексту, актуальним і в українській науковій думці, стали “Трубадури імперії...” Еви Томпсон. Це дослідження дає

змогу простежити також особливості продовження імперіального дискурсу вже в період утвердження тоталітарної радянської ідеології. Більшість посттоталітарних наукових студій в Україні після 1991 року, апелюючи до літературних текстів (як реабілітованих після радянських заборон і репресій, так і до молоді літератури, твореної на хвилі розпаду Радянського Союзу) так чи так уже порушували проблему ревізії культурної пам'яті, несправедливо забутої внаслідок відомих історичних обставин. Знаковими у цьому контексті виявились праці Тамари Гундорової, Ярослава Поліщука, Оксани Забужко, Миколи Рябчука, Ярослава Грицака, Гелінади Грінченко тощо.

Ярослав Поліщук, наприклад, тривалість шляху до пам'яті як об'єкта наукових студій пояснює тим, що в культурі процеси колонізації та деколонізації є такими, що розгортаються досить довго, залишаючи по собі знаковий слід у свідомості не одного покоління та впливають на цілі епохи. Саме тому, на думку вченого, *“не можна раптово досягти ефекту незалежнення української культури, котра століттями абсорбувала в себе колоніальну свідомість у найрізноманітніших її проявах”* [11, 69]. Тоталітарна ж політика Радянського Союзу увібрала в себе тривалу й багатогранну традицію колоніалізму Російської імперії, на підставі чого витворила власну, доволі ефективну, тоталітарну систему уніфікації національних відмінностей підкорених народів.

Зрозуміти сучасну людину можливо лише за умови відкриття та розуміння її минулого досвіду, досвіду, на якому сформований сучасний соціум. Дефініюючи поняття пам'яті в соціокультурному контексті, дослідниця Ірина Колесник визначає його у подвійній перспективі. По-перше, ідентифікує як соціальний концепт, що *“служує засобом репрезентації минулого, культурних споминів суспільства”* [8, 172]. Літературознавство ж, як і культура загалом, на початку 1990-х, перебувало під впливом, з одного боку, занепаду методологій в результаті деконструктивістського підходу до пояснення як дійсності, так і мистецтва, а з іншого, – перед ними відкривалися численні, досі заборонені, а відтак абсолютно непізнані методи досліджень, інтерпретацій, рефлексій над культурними та літературними текстами. Більше того, проголошений Френсісом Фукуямою “кінець історії” спровокував чимало дискусій навколо насущних та перспективних проблем розвитку і функціонування соціуму в умовах світу, що стоїть на руїнах нереалізованого до кінця проекту СРСР. В Україні 1990-х, як зауважив Микола Рябчук, боротьба точилася між *“різними варіантами вчорашнього дня”*, різними способами його консервації та легітимізації. Ірина Колесник звертає увагу на те, що в цей період національна пам'ять українців перебуває поміж двома полюсами – мнемонічним та меморіалізаційним. Ідеться про травматичний досвід минулого, спроби його усвідомлення й відкриття, з одного боку; з іншого – важливим моментом у конструюванні національної пам'яті в період

незалежності є *“меморалізація козацької доби, козацтва як колективного “Я”, актора української історії в мнемонічному діапазоні Триумфу у вигляді відродження ритуалів, свят, у символічних образах та комеморативних практиках”* [8, 173].

Важливу роль у зародженні дискурсу пам'яті зіграли свідчення-хроніки українських інтелектуалів-емігрантів. Ідеться передусім про публіцистику Івана Багряного, Євгена Маланюка, Юрія Косача, Юрія Шереха та інших представників переслідуваної і роками замовчуваної інтелігенції, які з того боку залізної завіси намагалися привернути увагу до репресивної політики СРСР щодо України. Так, апелюючи до витоків національної десвідомізації українців, Є. Маланюк звертає увагу на явище малоросійства, яке вважає *“національною хворобою”*, спровокованою колоніальною політикою імперської Росії [9, 18]. Державний устрій СРСР, як зауважує Маланюк, *“не знав, не знає і знати не хоче жодної особовості: ані особистої, ані суспільної, ані національної, ані навіть регіональної чи класової”* [9, 14]. Саме тому після остаточного утвердження комуністичної влади на більшій частині території України першочерговим завданням поставала остаточна ліквідація будь-якого руху опору, передусім в колах інтелігенції, здатної впливати на свідомість мас та провокувати їх до домагання прав на культурну, етнічну і навіть національну самовизначеність.

Іван Дзюба, акцентуючи увагу на дискримінації *“духовної культури”* українців у період тоталітарної радянської експансії, зауважує, що метою такої політики було створення *“нового біоценозу змішаного характеру”*. Стратегічно важливим у політиці національної **демеморіалізації** було те, що духовність, як фундамент людської культури, *“не знищували тотально, її знищували вибірково, а головне – підмінювали і змінювали, створювали нову духовність чи псевдодуховність <...>. А в добу утвердження і переможної експансії “нової духовності” вона уявлялася її adeptам як усесвітня і всевічна, як остаточне духовне визволення людства”* [4, 75].

Утвердження радянської влади та уніфікація національних культур ґрунтувались передусім на творенні спільної квазіпам'яті, що утверджувалась через поширення міфів про історичну спорідненість народів. Не є відкриттям, що впродовж всього періоду існування СРСР поза своїми межами асоціювався передусім із Росією, а навіть після його розпаду більшість із вчорашніх республік (передусім Україна) не могли позбутися цього тавра. Важливим у процесі поширення та утвердження радянської ідеології було створення міфу про рівноправність всіх братніх народів, який все ж передбачав виняткову роль російського народу в становленні пролетарської держави та провідне місце і значення саме російської культури для розвитку культур інших народів СРСР. За Ю. Кислою, вже у сталінській політиці 30-х років *“міфологема про великий*

російський народ виходить на центральне місце в радянському проекті всіх соціалістичних націй” [6, 227]. Так, пропагуючи, з одного боку, ідею рівноправності братніх народів із, хай обмеженим, однак правом на вияв національної самобутності, тоталітарний режим жорстоко реагував на будь-які спроби цим правом скористатися, особливо, коли йшлося про питання українське. Ярослав Грицак зауважує, що радянський режим практикував щодо українців *“радикальну національну амнезію”* [1, 27], зважаючи передусім на виразні національні амбіції та стійку традицію протистоянь, бунтів та революцій супроти будь-яких проявів колоніалізму. А тому методи деукраїнізації були вкрай жорстокими.

Деформація культурної та історичної пам'яті українців відбувалася, з одного боку, методом їх фізичного нищення, заборон, репресій, з іншого ж, що було більш дієво, методом ангажування української інтелігенції у процес творення нової *“правильної”* пам'яті. Писання історичних праць, літературних творів, зйомки фільмів відповідно до вказівок, легітимізували існування Радянського Союзу, а також вписували українську історію в загальнорадянську.

Оксана Пахльовська у статті *“Супроти упирів минулого”: Голодомор і формування історичної пам'яті в українській, польській та російській культурах”* (2008) розвиває теорію двох історично обумовлених моделей пам'яті, безпосередньо присутніх в українській культурі, які попри спільну стратегію колонізації мають радикальні сутнісні відмінності. Ідеться про російську модель, з одного боку, та польську і європейську – з іншого. Це питання дослідниця розкриває на основі ряду певних категорій, що визначають специфіку ментальності нації та різноманітного сприйняття нею власного минулого. Серед таких О. Пахльовська виокремлює **категорію Іншого, ідентичність, імперську міфологію, ідею держави та історію “вільну” і “придворну”**. Разом з тим учена зауважує, що *“влада в Україні була завжди владою “чужих”*” [10, 22]. Наявність у національній свідомості абсолютно протилежних європейських та євразійських моделей конструювання світогляду виключає будь-які можливості їх співіснування. Більше того, на думку Пахльовської *“це робить неможливою спільну побудову історичної пам'яті як усвідомлення минулого – і відтак відповідальності за це минуле”* [10, 23].

Виникнення активного інтересу до посттоталітарної пам'яті як об'єкта міждисциплінарних і культурних досліджень пов'язують не лише зі зміною геополітичного устрою світу після розвалу Радянського Союзу (що беззаперечно є одним із домінуючих чинників), чи хронологічного перелому. Ідеться також про стильову парадигму в філософському і мистецькому дискурсах, пов'язану з виникненням явища постмодернізму. Хронологічно наукові дискурси обох явищ приблизно збігаються. І якщо, на думку Г. Грінченко, після детального обґрунтування концепції колективної пам'яті М. Альбваксом усі наступні дослідження цього явища певною мірою

продовжують, розвивають чи критикують основні положення його теорії (мається на увазі взаємозв'язки індивіда й суспільства в “просторі пам'яті”, розуміння пам'яті як знаряддя влади, відношення між історією та пам'яттю) [2, 89], то на розвиток подальших інтерпретацій Альбваксової концепції безпосередньо впливає досить потужна постмодерністична візія світу, що вже в 50-60-х роках, на хвилі повоєнної суспільної і психологічної кризи, активно включається у філософський, соціологічний і культурний дискурси. З одного боку, саме постмодерна специфіка багатовимірності, різнорідності, гібридності і бриколажу сприяє неоднозначному підходу до ревізії минулого, спробі його специфічної інтерпретації, перетворення досвіду у мистецтво, що може розкрити значно глибші сенси, аніж просто документальні свідчення. З іншого боку, постмодерна специфіка зміни і заміни всіх і всього, реконструкція суспільної свідомості на основі творення часу заново, життя *тут і тепер* вказує на існування однозначної суперечності у суті явища постмодернізму і специфіці феномену пам'яті, особливо пам'яті травматичної.

В контексті визначення постмодернізму як “нової філософії історії”, дослідниця Ю. Зерній апелює до висновків російського дослідника А. Філюшкіна, зауважуючи, що у світлі постмодерної теорії реконструкція минулого постає як “проблема сполучення семіотичних систем та семантичних полів між джерелом, твором історика, думками та почуттями читача” [5, 37]. Однак можна вважати, що саме “постмодерністський виклик” та “лінгвістичний поворот” у західній повоєнній культурі спричинили появу уваги до різних інтерпретацій одного явища, а також до специфіки мовного коду, який, у випадку травматичної пам'яті, міг бути носієм підсвідомого смислу витіснених чи підданих амнезії важливих спогадів про досвідчене минуле.

У випадку українських меморіастичних студій ідеться не так про вплив постмодернізму, як про специфіку деконструкції та пошуків осягнення дійсності у світі після тоталітаризму. Спроби українських дослідників вписати вітчизняну культуру в постмодерністичний дискурс хронологічно збігаються із власне деколонізаційними процесами національної культури. Варто зауважити що на ґрунті українознавчих студій цей філософсько-культурологічний напрям передусім знаменував відкриття та впровадження у культуру образ *Іншого*, який не зовсім вписувався у національну традицію. Цей *Інший* не лише позиціонував зміну світогляду, а й абсолютно демаскував будь-які культурні, філософічні чи історичні стереотипи, канони та ідеологеми. Розвиток постмодерної культурної свідомості на українському ґрунті Тамара Гундорова, наприклад, пов'язує із чорнобильським вибухом, який також, на думку численних дослідників, став однією із причин руйнування тоталітарної радянської імперії. Учена зауважує, що “ядерний вибух, з одного боку, ніби синхронізувався з процесами ідеологічними, а з другого – Чорнобиль розвіяв враження про

*абсолютну владу гіперреальності, про а-символізм атомного вибуху*” [3, 17]. Для культури, що всередині 1980-х опинилась у стані цілковитої стагнації, оскільки пануюча ідеологія не лише не виправдала, а й вичерпала себе, натомість альтернативна культура, перебуваючи в підпіллі, не мала вагомих шансів на розвиток і поширення, не зовсім зрозумілий, закритий залізною завісою постмодернізм став можливістю отримати нове дихання. На думку Оксани Кісь, *“для постколоніального і посттоталітарного українського суспільства, яке досвідчило не одну історичну травму впродовж останнього століття, проблема пошуку прийняттого способу пізнання, осмислення, представлення та сприйняття свого історичного досвіду особливо гостро постала у часи незалежності”* [7, 171].

Звертаючи увагу на особливості вже постколоніальної критики в українському інтелектуальному середовищі Я. Поліщук акцентує увагу на категоріях **свого** і **чужого**, що набувають особливого значення у контексті гуманітарних студій над спадщиною минулого. І хоча досліднику йдеться передусім про суспільну рецепцію та наукову інтерпретацію культури після колоніалізму, все ж запропонований ним метод занурюється передусім у дискурс пам'яті, якою, власне, і виявляється ця спадщина та отриманий із нею травматичний досвід, страх перед минулим. Надання останньому нових, актуальних у своєму часі смислів передбачає можливість остаточного визначення і означення “свого” і “чужого” для національної культури, їх категоричного розмежування. Учений зауважує, що по-новому означуючи ці категорії *“ми тим самим можемо позбутися колишніх страхів та упереджень, набуваючи натомість свідомого інтересу до чужого досвіду як вартості, визволеної з-під впливу заангажованих ідеологічних схем минулого”* [11, 70]. Власне процес “розвінчування офіційної правди” (за Т. Гундоровою) в українській культурі був безпосередньо пов'язаним із визнанням тих фактів, які донедавна хоча й були заборонені, однак добре відомі в національно свідомих інтелектуальних колах. Ідеться передусім про відкриття травматичного досвіду українців та досвіду замовчування, репресій і нищення національної культури, яка на руїнах вчорашньої імперії в часі “кінця історії” стала конче необхідною для самовизначення українців. Фактом є те, що за майже три десятиліття незалежності в Україні сфальшована та десятиліттями замовчувана правдива історія не стала предметом неупередженого аналізу. *“Доки так є, доки в цій країні панує совковий підхід до минулого, який не розрізняє справжніх та удаваних героїв, а також не передбачає морального осуду за зраду, – до тих пір історія мститиме українцям повторенням її ганебних сторінок”* [12, 119]. Така формула, запропонована Я. Поліщуком, цілком підтверджує психоаналітичний підхід до подолання травми минулого, за якою вона повинна бути виявлена і проговорена, у випадку ж історичної травми суспільства – справедливо



оцінена. Т. Гундорова зауважує, що *“саме посттоталітарне гетерогенне мовлення підриває офіційну свідомість і відкриває брехливість тоталітарної ідеології, зокрема тієї, яка дістала назву офіційної правди”* [3, 177]. Саме тому загострене відчуття українцями потреби зміни культурних пріоритетів, хай навіть ще не чітко усвідомлюваних, після розпаду радянської імперії, з одного боку, спровокувало рух до пошуків різних векторів творення постзалежної культури, з іншого боку – цей рух виріс на існуючих у той час, хай ще кволих і хитких, основах альтернативної до донедавна офіційної соцреалістичної культури.

Парадоксальним, однак, з точки зору західного світу, що формувався в умовах тривалої демократичної традиції, видається твердження, що відродження пам'яті у вітчизняній культурі відбувається в умовах відродження свободи, передусім інтелектуальної. Це стосується передусім літературної інтерпретації пам'яті, у випадку чого нерідко доводиться шукати альтернативу офіційній версії історичного минулого, особливо того, яке впродовж тривалого часу було засобом боротьби супроти національної ідентичності та методом творення культурної амнезії. В умовах постколоніального світу український літератор повинен був вчитися працювати в нових і до кінця не знаних умовах віднайденної свободи – на уламках системи суцільних заборон, оскільки, як зауважує Павло Загребельний, письменнику в період тоталітарного режиму радянської системи доводилось зіштовхнутися з умовами *“потреб, вимог, обов'язків”*, які робили життя *“безладним”* і *“хаотичним”*. А тому боротьба супроти історії у різних виявах (від розвінчування офіційної правди, відродження національних міфів, зірваної літературної традиції, аж до іронічно-гротескного заперечення минулого) стала засадничим, хоча і парадоксальним явищем вітчизняної літератури періоду *“кінця історії”*.

Таким чином, тоталітарна травма, спровокована і свідомо формована репресивною політикою Радянського Союзу, стала не лише каменем спотикання на шляху до відродження національної культури й ідентичності. Вона безпосередньо спричинилася до формування меморіастичного дискурсу, особливо в середовищі художньої літератури і літературознавства, відкривши нові парадигми мистецьких і дослідницьких інтерпретацій непроговореного досі минулого.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Грицак Я. Страсті за націоналізмом: стара історія на новий лад / Ярослав Грицак. – К. : Критика, 2011. – 176 с.
2. Грінченко Г. Між визволенням і визнанням: примусова праця в нацистській Німеччині в політиці пам'яті СРСР і ФРН часів *“холодної війни”* : монографія / Гелінада Грінченко. – Харків : НТМТ, 2010. – 336 с.
3. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К., 2005. – 264 с.

4. Дзюба І. Духовні спустошення і трансформації в українському суспільстві ХХ ст. / Іван Дзюба // Українська література сьогодні / упоряд. В. Медвідь. – К. : Неопалима купина, 2005. – С. 74-80.
5. Зерній Ю. Генеза та сучасний зміст поняття історичної пам'яті / Юлія Зерній // Стратегічні пріоритети. – 2008. – № 1 (6). – С. 32–39.
6. Кисла Ю. Конструювання української історичної пам'яті в УРСР впродовж сталінського періоду (1930-ті – 1950-ті рр.) / Юлія Кисла // Міжкультурний діалог. Том 1 : Ідентичність. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА. – С. 221–243.
7. Кісь О. Колективна пам'ять та історична травма: теоретичні рефлексії на тлі жіночих спогадів про голодомор / Оксана Кісь // У пошуках власного голосу: Усна історія як теорія, метод та джерело. Зб. наук. ст. / за ред. Г. Г. Грінченко, Н. Ханенко-Фрізен. – Харків : ПП “ТОРГСІН ПЛЮС”, 2010. – С. 171–191.
8. Колесник І. Концепт “пам'ять” як аналітична структура: український вимір / Ірина Колесник // Національна та історична пам'ять : зб. наук. праць. – Вип. 3. – К. : ДП “НВЦ “Пріоритети””, 2012. – С. 171–181.
9. Маланюк Є. Малоросійство. Нариси з історії нашої культури (уривки) / Євген Маланюк ; за заг. ред. Лариси Івшиної. – [вид. перше]. – К. : В-во ПрАТ “Українська прес-група”, 2012. – 72 с. – (Серія “Бронебійна публіцистика”).
10. Пахльовська О. “Супроти упирів минулого”: Голодомор і формування історичної пам'яті в українській, польській та російській культурах / Оксана Пахльовська // Pamięć i miejsce. Doświadczenie przeszłości na pograniczu / Pod red. Dominiky Słazczyk i Anny Szymańskiej. – Chełm : Państwowa wyższa szkoła zawodowa w Chełmie, 2008. – S. 13–49.
11. Поліщук Я. О. Із дискурсів і дискусій / Ярослав Олексійович Поліщук. – Харків : Акта, 2008. – 288 с.
12. Поліщук Я. Ревізії пам'яті : літературна критика / Ярослав Поліщук. – Луцьк : ПВД “Твердиня”, 2011. – 216 с.

**Стаття надійшла до редакції 23 березня 2017 року**

УДК 821.161.2-2.09

**Тимощук Н. М.**,  
кандидат філологічних наук,  
Вінницький національний аграрний університет  
redish\_fox15@ukr.net

## **ЛІТЕРАТУРНІ НАБУТКИ ОЛЬГИ МАК У МОДЕЛЮВАННІ ШТУЧНОГО ГОЛОДОМОРУ**

### **Анотація**

Прозова творчість Ольги Мак на тему голокосту (“Каміння під косою”), писана в умовах вільного світу, продовжила систему й ієрархію жанрів, стильову манеру письменства, твореного “в екзилі”. Осердям повісті є гармонійне поєднання історичної та художньої правди про радянську дійсність. Твір розбудував галерею образів українських патріотів (не червоної барви) – Андрія Півдоли та Лідії Чернявської. Вони представляють абсолютно відмінну геополітичну і геософічну концепцію у порівнянні з радянською літературою, спаралізованою соцреалістичними канонами. Повісті притаманні антитоталітарний пафос, життєва основа, майстерність художніх деталей.

**Ключові слова:** антитоталітарний пафос, трагічне, проблематика, голодомор, історична правда.

### **Summary**

Olha Mak's prosaic creation on the starvation's theme (“Kaminnia pid kosoïy” – “Stones under a scythe”) was written in the conditions of free world, it continued the system and hierarchy of genres, stylish manner of prose, created abroad. The story is harmonious combination of history and artistic true about soviet reality. Olha Mak's work has enlarged the gallery of the Ukrainian characters patriots (not red paint) – Andriy Pivdola and Lidiia Chernyavska. They represent an absolutely distinct geopolitical and geosocial concept in comparison with the Soviet literature that was paralyzed by socialist realistic canons. The story is inherent in anti-totalitarian pathos, the vital foundation, the skill of artistic details.

**Key words:** anti-totalitarian pathos, tragic, problematic, artificial starvation, historical true.

Протягом багатьох десятиріч з історії української літератури через ідеологічні міркування свідомо вилучалась значна частина художньої спадщини українських письменників, зокрема діаспорних. Ольга Мак належить до числа обдарованих творчих особистостей українців західного світу. За радянських часів письменницю намагалися викреслити з історії української культури, адже її творчість припадає на більш як п'ятдесятилітній період життя в еміграції (Австрія, Бразилія, Канада). Досі вона – автор малознаний в Україні не з власної вини.

Українське “материкове” літературознавство зусиллями Л. Рудницького, Є. Сохацької, В. Мацька, О. Забарного, А. Свідзинського, А. Трембіцького оприлюдно стислі наукові розвідки творчої спадщини Ольги Мак. Однак індивідуальний художній набуток Ольги Мак та її багатолітня самовіддана праця на літературній ниві досі не були об'єктом спеціального дослідження; донині бракує навіть концептуальних статей, присвячених її мистецькому доробку.

Повість Ольги Мак “Каміння під косою” (1973) свого часу було визнано за “найкращий твір для молоді з голодоморської тематики” [5, 126]. Ця книга вперше вийшла друком у Канаді з нагоди 40-ліття голодомору в Україні. Власне сам твір має таку посвяту: “Пам’яті безіменних мільйонів мучеників у сорокову річницю голодної трагедії на Україні” [5, 3]. Отже, **мета** цієї публікації – проаналізувати особливості художнього моделювання голодомору автором, зосередитися на проблематиці твору та особливостях її художньої інтерпретації.

Тоталітаризм у селі та місті цікавить Ольгу Мак не як самостійний об’єкт художнього спостереження, а як цілісна бінарно-антиномійна структура. Авторка уникає їх протиставлення, проводить між ними паралель спорідненості трагічних переживань і жертв тоталітарної епохи, спільних за ідеологічною визначеністю долі. Події голодомору 1932–1933 рр. в Україні є тим сюжетно-композиційним первнем, який формує художню структуру повісті. Гірким сарказмом звучить характеристика тогочасного буття “не життя, а просто рай, хоч лягай і помирай” [5, 11] з уст шкільного сторожа Савченка. Гумористичні репліки-паремії такого типу, “дотепи в стилі козака на палі” [6, 148], підкреслюють інвективний характер бачення героями реальності та констатують їх волю до життя і духовну нескореність. Висміюючи ідеологічні засади тоталітарної системи, авторка у такий спосіб відкрито висловлює свою позицію, “знищує “авторитет” й удавану велич осміюваних можновладців” [7, 31].

Через сприйняття дитини, і від того ще більш вражаюче, передається образ України: “вмирають не самі одиниці, але й хліборобська незалежність” [5, 61], а незалежність промисловців, купців, політиків, “військовиків”, духовенства, науковців і митців знищена вже по тюрмах і засланнях. У творі створено модель підрадянського суспільства, з котрою безпосередньо пов’язаний викривальний пафос. Найпотужніше він звучить у правдивій констатації. Сюжетно апокаліпсис конкретизується відтворенням голодних мук жителів села через ретроспекцію спогадів Андрійка, славного представника козацького роду, його односельців, які намагаються знайти порятунок, вирушаючи на заробітки на Донеччину. Доповнюють картину вставні історії голодуючих у місті, їхні поневіряння, страждання, передсмертні агонії. Ці сторінки промовисто розвінчують спущений “згори” міф про “процвітаюче радянське суспільство”. Духовно наповнений, глибокий внутрішній світ Андрія протиставлений зовнішньому світу тоталітарної дійсності.

Показуючи переживання, душевні муки головного героя, Ольга Мак психологічно переконливо демонструє стійкий опір Добра Злу, виходячи при цьому з традицій української класичної літератури, яка завжди розкривала душу народу, його ментальність, мораль. В індивідуальному вимірі Зло “прописане”, як правило, у несвідомій психічній сфері персонажа. Отже, часто людина стає жертвою руйнівних сил, що живуть

у ній самій. Тільки єдність свідомої і несвідомої сфер психіки забезпечує безперербійне існування “подвійної єдності” (Ф. Лерш) людської душі і світу. Потужну життєво скеровуючу й оптимізуючу роль у концепції людини і світу Ольги Мак відіграють віра, надія. Саме вони допомагають Андрію Півдолі вистояти серед життєвих бур, зберегти ясний погляд на світ, додають імпульсів суспільній діяльності.

Смислова напруга заголовків викликає односпрямовані вібрації образних асоціацій, що задають і водночас містять у собі символічний код до розшифрування художнього змісту цих творів. Назва повісті глибоко алегорична – “Каміння під косою”. Коса – не тільки хліборобське знаряддя, з нею в народній уяві асоціюється смерть. У 30-ті роки для смерті таким ланом стала Україна, адже на її просторах владарює “найжорстокіший косар, ім’я якого голод” [5, 68]. Не зібрати, а забрати хліб прийшла радянська влада в Україну на чолі з “дияволом з-під кремлівської зірки” [5, 60], розмахуючи косою смерті. Однак ця символічна коса на своєму шляху знайшла перешкоду – каміння. Воно з розгромлених фортець Запорізької Січі, з поруйнованих храмів і церков християнських, а найміцніше – це люди, котрі не зреклися своєї правди, не скорилися, не відступили, бо їх “душа з криці кована” [5, 106]. Українське селянство не хоче гинути “смирніше, ніж отара овець, яку на заріз ведуть” [5, 30], на селі постають комітети Самооборони, хлібороби “бороняться, як можуть, навіть умирають, але вмирають на власних порогах” [5, 31].

Ольга Мак не “ховається” за текст. Авторський голос рішучим кресендо виступає у численних відступах і вкрапленнях публіцистичного характеру. Він надає повісті гостроти й емоційної насиченості співпереживання. “Особисті міркування”, закономірно пов’язані з політичною спрямованістю твору, – не чужинний елемент художньої тканини. Це активне висловлення громадянської позиції, яка не дозволяла письменниці залишатися байдужою до життя мільйонів співвітчизників. Виступ на захист людських прав, збереження національно-народної індивідуальності, протест проти “нового порядку”, антинародного, наскрізь просякнутого злом, – це крик душі звільненої людини, єдиний для неї спосіб сказати правду в очі. У художньо трансформованій публіцистичності поєднуються авторська свідомість і світосприйняття героїв повісті. Аналогію бачимо в публіцистичності творів Самчука, Барки, Багряного.

Характерна для повісті наративна риса; почуття, переживання передаються не через діалог, а саме через наратив, внутрішній монолог. Діалогізм повісті реалізується у двох формах:

1) внутрішній (тяжіє до монологу як “мікродіалогу”, за терміном М. Бахтіна, та потоку свідомості) – розмови героя із самим собою, своєю свідомістю, виявлення прихованих думок і переживань. Як правило, це душевний мікросвіт головних героїв. Найкращим, на нашу думку, авторським варіантом останнього є монолог-крик душі головного героя:

“Він – старець! Він – син статечного господаря, вихований у родині, в якій не то просити, а навіть позичити щось у сусіда вважалося соромом, став тепер старцем ...” [5, 38]. На допомогу хлопцеві прийшли слова великого Батька Тараса. Вони слугують підсилюючим компонентом емоційного стану Андрія. “Своїми словами не міг би їх (пригноблення, розпач і біль – *Н.Т.*) висказати ніколи, але їх висказав багато років назад тому інший, що також терпів, страждав, передбачав Андрієву долю і тепер звідкись із засвіту простягнув йому руку” [5, 39]. Цитування Шевченка головним героєм устійнює паралель між емпіричною дійсністю 1932 – 1933 рр. і часами кріпосництва. Наприклад, ““А онде під тином / Опухла дитина, голодна, мре ... ” – Дитина! – перекичав. – Не одна дитина, а тисячі, тисячі дітей! Тисячі малих і великих блукають, мов окаянні, пухнуть і гинуть!” [5, 40];

2) зовнішній – розмови між кількома співбесідниками: діалоги-довірливі бесіди, діалог-суперечка (між соціальними антагоністами), діалог-пастка (прихована або відкрито провокативна розмова між ідеологічними супротивниками з метою перетягнення “ненадійного” на свою сторону). Останні створюють конфлікти, які вирішуються шляхом певних дій героїв і стають рушієм сюжетної дії твору. Художнє ціле повісті – “великий діалог” (М. Бахтін), енергією якого живиться динаміка оповіді, а його силове поле є глибинною основою, що отримує позірну розірваність причинно-наслідкових зв’язків сюжетно-композиційної єдності романів.

За умов серйозної розрізненості населення соціально-історичний локальний хронотоп повісті розгортається як об’єднуючий суспільний простір усієї України. Майже всі герої стосовно їх сучасності не відчують нічого, окрім вимушено стримуваної ненависті та відчаю, що засвідчує опис подорожі головного героя. Це дозволяє читачеві побачити не лише Харків, а й інші місця: Андрій Півдола здійснив страдницький шлях від рідного села до столиці, він спостерігав ті ж самі картини руйнації та нищення по всій Україні. Саме подорож виступає тим об’єднуючим хронотопним елементом, який утворює, на думку Ю. Шереха, “позірну єдність романного часу і місця дії” [8, 195].

Сам подорожуючий герой, його світобачення та світовідчуття перетворюються на “призму відчуття” (М. Храпченко) й опосередкованої, підкреслено достовірної характеристики політичних, соціально-економічних, духовних реалій дійсності. Окрім головних героїв, змальованих Ольгою Мак, перед читачем постає панорама образів знедолених, виснажених голодом селян. Авторка створила тло, на якому зображені події сприймаються ще трагічнішими. Можна зазначити, що письменницею була “вирішена дуже важлива проблема функціональності тла” [3, 170]. Герої повісті вдало інтегровані в загальноукраїнський соціальний контекст, а трагедія Андрія сприймається як трагедія національного масштабу.

У галузі характеротворення письменниця керується реалістичним принципом “узяти всю людину”. Ця засада сприяє “шекспіризації”

персонажів, висловленню правди про зображене. Художньо-образний лад повісті також фіксує увагу авторки до збереження гідності людини за екстремальних обставин голодомору, гартування та зростання головного героя – Андрія Півдоли. Людина в романі не деперсоналізована згідно з стереотипами, як це було в УРСР, а, навпаки, індивідуалізована. Її подано в етнонаціональних ознаках, у поєднанні глибинного, зовнішнього й okazіонального. Персонажі твору – активні учасники подій. Авторка акцентує увагу читача на “незборимості духу своїх героїв, їхній волі до життя” [2, 57]. В образах Андрія Півдоли та Лідії Чернявської відтворено кращі риси менталітету української нації, які визначили зміст її буття та призначення. Це одвічна хліборобська працьовитість, людська честь, козацьке волелюбство, мужність, християнська мораль, шляхетність і національна гідність.

Розум, почуття і воля постають основними психічними барвами у характерології Ольги Мак. Перевага того чи того компоненту визначає психічну структуру її героя, відбиває розуміння письменником особливостей українського національного характеру. Апелюючи до постулату органічної цілності психіки, епік відчутно наголошує на потребі посилення вольового первня, “самоактуалізації особистості” (А. Маслоу), а отже, діяльнісних інтенцій українця. Розвиток волі у психічній структурі Андрія Півдоли відбувається через загартування в горнилі страждань особистого і суспільного плану. Внутрішня перемога людини, за Мак, – це перемога свідомого, раціонального.

Кольористика повісті – стилетворча ознака модерної манери письма Ольги Мак. Серед палітри ахроматичних і хроматичних фарб жовтий колір набув превалюючого значення у моделюванні тоталітарної дійсності, так як і у “Жовтому князі” Василя Барки. Подібно до функціонування кольорової палітри творів Стефаніка та Хвильового, жовта барва Ольги Мак дає суто негативне враження, зокрема, “високі ліхтарі з жовтим світлом ... скидалися на величезні свічки” [5, 15], жовто-сірий колір мають вулиці, залізнична станція тощо.

Домінантними архетипами української ментальності є міфологеми землі та роду, які набули особливого значення в Ольги Мак. У повісті земля – простір, в якому страждання є апогеєм людини. Саме з метою подолання відчуження авторка звернулася до хтонічної родової свідомості, де рід осмислюється не тільки через архетип духовної субстанції, а й прагнення зберегти здобутки національної ментальності. Християнська мораль лишається моральним імперативом для багатьох поколінь і епох. Вона “постійно поглиблюється і поновлюється в міру дорослішання цивілізації, яка повільно і суперечливо відшукує шлях до стану досконалого людства” [1, 7].

На рівні образної системи простежуються особливості авторської концепції: апелювання Мак до християнських основ життя українського народу. Архетип християнської любові виступає у Ольги Мак

“індиферентним нуменом” (термін К.-Г. Юнга), тобто першопочатком, відштовхуючись від якого, письменниця значно поглиблює і розширює даний універсальний символ. Авторка пропонує шлях морального поступу людини, що ґрунтується на християнській любові: добре й щире ставлення до інших (показовим у цьому плані є прагнення Андрія допомогти кожному з голодуючих, які стукали до оселі Лідії Сергіївни); головний герой перебуває у постійній боротьбі з підлістю та несправедливістю, одночасно прагнучи лагідності та смиренності, які є запорукою спокійного життя.

Ольга Мак свідомо не описує детально зовнішність навіть персонажів першого плану, акцентуючи увагу читача на їхньому характері, внутрішньому світі, а лише подає окремі надзвичайно важливі штрихи. Скажімо, “така величава, а така проста заразом. По всьому видно, що вчена, а говорить по-українськи, не так, як переважна частина міщухів, а навіть і сільської голоти, яка ще за царських часів і до останніх днів при новій владі намагалася надати собі поваги тим, що калічила по-московськи” [5, 43], – такою виступає Чернявська в опосередкованій характеристиці Андрія. Не відступаючи від суспільного детермінування особи, письменниця провадить художній аналіз психології особистості, заглиблюється у сплетіння думок, емоцій, почуттів, настроїв героїв, відтворює складний процес формування українця-патріота. І хоч психологізм у цих творах екстравертний, можемо ствердити: Ольга Мак – людинознавець і психолог.

Виходячи з концепції УНР як утілення споконвічної мрії українців про свою державність, письменниця виявляє неприйняття політики тотальної русифікації та національного нігілізму. Наріжним каменем виступає виживання і збереження нації, що опинилася в соціалістичному пеклі. Белетристичне осмислення пекучих проблем українства викликало гострокритичність пафосу, спрямованого проти перетворення владою “гомо сапієнс” на слухняного раба: вона “виморює голодом, винищує, вистрілює, виселяє – і все для того, щоб решту в мовчазних рабів обернути” [5, 46]. Влада прирекла свій народ на голодну смерть, заборонила лікарям надавати медичну допомогу хворим і покаліченим селянам, катувала людей у застінках ГПУ, – саме тих, які не хочуть перетворюватися на мовчазних рабів, просити допомоги у родичів за кордоном, міняти дорогоцінності на “комерційний” хліб у “Торгсині”.

Сприймання твору викликає у читача гострі емоційні переживання. Ефект емоційного потрясіння підсилено усвідомленням того, що у творах відображено події, які базувалися на реальних історичних фактах. За свідченнями Р. Конквеста, “черги до київських крамниць сягали півкілометрової довжини. Люди вистоювали в них не одну годину, тримаючись за пояс того, хто попереду. Ті, кому вистачало, одержували за картками 200-400 г. хліба, решта була ж змушена приходити наступного дня, маючи на долоні намальовані крейдою номери ...” [4, 280]. Історик свідчить, що таке відбувалося не лише в Києві, а й у Харкові,



Дніпропетровську, Одесі, Полтаві та інших українських містах. Так і Андрій Півдола “брав напхану обрізками матерії стару подушку з канапи і йшов до найближчого “ларка” на третій вулиці. Там займав чергу і стояв. Утомившись стояти, сідав на подушку і відпочивав... Бувало й таке, що наскакувала міліція, розганяла чергу і погрожувала арештувати всіх” [5, 59].

Повісті притаманні антитоталітарний пафос, життєва основа, майстерність художніх деталей. Хоч у “Камінні під косою” не так детально описано “апарат знущань” системи, як у “Саді Гетсиманському” І. Багряного, машину терору не пропущено психологічно через внутрішній простір героя, але Ольга Мак філософськи узагальнила глобальні геополітичні проблеми диктату більшовицької влади та її руйнівних наслідків: голодомору, розкуркулення, репресій, а також авторитаризму, конформізму, безправ’я, тобто проблем, які стали об’єктом дослідження Е. Фромма, К. Поппера, Х. Ортеги-і-Гассета та ін. Цим проблемам в Ольги Мак протиставлено сильні особистості (Півдолу та Чернявську), які представляють абсолютно відмінну геополітичну і геософічну концепцію у порівнянні з радянською літературою, спаралізованою соцреалістичними канонами.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Антофійчук В. І. Євангельські образи в українській літературі ХХ століття / В. І. Антофійчук. – Чернівці : Рута, 2001. – 335 с.
2. Забарний О. Шляхом спокути (Рецензія на повість Ольги Мак “Каміння під косою”) / О. Забарний // Дивослово. – 1996. – № 11. – С. 57–59.
3. Клочек Г. Д. У світлі вічних критеріїв: про систему критеріїв оцінки літературного твору / Г. Д. Клочек. – К., 1989. – 253 с.
4. Конквест Р. Жнива скорботи: Радянська колективізація і голодомор / Р. Конквест. – К. : Либідь, 1993. – 384 с.
5. Мак О. Каміння під косою / О. Мак ; післямова П. Чередниченка. – К. : Глобус, 1994. – 126 с.
6. Ольжич О. Голод і сучасна українська література / О. Ольжич // Ольжич О. Незнаному Воякові: Заповідане живим. – К. : Видавництво Фондації ім. О. Ольжича, 1994. – С. 144–152.
7. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1997. – 284 с.
8. Шерех Ю. Друга черга. Література. Театр. Ідеології / Ю. Шерех. – К. : Сучасність, 1978. – 326 с.

**Стаття надійшла до редакції 21 травня 2017 року**

УДК 821.161.2 “19”: 801.81(477)

Школа В. М.,  
кандидат філологічних наук, доцент,  
Бердянський державний педагогічний університет  
ulk\_bdpu@ukr.net

## ФОРМА ВИЯВУ АВТОРСЬКОЇ ПОЗИЦІЇ В СТРУКТУРІ П'ЄС ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО ТА ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

### Анотація

У статті розглядається проблема художньої майстерності Ю. Яновського та О. Довженка. Робиться спроба тлумачення фольклорної символіки та образів як складових функціонально-семантичної композиції драми. Вивчається індивідуальність стилю письменників, приділяється увага жанровим особливостям творів. Досліджується образ автора, характеризується самотність художнього стилю і естетичних відкриттів.

**Ключові слова:** автор, особистість, творчість, художня майстерність, формальні особливості, фольклор.

### Summary

The article deals with the problem of Y. Yanovskii's and O. Dovzhenko's artistic skill. The attempts of folklore symbols and image as a constituent part of functional-semantic drama composition are made. The author studies individual style of drama. The images of the author, the originality of the style and the aesthetic author's discoveries are characterized.

**Key words:** the author, person, creativity activity, artistic skill, formal features, folklore.

Гострий інтерес у літературознавстві продовжує викликати піднята ще в епоху античності проблема співвідношення твору та його автора. Розглядаючи теорію автора, запропоновану О. Потебнею, Н. Шляхова апелює до думки вченого про мистецький твір як “об’єктивований у творі стан його душі”, акт самоусвідомлення митця: “Творчість, за О. Потебнею, – це багатоступеневий процес вираження авторського і “навмисно” забутого, і “не зауваженого в ясній свідомості” (К. Юнг) знання про світ і себе самого. І це вираження як спосіб реалізації подекуди не до кінця усвідомленого самим творцем предметно-сміслового задуму здійснюється поступово, нерідко в кілька прийомів [...] “цими послідовними прийомами позначаються ступені самопізнання” [17, 124, 119].

Розумінню художнього твору сприяє автоінтерпретація, яка міститься в рамкових компонентах тексту: заголовках і підзаголовках, епіграфах і посвятах, списку дійових осіб, в різноманітних сценічних вказівках, в системі ремарок тощо. У драматичних творах, за словами В. Прозорова, авторський задум виявляє себе в загальній концепції і сюжетоскладанні п'єси, в групуванні дійових осіб, у природі конфліктного напруження тощо [14, 16]. Дослідник зауважує, що розроблена Р. Бартом концепція смерті автора допомогла зосередити увагу на глибинних семантико-асоціативних джерелах тексту твору, серед яких він виділяє “тексти в тексті”, мимовільні літературні ремінісценції та зв’язки, архетипові образи тощо [14, 20].

Розгляд вияву авторської позиції в структурі п'єс О. Довженка “Потомки запорожців” та Ю. Яновського “Дума про Британку” і є **метою** нашої розвідки.

Джерельною базою творів Ю. Яновського та О. Довженка була українська усна народна творчість, зокрема, героїчний епос, казка. Цим митці першої половини ХХ століття близькі до М. Гоголя, який у своїй творчості використовував народний епос, творчість якого живив фольклор. Продовжувачами творчої манери великого епіка називають цих письменників критики (М. Ласло-Куцюк, [8, 307]).

У “Думі про Британку”, як і в романах “Чотири шаблі”, “Вершники”, Ю. Яновський осмислює український повстанський рух 1917–1921 років, який, за слушним зауваженням І. Лисенко, був спровокований не окремими тимчасовими особливими заходами комуністичного режиму, а всіма соціалістичними перетвореннями в країні. На Півдні України виникали самостійні утворення, наприклад, армія під керівництвом Нестора Махна, Висунська республіка, республіка в селі Баштанка.

Хронологічно п'єса О. Довженка – своєрідне продовження твору Ю. Яновського: події, зображені в ній, відносяться до трагічних в історії українського села 1929–1933 років. Ретроспективно повідомляється, що герої твору, зокрема, Петро Скидан, Захарко Тихий – учасники громадянської війни. “В громадянську війну в Першій Кінній армії відзначився винятковою хоробрістю в битвах. Був стріляний і рубаний. Мав два ордени Червоного Прапора” [5, 101], – такими словами характеризує автор свого героя.

Назва драматичного твору Ю. Яновського містить термін “дума”, який викликає певні асоціації. “Маючи велике ідейно-тематичне значення, за своїм характером заголовки можуть бути “передмовою” (хоч у найзагальнішій формі розкриваючи зміст) [...]” [9, 63]. Вплив пісні, думи, як слушно відзначила Л. Бондаренко, – характерна риса стилю Ю. Яновського в 20–30-ті роки [1, 17]. “Жанрова пам'ять” “Думи про Британку” увібрала в себе фольклорну традицію. Поетика народних дум була близькою письменнику.

У заголовок драматичної поеми О. Довженко виноситься “значущий” соціонім – запорожці. Автор розкриває долю уярмлених потомків волелюбних запорожців. Очевидно, причиною такого становища подоланих було те, що на відміну від славних предків, їхні нащадки ведуть міжусобну боротьбу. Так, цілком слушні думки представників одного табору (їхні репліки подані з використанням пісенного прийому підхоплення) не знаходять розуміння в інфікованих більшовицькою бацилою представників другого:

**Ласкавий.** [...] Хіба ж не козаки ми? Адже тут, де ми змагаємося нині, стояла Запорозька Січ ще за Хмельницького Богдана. Чи не всі ми...

**Паливода.** ...нащадки славних запорожців!?

**Горлиця.** Не діти одної матері України?

**Скидан.** Так. Всі ми козаки, та не всі однакові [5, 106].

Використовуючи арсенал вироблених віками виражальних засобів, Ю. Яновський структурує “Думу про Британку” за епічним (думним) зразком: розпочинається зачином, завершується славословієм. Подібно до народних епічних полотен дія авторського твору ущільнена й сконденсована, ситуації розгортаються навколо ратних подвигів персонажів п’єси.

Композиція “Потомків запорожців” близька до побудови п’єс народного театру: містить пролог та побудовану з відносно самостійних епізодів основну частину. Персонажі драматичної поеми О. Довженка подібно до фольклорних типів, які подавалися за соціальною та родинною приналежністю [3, 53], наперед атрибутовані за соціальною складовою: колгоспники, підкуркульники, куркулі [5, 100]. Продуктивною як в Ю. Яновського, так і в О. Довженка є фольклорна модель випробовування героя його антагоністом. Головні персонажі творів виходять на двобій не із загарбником, а із своїм же односельчанином, якого сприймають вже не в ролі іншого, а лише як чужого.

У руслі фольклорного мотиву зміни царів до переможця битви (Лавріна Мамає та Петра Скидана) переходить не тільки царство, але й царівна: Варка, Мар’яна – колишні кохані Мамає та Скидана, деякий час були дружинами Середенка та Заброди, і знову повернулися до своїх обранців.

Головні герої обох авторів постають несамотійними в своїх діях, нерозважними виконавцями чужої волі. Природу подібних ситуацій О. Жолковський трактує як орієнтацію “низького” героя на ідейного наставника, коли злочин здійснюють з ідейних переконань, нав’язаних іншими [6, 33]. Британці організувалися в республіку під впливом чужинця (комуніста – уповноваженого Ревкому Єгора Івановича): “без нього й республіка наша не встала б” [18, 290]. Представника з центру батько Лавріна Мамає, признаючи свою малість, оголошує: “Ось хто батько моему Лаврінові” [18, 290]. Натомість їхні предки-прототипи, сповідуючи “ідею волі народу й особи”, проголошували “слави лицарям, які протидіють чужинцям” [11, 40, 28]. Потомки запорожців, виконуючи директиви уповноваженого центру по хлібозаготівлі, помирають з голоду.

Керуючись марксистськими схемами, більшовики ділили селянство на антагоністичні класи: куркулі, бідняки. “Насправді, – зауважує французький дослідник Н. Верт, – селяни перш за все були єдині в протистоянні місту як зовнішньому світові” [2, 137].

Процес руйнації автор відтворює в два етапи. Спочатку, керуючись вказівками чужинців (партійний декрет проголошував: “Знищити як клас!”), частину селян насильницьки відлучають від батьківщини, прирікаючи на загибель, про що свідчать деталі: згадки про Соловки, ототожнення шляху вигнанців з шляхом смерті. Сліпо виконуючи партійні декрети, персонажі О. Довженка відмовляють своїм односельчанам у комунікації: “Для нас ви перестали бути земляками” [5, 105]. Філософ А. Тихолаз акцентував на такій властивості представників тогочасного

суспільства, як “масова відданість цій боротьбі попри повну відсутність фактичної провини з боку ідеальних “ворогів народу”” [16, 88]. Повірівши пропагованому, незаможники не сприймають точки зору інших, відмовляючи їм у праві на існування. Суть подібної ситуації окреслив Х. Ортега-і-Гасет: “Замість того, щоб прихилити їх до себе, переконати чи направити на праведний шлях, їх треба негайно усунути, відсторонити, накресливши магічну лінію між добрими та лихими. Звідси славнозвісне “ми – це ми”” [12, 166].

Виряджаючи односельців на Соловки, персонажі О. Довженка демонструють покірність: “Мабуть, так треба. Час такий” [5, 108]. Хоча серед них є і ті, хто свою солідарність із вигнанцями демонструє тим, що приєднується до них. Є і відчайдухи, щоправда, захищені подвигом рідних, які, протестуючи, суперечать: “Час? Історія не знає такого часу!” [5, 108].

Переможцями проголошують активістів-незаможників. Про те наскільки ефемерна їхня роль свідчить така деталь. Тільки-но селяни, які принесли в жертву майбутньому життю своїх багатих односельчан, усвідомлюють себе “історії суб’єктом, творцем її разом з робочим у колгоспі” [5, 109], як звучить наказ: “Збирайте зараз же загальні збори, і щоб до ранку були всі в колгоспі” [5, 109]. Отже, і ця частина селян не мала можливості свобідного вияву.

Другий етап винищення села відбувається з участю вчорашніх “переможців”: від голоду помирає герой громадянської війни, даючи заповіт сину: “Нікому не прости мене...”; “...ні, синку, піднімись над злом. Літай високо-високо, хай радується світ” [5, 161] (вірш О. Довженка – своєрідний реквієм по закатованих голодною смертю мільйонах українців).

Коли у фіналі прологу подоланий заможний селянин називав переможцем свого суперника-незаможника [5, 105], то у фіналі основної частини колишній переможець визнає своє фіаско в боротьбі з бюрократизмом, невіглаством. Приреченість села виявляється в тому, що переможцями визнаються люди не сродної (за Г. Сковородою) праці, від природи нездатні до здійснення чогось творчого (О. Довженко, як і Ю. Яновський, розробляє тему роду: онук успадковує характерні риси діда і батька). О. Довженко трансформує характерний для казок образ дурня: в “Потомках запорожців” він не еволюціонує в своєрідного мудреця, а безкарно поширює свою глупоту. Нова влада використовує активність людей такого складу, хоча їхні вчинки – це, як зауважують односельчани, – “колективне лихо” [5, 145]. Спочатку персонаж О. Довженка “повелів жінкам зарізати тищу курок на майдані в спеку” [5, 138], потім прирік на голодну смерть односельчан: вислужуючись перед контролером з центру, запропонував збільшити на своє село хлібоподаток вдвоє (подібну активність демонстрував і один із дійових осіб “Диктатури” Івана Микитенка). Саме на них, а не на партійну еліту з її антилюдяною політикою щодо селянства О. Довженко покладає відповідальність за голодомор 1932–1933 років.

Щоб вирішити протистояння своїх персонажів, автор використовує прийом “*deus ex maschina*”. У фіналі твору цей прийом подається через втручання в хід дії сторонньої особи, яка виступає в ролі медіатора. Цим ситуація “Потомків запорожців” засвідчує свою близькість до казкової з характерним для неї щасливим вирішенням конфлікту чудесною істотою [10, 232]. Письменник врятовує свого героя і карає злотворця, застосувавши прийом перипетії – переміни подій до протилежного, які “не тільки змінюють хід дії, але й ведуть до переходу героя із одного стану в інший” [7, 373].

Несамостійність персонажів обох авторів виявляється і в тому, що не в силі вирішити нагальні проблеми, вони апелюють до центру (Леніна – “Дума про Британку”, Сталіна – “Потомки запорожців”). Ситуація відправлення селянського посланця за допомогою в чужий локус близька до казкового походу за чимось. У цій ситуації дослідники творчості Ю. Яновського слушно зауважують “традиційний архетип шляху до сакрального центру простору, до казкового мудреця-вождя” [15, 428]. До нього скеровували своїх делегатів і дійові особи п’єс І. Дніпровського: “Сім днів [...] я ходив [...]”, – хвалиться один із делегованих [4, 15]).

Заявляючи потребу в сторонній допомозі, персонажі цих творів демонструють готовність підпасти під чужий вплив, засвоїти чужі уявлення. Цим вони засвідчують свою відмінність від попередників-прототипів: “запорожці не потребували захисту від когось”, – підкреслює І. Павленко, наголошуючи: “Сама “форма” захисту народу безсмертним героєм відповідає уявленням того покоління, що створило цей сюжет, яке не захищає себе само, а потребує захисника” [13, 111, 112]. Можливо, саме тому “Дума про Британку” задумана автором як трагедія.

Вагому роль у розкритті авторської позиції відіграє ремарка. В обох авторів вона служить для опису як фізичної дії, так і психологічного стану персонажів. “В історії літератури поява подобної, розгорнутої ремарки означає зміну трактування особи автора” [9, 203]. Ремарка означає процес зростання ролі автора твору. Поширена, описово-предметна ремарка, яка “розвивається разом з розвитком розуміння авторського суб’єктивізму, ролі автора і авторського начала в створенні мистецького твору” [9, 204]. Подаючи варіанти можливих шляхів розвитку своїх персонажів, О. Довженко припускає, як би могла скластися їхня подальша доля: “Якщо його не вбито під час Великої Вітчизняної війни як партизанського ватажка, він, напевно, сьогодні депутат Верховної Ради” [5, 100]. У монументалізмі образів персонажів творів обох авторів (баба і онук Мамаї, Несвятипаска із “Думи про Британку”, Заброта, Цар Левко, Тихий Захарко – “Потомків запорожців”) виявляється спільність епічної манери письма Ю. Яновського та О. Довженка.

Отже, Ю. Яновський та О. Довженко по-філософськи осмислюють важливі події сучасної їм дійсності. І світоглядними настановами, і стилістикою, митці близькі один до одного (їхні особистісні друзі

взаємини відображено Ю. Яновським у романі “Майстер корабля”). Опрацьовуючи тему буття українського народу на різних етапах його розвитку, письменники відображають трагедію українського народу. Вислів М. Куліша “Прощай, село” можна віднести й до творів цих митців.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бондаренко Л. С. Творчество Юрия Яновского и фольклор : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 “Украинская литература” / Л. С. Бондаренко. – К., 1967. – 23 с.
2. Верт Н. История советского государства 1900–1991 / Н. Верт ; пер. с фр. . – [второе изд., испр.]. – М. : Из-во “Весь Мир”, 1999. – 544 с.
3. Дей О. І. Поетика української народної пісні / О. І. Дей. – К. : Наукова думка, 1978. – 252 с.
4. Дніпровський І. Шахта “Марія” / І. Дніпровський. – Х. : Рух, 1931. – 96 с.
5. Довженко О. П. Твори : в 5-ти т. / Олександр Довженко ; упоряд. Ю. Солнцева, прим. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 3. – 362 с.
6. Жолковский А. Инвенции / Александр Жолковский. – М. : Изд-во “Гендальф”, 1995. – 248 с.
7. Костелянец Б. О. Драма и действие. Лекции по теории драмы / Б. О. Костелянец ; сост. и вст. ст. В. И. Максимова. – М. : Совпадение, 2007. – 503 с.
8. Ласло-Куцюк М. Засади поетики / Магдалена Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1983. – 396 с.
9. Литературный словарь – М. : Луч, 2007. – 320 с.
10. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа / Е. М. Мелетинский. – М. : Изд-во восточной литературы, 1958. – 264 с.
11. Нудьга Г. А. Український поетичний епос (думи) / Г. А. Нудьга. – К. : Знання, 1971. – 48 с.
12. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Хосе Ортега-і-Гасет ; перекл. з іспанської В. Бурггардта, В. Сахна, О. Товстенко. – К. : Основи, 1994. – 420 с.
13. Павленко І. Я. Легенди та перекази Нижньої Наддніпрянщини: буття у просторі та часі : монографія / І. Я. Павленко. – Запоріжжя, 2006. – 243 с.
14. Прозоров В. В. Автор / В. В. Прозоров // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины : учебн. пособие / Л. В. Черенц, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. ; под ред. Л. В. Черенц. – М. : Высшая школа ; Издательский центр “Академия”, 1999. – С. 11–21.
15. Свербілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина ; за заг. ред. Л. Скорини. – Черкаси, 2009. – 598 с.
16. Тихолаз А. Радянська та пострадянська міфологія в світлі філософії міфології / Анатолій Тихолаз // Дух і літера. – 1998. – № 3–4. – С. 84–91.
17. Шляхова Н. Інтертекстуальність концепту “автор” (від Потебні до постструктуралізму) / Нонна Шляхова // Філологічні семінари. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2006. – Вип. 9. Національні моделі порівняльного літературознавства. – С. 118–124.
18. Яновський Ю. Дума про Британку / Ю. Яновський // Яновський Ю. Твори : в п'яти томах : Т. 3 / упоряд. К. Волинський, М. Острик. – К. : Дніпро, 1983. – С. 252–306.

**Стаття надійшла до редакції 20 травня 2017 року**

УДК 821.111 – 31.09“15”

**Власенко Н. І.,**  
кандидат філологічних наук,  
Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара  
vlascenko\_natalia@i.ua

## **АВТОР ЯК НАСЛІДУВАЧ-ДЕМІУРГ: РЕНЕСАНСНО-МАНЬЄРИСТИЧНА РЕФЛЕКСІЯ ПОЕТИЧНОГО ТВОРЕННЯ**

### **Анотація**

У статті здійснюється сторики-генетична реконструкція естетичного виміру деміургії, встановленого художньою свідомістю Відродження. Виявляються абрисы ренесансної діалогізації Горацієвої та Аристотелевої моделей поетичного наслідування, що спрямувала саморозкриття митця на уподібнення Творцю через зображення Його творіння. Усвідомлення деміургічного начала літератури пов'язується із обґрунтуванням, у діалозі маньєризму з неоплатонізмом, матриці мімесису, яка покладає в його основу авторське творення архіформ художньої дійсності, уподібнених Божественним ейдосам, але відсторонених від природної логіки, втіленої в життєвій реальності.

**Ключові слова:** художня свідомість, поетика, риторика, вигадкування, поетичний образ істини, раціоналізація літературної творчості.

### **Summary**

The article performs the historical-genetic reconstruction of the aesthetic dimension of demiurgia established by the Renaissance artistic consciousness. The study reveals the frames of the Renaissance dialogization of Horacio's concept of imitation and Aristotle's model of mimesis directing the artist's fulfillment at the achievement of God's likeness by representing the creation. The research connects the realization of the demiurgic source of the literature with the dialog between mannerism and neoplatonism substantiating the mimetic matrix of the literary creativity based on the author's invention of the archforms of the artistic reality imitating Creator's Eidoses but detached from the natural logic revealed in the life.

**Key words:** artistic consciousness, poetics, rhetoric, imagination, poetic image of truth, rationalization of literary creativity.

При нововідкритті – наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. – смислотворного ресурсу комунікації, що спрямовує самооновлення посттрадиціоналістської свідомості, інспіроване постметафізичним встановленням меж раціонального пізнання, відбувається переорієнтація філософського і гуманітарно-наукових дискурсів сучасності із виявлення способів проблематизації персонально-суб'єктної самототожності в культурних “метанаративах” (Ж.-Ф. Ліотар), обмежених арсеналом раціоналістичного мислення, на визначення наративних форм проявлення персональної ідентичності, які забезпечують хоулістичне сприйняття особистісності на історичному фоні раціоналізації інтерперсональних відносин.

Ініціювавши пошук виходу із лабіринту об'єктивізації суб'єктивності, що утворився в ході редукції її архіформи до безособової мисленнєвої



структури, постструктуралістські та постфеноменологічні практики деконструкції побудов метафізики та феноменології не подолали, однак, раціоцентричної відстороненості самопізнання людини від її граничного комунікативного досвіду. Натомість деконструктивістський та етико-комунікативний шляхи обґрунтування анти-форми “онтологічного аргументу” Божественного буття окреслили інтердискурсивне середовище суб'єктного становлення, де потенціал особистісного самовизначення вичерпується альтернативою доказів відсутності в людському житті буттєвого Першоначала, які виростають зі стверджень Його непізнаваності, заснованих або на зведенні знеособленого Трансцендентного Абсолюту до “трансцендентального означеного” (Ж. Дерріда) [9], або на новоусвідомленні понятійно-словесної невиразимості Абсолютної Особистісності Бога (Е. Левінас) [10].

Однак сама альтернативність таких відмежувань людини від безумовно-абсолютного критерію істинності спонукає до рефлексивного возз'єднання міжособистісної горизонталі комунікації з її інтерперсональною вертикаллю, задаючи інтенцію персонально-суб'єктного саморозкриття, основоположну для його постсекулярного простору [8]. У ході перегляду “іманентного фрейму” (Ч. Тейлор) секулярного світосприйняття загальногуманітарної актуальності набуває проблема співвідношення міметичного та деміургічного начал художньо-словесної творчості в пізньотрадиціоналістській культурі, що залишається епіцентром літературознавчої рефлексії, націленої на встановлення траєкторії переходу художньої свідомості від традиціоналізму до історизму. Не визначене ані в руслі виявлення зміни її поетологічної домінанти зі стилю на жанр, яка відбулася в добу Відродження при зрушенні стильової ієрархії, надбудованої над змістовною жанровою типологією традиціоналістської літератури [4], ані в контексті осмислення індивідуалізації її форм, здійсненої при цьому оновленні літературно-творчої інтенціональності, як “перехідного” індикатора авторства [3], сполучення принципів мімесису і деміургії в ренесансному діалозі поетики і риторики потребує вивчення не лише як відкритий у ньому спосіб “виправдання” індивідуально-авторського відходу від “готових” моделей літературної реальності, але і як естетичний модус доведення автономності людської особи, “відповідальний” за її відсторонення від Першооснови буття в новостворюваних матрицях особистісної самототожності, відзначених – як форманти наративу – хоулістичністю бачення особистості.

Реалізація цієї пізнавальної перспективи передбачає, насамперед, визначення дискурсивних “умов можливості” (М. Фуко) ренесансно-маньєристичного самоусвідомлення автора як наслідувача-деміурга, що становить мету дослідження у пропонованій статті, методологічним підґрунтям досягнення якої є діалогічна співвіднесеність класичних

версій герменевтичного методу (Г.-Г. Гадамер) та історико-генетичного підходу до розгляду складників літературного процесу (О. Веселовський) із новітніми варіантами класифікації історичних типів художньої свідомості (створеним у співавторстві С. Аверинцевим, М. Андрєєвим, М. Гаспаровим, П. Грінцером та О. Михайловим і розробленим С. Бройтманом), реконструкцією концептосфери “топологічної естетики” традиціоналізму (О. Лосєв), “археологією знання”, “генеалогією” та “герменевтикою суб’єкта” (М. Фуко) і “теорією архітексту” (Ж. Женетт).

Культуротворчі ініціативи Відродження, що задали посттрадиціоналістську диспозицію оформлення індивідуально-авторської поетики, поклавши початок естетичному розмежуванню еклезіастичного та секулярного вимірів особистісності, означились у руслі того співвіднесення риторичного концепту **humanitas** із біблійним свідченням богоподібності людини, яке виявилось висхідним для ренесансного гуманізму із його свідомою “інтелектуалізацією образів та сенсуалізацією ідей” (Б. Кузнєцов) і спрямувало здійснення “імперативів звільнення”, сформульованих ним, у мистецтві слова.

При первинному для Ренесансу – виявленому на видноколі творчого самовизначення Данте Аліг’єрі – сходженні обріїв рецепції конструкту пізньоантичної риторики, покликаною розкрити цілеспрямованість людського існування, та горизонтів осмислення ключової категорії християнської антропології відбулися семантичні трансформації, що стали основоположними для такої естетизації пізньотрадиціоналістської свідомості, яка переросла в її секуляризацію. Наснажений прагненням вийти за межі раціонального пізнання, встановлені при схоластичному розрізненні “істини розуму” й “істини віри”, Дантів шлях самопізнання визначився у ході виявлення – у трактатах “Банкет” (1304 – 1307) та “Монархія” (1312 – 1313) й у “Божественній комедії” (1306 – 1321) – художньо-словесного арсеналу відтворення буттєвих смислів, що був означений, але сповна не усвідомлений – через відсторонення від духовно-словесного першоджерела людяності – Цицероном при запровадженні терміну **humanitas** в риторичний дискурс античності і передвістив як зміст, так і спосіб ствердження – у філософсько-поетичному доробку, яким ознаменувався світанок Відродження, – здатності людини творити як основної передумови досягнення нею – образом Божим – подоби Творцю в земному житті. Увінчуючи, в розумінні Данте, те поєднання – в кончності тілесного існування – духовного самовдосконалення людської особистості з її інтелектуальним зростанням, що становить окремий і невід’ємний етап реалізації сотеріологічної перспективи, поетичне творення й у теоретичному обґрунтуванні, здійсненому поетом-філософом, і в його художній практиці постає формою сприйняття і вираження і Природного, і Надприродного Одкровення, яка уможлиблює естетичне подолання

обмеженості розуму людини, спотвореного гріхопадінням. У ході руху дантівської думки від звернення до античних – не долучених до безумовно-істинного Слова Божого – визначень принципів відображення реального й ідеального, притаманних поезії і красномовству, до доведення – в контексті започаткування ренесансно-гуманістичної рефлексії Божественного задуму і “вінця творіння” – повноти охоплення світобудови, властивого художній словесності, основним дороговказом стає апостольська характеристика Бога як Будівничого і Художника (Євр.11:10). Її відтворення задає етико-естетичний орієнтир людської творчості, що передбачає і подовження вертикалі міжособистісних відносин, визначальної для цієї царини особистісного самоздійснення, до граничної для неї комунікативної ситуації, коли, осмислюючи власну причетність до Творця, митець усвідомлює особисто себе як Його наслідувача, і встановлення інтерсуб'єктної ціннісної горизонталі, на якій при виборі способу наслідування світу – “прекрасного взірця творіння” визначаються індивідуальні шляхи втілення творчих інтенцій, “пробуджених” таким розумінням митецького набуття богоподібності.

Зрушення висхідної – означеної Данте – впорядкованості діалогіки Ренесансу наснажується довільними гуманістичними трактуваннями Божественного задуму щодо людини, що абсолютизують вільне волевиявлення людської особи, звеличуючи її як “універсального індивіда” (Л. Баткін) – істоту, “якій дано володіти тим, чим побажає, і бути тим, ким хоче” [6, 508]. Таке ствердження буттєвої автономності людини ґрунтується на усвідомленні розумності її природи як керманича її вольового начала, що відбувається при переростанні, в діалозі ренесансного гуманізму із патристикою і при його зверненні до неоплатонізму, ідеї естетичного подолання меж знання, яка інспірувалася внутрішнім баченням художньо-словесної творчості як форми переживання гранично-комунікативного досвіду, основоположного для духовного вдосконалення, в раціоналізацію відкриття першооснови духовності в “озовнішненому” полі рефлексії людського розуму, де він наділяється самодостатньою здатністю встановлювати етичні критерії особистісного самовизначення, відмежовуючи його від живого богоспілкування.

Передуючи об'єктивації когнітивного осердя суб'єктивності, що була здійснена новочасним раціоналізмом і призвела до її раціоцентричного знеособлення, ренесансно-гуманістична абсолютизація раціоналістичного ресурсу духовно-морального зростання людини створила підґрунтя для пробудження в добу Відродження художньо-творчого волюнтаризму, який ініціювався самоусвідомленням традиціоналістської культури як наділеної власним деміургічним началом і проблематизував не лише її етико-естетичні конвенції, але і її світоглядні основи.

Спрямовуючись на розкриття літературно-творчої домінанти особистісного становлення **uomo completo**, ренесансний перегляд традиціоналістських принципів мистецтва слова і визначає, і відображає загальну динаміку того зближення – віддалення реального й ідеального, що відбувається при укоріненні антропоцентризму на культурному ґрунті Відродження.

Так, Ф. Петрарка – “перший гуманіст” епохи Ренесансу – доводить універсальний і “над-ієрархічний” – щодо інших мистецтв і наук – статус поезії, співвідносячи “образи істинного”, створювані нею, із розумоосяжним, яке відкривається “в частинах” різними сферами пізнання, але в цілому охоплюється лише поетичною творчістю. У своїй капітолійській промові митець зазначає, що *“легко міг би показати, як під покровом вигадок поети виводять то істини природної і моральної філософії, то історичні події...”* [Цит. за: 1, 302]. У Петрарковій апології мистецтва слова довершеність їх поетичного відтворення забезпечується досягненням самотності митецького стилю – індикатора авторства, який заперечує будь-яку стильову ієрархію, спонукаючи до вибору власного літературного взірця і змагання з ним.

Дж. Боккаччо при осмисленні вигадки як визначальної риси поезії концептуалізує її сутнісну характеристику як “казковість” – модус вираження істини, що відзначається протиставленням його внутрішньої і зовнішньої форм. Сформульована в трактаті “Генеалогія язичницьких богів” (1360), ця думка розгортається у розгляд жанрів художньої словесності як різновидів “казки” (*fabula*) [1] й акцентує хоулістичний характер образів істинного, які формуються в літературно-творчому вигадуванні, невіддільному від осягнення правди, і характеризуються варіативністю співвідношення вигаданого і правдивого, не охопленою жодною із жанрових класифікацій, заснованих на ідеї ієрархічності.

Виявляючи ті аспекти авторського самовизначення, що стали висхідними для ренесансної ревізії його засад, закладених традиціоналізмом, – вироблення індивідуального стилю й обґрунтування “індивідуалізованих” способів жанротворення, ці досвіди ранньоренесансної літературної рефлексії свідчать про відхід ренесансно-гуманістичної думки, націленої на встановлення способів літературно-творчого самоздійснення людської особи, від Дантового розуміння поезії як “свідчення про істину”, неможливого без внутрішньої зверненості людини до Бога [1]. Натомість у центр самоусвідомлення автора висувається сама форма висловлення істинного, яка відволікається від процесуальності його відкриття і зводиться до демонстрації власне людської художньої майстерності у ході зовнішнього сполучення двох ліній поетичного наслідування, висхідних для літератури Ренесансу, – спрямованої до самого Творця і зверненої до Його творіння.

Означена таким чином антропоцентрична орієнтація ренесансної літературної рефлексії розгортається в раціоналізацію художньо-словесної творчості в перших – датованих 1520–1540-х рр. – нормативних поетиках Відродження, що ґрунтуються на рецепції “Науки поезії” Горація і зрушують стильову ієрархію, стверджену риторико-поетологічним синтезом середньовіччя, через запровадження індивідуально досяжного імперативу довершеності способу словесного вираження. Найбільш повно і послідовно ця настанова формулюється в “Поетичному мистецтві” (1527) М.-Дж. Віди, яке, відкриваючи ряд поетологічних трактатів Ренесансу, створених у діалозі його **studia humanitatis** із гораціанством, доводить “зразкову” досконалість Вергілієвого стилю, представленого в “Енеїді”. На теренах такої індивідуалізації формально-стильової впорядкованості митецького висловлювання встановлюється її раціоналістичний характер, що визначається не тільки і не стільки через відтворення розробленої в добу античності – ціцероніанської – системи “виховання оратора”, яка передбачає оволодіння прийомами риторичної аргументації, побудованими на фундаменті топології, обґрунтованої Аристотелем у “Риториці” як логіка одиничного [5], скільки через узагальнення її до принципу поетикального розкриття динамічної співвіднесеності реального й ідеального в житті людини.

Цим поворотом літературно-теоретичної думки “високого” Відродження до античного визначення модальності красномовства, основоположного для риторичного архітексту, задається те співвіднесення, в об’єктному плані мистецтва слова, одиничності проявлення людської природи – *humanitas* з її повнотою, що своєю граничністю “знімає” ієрархічне відношення “об’єктів зображення”, яке було включене Стагіритом у число критеріальних ознак його типології поетичних жанрів, відтворилося – як критерій диференціації способів словесного вираження – в первинному – обґрунтованому пізньоантичною риторикою – варіанті “теорії трьох стилів”, і збереглося в її універсалізованій середньовічній версії, де жанр був зведений до типу тематики. Відтак на своїй щойно означеній нормативно-теоретичній магістралі ренесансна літературна рефлексія долає рамки авторського саморозкриття, що були встановлені нею при обґрунтуванні довершеності індивідуально-авторського стилю як основної умови формування художньо-словесного образу істинного та нововизначенні раціонально пізнаваного інструментарію стилетворення, систематизованого риторичним метадискурсом на “зламі” античності, сприйнятого поетико-риторичною доктриною Середніх віків і співвіднесеного із жанрово закріпленою топикою. Керуючись власним нововідкриттям співвіднесеності поетичного відтворення істини із жанровою організацією, яке інспірувалося діалогічним сполученням

принципу “наслідування загального”, покладеного Аристотелем в основу “пойесису” (**poiesis**), із його ж топологічною естетикою, художня свідомість Ренесансу встановлює розумоосяжний жанротворний вимір авторства. У ньому літературно-творча настанова на те, щоб наслідувати **natura naturata** та **natura naturans**, пов'язується зі співвіднесенням модальних, тематичних та стильових параметрів жанробудови, запроваджених Аристотелем при розрізненні – в контексті узагальнювального визначення об'єкта поезії як “людини в дії” [2] – предметів, способів і засобів мімесису. Однак процес творення художньої дійсності відволікається від “готових” жанрових моделей, що зафіксували ті типи погодження модальності, тематики і форм їх словесного вираження, які були визначені Стагиритом в руслі орієнтації на різні – виокремлені ним же – ступені відповідності життєвої реальності ідеалу. Сам авторський намір розкрити один із множини шляхів його досягнення в особистісному існуванні стверджується як основний чинник жанротворення, що обумовлює вироблення і втілення його численних матриць у ході довільного вибору і варіативного поєднання виділених складників літературних жанрів, які, відповідно, усвідомлюються в їх історичній змінності.

Первинно означуючись у діалозі Дж. Фракасторо “Наугерій, або Про поетику” (бл. 1540, вид. 1555) як митецька інтенція, висхідна для формування самого індивідуально-авторського стилю в його досконалості, ідея відтворення динаміки возз'єднання реального й ідеального, виявленої в людському житті, обґрунтовується як жанротворна домінанта авторського саморозкриття у викладах Аристотелевої концепції поетичного мистецтва, здійснених у середині і другій половині XVI ст. – від коментаря Ф. Робортелло (1548) до трактування Л. Кастельветро (1570).

Зміна рефлексивного осереддя авторського самоусвідомлення зі стилю на жанр, що відбувається на злеті Ренесансу, призводить до такого сполучення – в інтенціях, спрямованих на довершене художньо-словесне ствердження індивідуального авторства, – його жанротворного і стилетворного вимірів, при якому модель стильового оформлення самобутнього митецького висловлювання розбудовується у матрицю індивідуалізації жанробудови. Знаменуючи рубікон художньо-естетичного розкриття діалогіки Відродження, де зрушується співвіднесення вертикалі та горизонталі міжособистісних відносин, стверджене нею як основоположне для художньо-творчої самореалізації людини, виявлене сходження сфер жанротворення і стилетворення досягає кульмінації при становленні маньєризму, орієнтованого на доведення переваги “манери” над “природою”. У маньєристичному розгортанні довільно-індивідуальної комбінації “готових” поетикальних і риторичних мікроформ словесного вираження в індивідуально визначене

поєднання усталених складників художньої дійсності наслідування **natura naturans** осмислюється як той літературно-творчий принцип, що у повноті його втілення, якою доводиться “справжність” авторської індивідуальності, відсторонюється від відтворення **natura naturata**, стверджуючи, натомість, причетність людської особистості в її культуротворчому саморозкритті до творення універсуму.

У дискурсивному полі творчого самовизначення людини, що задається мистецтвом манери, відхід автора, який усвідомлює себе наслідувачем самого Творця, від настанови наслідувати Його творіння інспірується пізньоренесансним, у континентально-європейському вимірі, нововідкриттям множинності способів співвіднесення ідеального та реального у людському житті, зведеної на початку Ренесансу і на підйомі цього культурного руху до різноманітності форм їх єднання. Прагнучи подолати новоусвідомлену антиномічність буття, маньєризм дистанціюється від розуміння раціональних засад художньо-словесної творчості, що сформувалося на обріях ренесансної діалогізації її Аристотелевої та Горацієвої теорій, і відкриває виднокіл раціоналізації поетичного творення, де сам розум поета проголошується деміургічним началом поезії.

Генетично пов'язане із ренесансно-неоплатонічним осмисленням розумності людини як її особистісного осердя, яким забезпечується індивідуальне набуття чесноти, маньєристичне піднесення раціональності, в її індивідуально-митецькому проявленні, до всезагального літературно-творчого першоджерела надихається сприйняттям людської здатності творити як скерованої суб'єктивними першообразами створюваного, уподібненими складникам Божественного задуму. Тож при тому перегляді ренесансного художньо-естетичного виміру досягнення людською особою богоподібності, що здійснюється маньєризмом, в основу наслідування Творця покладається створення самих архі-форм художньої реальності, подібних Його ейдосам. Тип поетичного мімесису, відсторонений від митецької імітації, стверджується як основоположний для самоздійснення справжнього митця в “Захисті поезії” (бл.1583, вид. 1595) Ф. Сідні: *“Поет наслідує ті ідеї, які створює, подібно Богу, своїм власним розумом”* [7, 25].

Самоусвідомлення автора як наслідувача-деміурга уможливило перетворення – при формуванні ним індивідуальної “манери”, що виходить за рамки стилетворення, – і канонічних жанрів, і довільно-індивідуалізованих – у ренесансних творчих експериментах – жанрових модифікацій. Так визначається форма маніфестації суб'єктивно-творчого волюнтаризму, наснаженої маньєристичним співвіднесенням дихотомії “імітація/мімесис” із деміургією. Ресурс відчуження “готового слова” традиціоналізму в митецькому висловлюванні, який нарощується маньєризмом при виборі в якості зразків для наслідування авторських

ідей-форм, створюваних у відстороненні від законів природи, передвіщає встановлення невизначеної множини зв'язків літератури зі смисловими структурами буття, перевершуючи потенціал її жанрово-стильових трансформацій, відкритий західноєвропейською літературною думкою XVI ст. у процесі погодження наслідувальних теорій художньої словесності. Відтак, означуючи грані оформлення пізньотрадиціоналістської літератури як “усвідомленої поетикориторичної єдності” (С. Аверинцев), “мистецтво манери” виявляє і рубікон відволікання, при ствердженні антропоцентризму на теренах Відродження, художньо-естетичного подолання меж знання від духовно-морального самовдосконалення людини, спрямованого на розкриття її особистості в раціональному осягненні гранично-комунікативного досвіду.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Андреев М. Л. Итальянское Возрождение: от стиля к жанру / М. Л. Андреев // Историческая поэтика: типы и формы художественного сознания. – М., 1994. – С. 297–326.
2. Аристотель. Риторика. Поэтика / Аристотель. – М. : Лабиринт, 2000. – 224 с.
3. Бройтман С. Н. Историческая поэтика / С. Н. Бройман. – М. : Академия, 2001. – 420 с.
4. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров [и др.] // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. – С. 3–38.
5. Лосев А. Ф. История античной эстетики : в 8 томах / А. Ф. Лосев. – М. : АСТ ; Х. : Фолио, 2000. – Том 4. Аристотель и поздняя классика. – 880 с.
6. Пико делла Мирандола Дж. Речь о достоинстве человека / Дж. Пико делла Мирандола // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в пяти томах. – М. : Искусство, 1962. – Т. 1. – С. 506–514.
7. Сидни Ф. Защита Поэзии / Ф. Сидни // Литературные манифесты западноевропейских классицистов ; [пер. с англ. Л. И. Володарская]. – М. : Издательство МГУ, 1982. – С. 19–64.
8. Blond Ph. Introduction : Theology before philosophy / Ph. Blond // Post-secular philosophy: Between philosophy and theology. – Routledge, 1998. – P. 3–4.
9. Derrida J. Writing and Difference / J. Derrida. – London : Routledge, 2001. – 472 p.
10. Lévinas E. Totalite et infini: essai sur l'extériorité / E. Lévinas. – Paris : Le Livre de Poche, 1990. – 346 p.

**Стаття надійшла до редакції 19 травня 2017 року**



УДК 82.09: 82. / 6 / . 2+929 Маланюк 477. 65

Яровенко Т. С.,

кандидат філологічних наук,

ДВНЗ “Харківський коледж текстилю та дизайну”

jarovenko.t@gmail.com

## ДІАСПОРНЕ МАЛАНЮКОЗНАВСТВО: ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИЙ ДИСКУРС “АМЕРИКАНСЬКОГО” ПЕРІОДУ

### Анотація

У статті простежується зміна тональності творів Є. Маланюка та підходи до їхнього аналізу в “американський” період життя. Акцентуються проблеми системного осягнення здобутків митця, спроби сформувати уявлення про його творчу еволюцію критиками та літературознавцями діаспори (Б. Бойчук, Ю. Войчишин, С. Гординський, І. Костецький, Ю. Лавріненко, Б. Рубчак та ін.). У площині зацікавлень питання філософської складової лірики поета, стильової своєрідності його доробку, історіософізму мислення й реалізації авторської концепції у ліриці; потреба комплексного вивчення есеїстичного спадку; необхідність актуалізації біографічно-особистісного аспекту осмислення творчості співця Степової Еллади.

**Ключові слова:** дискурс, есе, естетизм, індикатор, контекст, критерій, культурологія, націософія, неокласицизм, філософська константа.

### Summary

The article traces the change in tone of Malanyuk works and approaches to the analysis in “American” period of life. Problems of system comprehension of artist achievements, attempts to form an idea of his artistic evolution by critics and literary scholars of diaspora (B. Boychuk, Y. Voychyshyn, S. Hordynsky, I. Kostecky, Y. Lavrinenko, B. Rubchak, etc.) are accentuated. Attention is focused on questions of philosophical constituent of poet lyric, stylistic originality of his heritage, historiosophism of thinking and author’s conception implementation in the lyric; need for a comprehensive study of the essay inheritance; need for updating biographical and personal aspect of singer’s work conceptualization of Steppe Hellas.

**Key words:** discourse, essay, estheticism, detector, context, criterion, culturology, nationsophia, neo-classicism, philosophic constant.

Діаспорне маланюкознавство міжвоєнного або “європейського” періоду складалося переважно із критичних відгуків закордонних вчених-україністів, у яких естетичний вимір творчості Є. Маланюка нерідко заступався ідеологічним фактором потрактування й оцінки його творів. З’ясування ключових моментів літературознавчої історіографії значних змін у підходах до аналізу загальної тональності доробку Є. Маланюка 1940 – 1950 рр. та в “американський” період життя (системне осягнення здобутків митця, формування уявлення про творчу еволюцію, питання стильової своєрідності й філософської складової лірики, історіософізму мислення поета тощо) постає завданням пропонованої студії.

Доба літературної діяльності Є. Маланюка, окреслена закінченням Другої світової війни, тимчасовим осідком у Регенсбурзі й остаточною еміграцією до США, продовжувала залишатися у площині зацікавлень

літературно-мистецької громадськості. Незважаючи на прогнозоване призупинення розвитку української літератури після відомих суспільно-політичних змін у країнах Східної та Центральної Європи і навіть всупереч йому, українська спільнота остаточно оформилась у т.зв. українську діаспору, літературно-мистецьку складову якої представляли значний письменницький корпус та літературознавці з уже “виробленими” (Ю. Войчишин) іменами: І. Багрянний, В. Барка, С. Гординський, Д. Гуменна, В. Державин, Ю. Клен, Г. Костюк (Борис Подоляк), Ю. Лавріненко (Дивнич), Л. Мосендз, У. Самчук, М. Орест, Т. Осьмачка і багато інших. Слід зазначити, що з ними пов’язана тенденція до об’єктивної оцінки художності (естетичної сторони) творчого доробку Є. Маланюка, а саме: особливостей образної системи лірики митця, ідейного пафосу його творів, поетикальних особливостей (версифікації), стильової спрямованості тощо. Так, Віктор Бер виступив із доповіддю “Засади поетики” (Від “Ars poetica” Євгена Маланюка до “Ars poetica” доби розкладеного атома) [1, 7-23], у якій на основі протиставлення зазначених понять обґрунтував “вплив Маланюка на розвиток сучасної і майбутньої поезії, початок якої був закладений в його експресіонізмі та конструктивізмі” [3, 13]. В. Державин у статті “Кристалізація літературних розбіжностей” (1946) заперечив тезу Віктора Бера щодо трансформації мистецької сутності поезії в її суто технічний вияв. Незважаючи на появу під егідою Є. Маланюка маніфестів, скерованих на технізацію трактування поезії, не вся його творчість, наголосив критик, підпорядковувалась вимогам такого стилю.

Літературознавець побачив також у “цьому вірші заперечення “перехожих орд” модерного теоретизування і віру Маланюка в незмінність монументальності клясичного мистецтва” [3, 13]. Двома роками пізніше критик підтвердить своє осмислення творчої еволюції Є. Маланюка: “Глибоко органічний характер сучасного українського клясицизму найвиразніше стверджується останньою стадією в творчості Євгена Маланюка: цей безперечно найрепрезентативніший поет попередньої духової доби “між двох воєн”, напівсимволіст і напівромантик у переважній більшості своїх безмежно напружених і патетичних віршів, в останніх творах своїх, друкованих на другій еміграції (а датованих кінцем 30-х і початком 40-х років) дедалі чіткіше виявляє свій відхід від бароково-романтичної антиномії образу й мислі і своє консеквентне прагнення клясичної гармонії мистецької форми, опертої на несхитних законах всеєвропейської естетики...” [5, 10-11].

Ю. Шерех у статті “Стилі сучасної української літератури на еміграції” (1946), зазначає Ю. Войчишин, на порівняльному зіставленні двох поезій на одну тему (“Убійникам” (25. V. 1926) / “25 травня 1926”), написаних на віддалі восьми років (1928 / 1936), також простежив шлях Є. Маланюка від розгубленого, сповненого протиріччями романтика до зближення “у своїй подальшій творчості до неокласицизму” [3, 14-15]. У тому ж році

С. Гординський публікує статтю “Поетичний рік”, у якій притримується аналогічної думки. На його погляд, Є. Маланюк у зрілій добі творчості свідомо формує власний неокласичний стиль [4].

На американському континенті першою побачила світ збірка Є. Маланюка “Влада” (Філадельфія, 1951). Одним із перших відгукнувся на неї В. Державин статтею “Поет своєї епохи” (Мюнхен, 1952), в якій критик визначив окремі твори, що, на його погляд, належать до мистецьки найкращої частини творчого доробку Є. Маланюка. Разом із тим, рецензент розглядав як негативний прояв змішування в збірці поезії як такої (або справжньої) та віршованої публіцистики, хоча у “Владі”, як і в попередніх збірках, поет виявився “одним з кращих сучасних знавців та цінителів української поетичної мови” [6, 17]. Аналізуючи “Владу” в часописі “Київ” (Філадельфія, 1952), С. Гординський акцентує увагу на специфічній формі вислову національного мотиву, що засвідчує право Є. Маланюка належати до школи Т. Шевченка [3, 16].

Як завжди, оригінальний погляд на збірку, а точніше – на нову поетичну іпостась поета через призму “Влади”, запропонував Ю. Шерех у статті “Влада – се серце”. Насамперед критик стверджував, що тільки сам поет може досягти більше вже досягнутого на сьогодні в українській поезії: “Полемізувати з поезією, навіть коли вона наскрізь історіософська, – марна річ. Ніколи публіцистика не перемаже поезії. Можна приставати чи не приставати на Маланюкову концепцію історії України і її степового прокляття, але тільки поет – сам Маланюк чи інший – може подолати цю концепцію. [...] Стан такий, що тільки Маланюк сьогодні в нашій поезії може піти далі від Маланюка” [8, 415-416]. Окрім цього, Ю. Шерех справедливо зазначає подвійний вияв поета – знайомий читачеві відчужора і той, яким він хоче бути сьогодні: “Першого Маланюка можна сяк-так, при великому бажанні, убити в “поети доби”, – але другий на вічні й космічні теми не говорить – і тому лишається вічним і відбиває якусь частинку космосу, – поскільки поезії взагалі дано космос у себе ввібрати. І, власне, у повоєнних журнальних публікаціях було більше видно цього справжнього Маланюка, ніж це є в збірці “Влада”” [8, 416]. Щодо акцентованого нами визначення, слід згадати також твердження вищезгаданого В. Державина про ймовірність перебування Є. Маланюка в іпостасі “поета своєї епохи” востаннє саме у збірці “Влада”, бо, на думку Ю. Войчишин, “будучи найвидатнішим літературним втіленням своєї доби – 20-их і 30-их років, у післявоєнній добі, що принесла з собою чимало психологічно відмінного, він міг почуватись дещо відчуженим у колі багато молодших колег” [3, 17].

Останній акцент поглиблюється знову ж таки на європейському континенті. І. Качуровський друкує в “Ukraineunddie Welt” (Ганновер, 1954) статтю “Первні поетичної влади”, у якій детально аналізує американську збірку Є. Маланюка, проте висновки робить стосовно всієї минулої творчості поета. Критик наголошує на непроминальній величині творчого доробку

митця, який поставив його над своєю епохою. Ю. Войчишин, проте, особливу увагу звертає на пророцтво свого старшого колеги: “Маланюк має ще дати людству його “твір життя”” – велику поему кохання – бо поет “природжений лірик”, або грандіозну героїку – бо поет “епік з божої ласки” [3, 16].

Наступні збірки (“Остання весна” (1959), “П’ята симфонія” (1964), “Серпень” (1964), “Перстень і посох” (1972) – посмертно) також не залишаються поза увагою критики, тому що поетична особистість Є. Маланюка “увібравши в себе весь життєвий досвід воїна-емігранта, хист митця і майстерність великого поета, вилонювала твори, які не могли не звернути на нього уваги літературних кіл діаспори” [3, 17], що, своєю чергою, спростовувало окремі передбачення поступового зникнення таланту митця. Наприклад, такі визнані метри діаспорного літературознавства, як Г. Костюк, помічають якісні зміни у світовідчужанні, а відтак і творчості Є. Маланюка: “Раніше його поезія була динамічна, бойова, з сильними нотами історіософії і навіть публіцистики, яку він умів майстерно перетворювати на суто поетичний матеріал. У 50–60 роки в його поезії запанували філософські роздуми, заглибленість, індивідуальні нотки та критично-саркастичний погляд на події у сучасному світі” [8, 418-419]. Згодом Б. Кравців узагальнить попередні оцінки творчості Є. Маланюка: “Поетом апокаліптичних літ” полюбляв називати цю природну постать “вісниківської квадриги” редактор повоєнного “ЛНВ” і “Вісника” Дмитро Донцов, зараховуючи його водночас до “трагічних оптимістів”. Про Євгена Маланюка, як “поета епохи”, писав Володимир Державин. “За державну бронзу” Євгена Маланюка говорив й автор цієї статті у доповіді з приводу 30-ліття літературної діяльності поета. Такий же Євген Маланюк і в оцінці репрезентантів сучасної молоді поезії: про його “вогненний голос, що між нами”, пригадував Богдан Рубчак (в “Овіді”, квітень 1957), “майстром залізного слова” визначав Богдан Бойчук (в “Українській літературній газеті” за лютий 1957)” [8, 412-413]. Далі Б. Кравців зазначить, що “усі ці визначення надто вузькі і односторонні” [8, 413]. Тому, як це було продемонстровано ще в рецензії І. Качуровського, у діаспорному літературознавстві починає утверджуватися тенденція навіть окремі твори або збірки Є. Маланюка розглядати комплексно, у контексті всього доробку та його внеску в розвиток еміграційної літератури, що цілком логічно визначало місце митця в національній культурі загалом.

Відповідно формується напрями власне дослідження естетичної системи творчості Є. Маланюка із застосуванням концептуального й системного підходів, що узагальнює Ю. Войчишин. Так, наголошує дослідниця, Б. Кравців говорить про пошук Є. Маланюком розв’язки на сучасний стан його батьківщини – України-Еллади, яка вимагає введення державної бронзи – “синтези варязької сталі і візантійської міді у психіку народу, і тому він захоплюється Хмельницьким, Мазепою і Орликом” [3, 17]. У контексті вищезазначеного щонайближчий географічно земляк митця Яр Славутич в “Історіософії Євгена Маланюка” аналізує засади

Маланюкового мислення і також робить висновок про беззаперечну роль “таких постатей як гетьман Іван Мазепа, Тарас Шевченко, Пантелеймон Куліш та Іван Франко у кристалізації теорії поета” [3, 19]. Аналогічної думки притримується О.Тарнавський у “Листах до приятелів”, надаючи Є. Маланюку в українській історіографії місце поета-державника. Разом із тим, Б. Кравців звертає увагу на мотиви лірики Є. Маланюка, які раніше були менш цікавими для критичної рецепції: “Надруковані в збірці “Остання весна” великі цикли ліричних віршів “Зустрічі” й “Остання весна” переважають своєю мистецькою вагою перший із вміщених у ній цикл громадсько-публіцистичних віршів “День гніву” і лірично-епічний спогад “П’ята симфонія”. З такою ж стихійною силою проривається ліричний струм і в циклі віршів 1954-63 років п.н. “Серпень”, що дав назву останній прижиттєвій збірці поезій Євгена Маланюка [...], й у віршах з циклу “Лютий” [...] Тема ліричного струму в поетичній творчості Євгена Маланюка тут тільки заторкнена. Вона, як і всі інші аспекти його поезії, вимагає ширших досліджень, які допоможуть показати цього великого поета в усій його багатогранності й неповторності...” [8, 414].

Ю. Лавріненко створює своєрідний критичний триптих: три літературознавчі есе-рецензії-огляди, присвячені Є. Маланюку – “Поет своєї епохи” [9, 148-151], “Мислитель-спостережник” [9, 151-153], “Плід дозрілості – “Серпень”. Остання книжка поета” [9, 153-156]. Праці доповнюють “літературний портрет” Є. Маланюка характеристиками, які давало йому емігрантське середовище, з наголосом на неоднозначному сприйнятті цієї одіозної постаті та необхідності дослідження її багатовимірності. Так, окрім узагальненої характеристики рецепції читачів-ровесників поета, яким він дав “сатисфакцію за їхні поразки у “визвольних зривах”” [9, 149] та оцінки й ставлення до його творчості критиків-ровесників (Д. Донцов, Ю. Шерех), літературознавець в особі Б. Бойчука окреслює сприйняття доробку Є. Маланюка наймолодшим діаспорним поколінням: “Богдан Бойчук шукає у поезії Маланюка ті елементи, які переростають границі його біографічного простору і часу і мають загальнолюдське і понадчасове звучання, і то як з тембром “заліза”, так і з тембром живої тканини серця” [9, 149], тобто відбувається осмислення творчості Є. Маланюка шляхом виокремлення філософських констант, загальнолюдських вимірів його поетичних образів і тем тощо.

Торкаючись питання входження поезії Є. Маланюка в літературний процес України 20-30-х рр., Ю. Лавріненко наголошує на вагомій особливості цього взаємозв’язку: “Еміграція, вигнання звучать у поезії Маланюка з гіркотою, що нагадує Дантову. Але Маланюк чи не єдиний з усіх еміграційних поетів пройшов був крізь залізну заслону, що розриває надвоє українську літературу” [9, 150], тому, на думку літературознавця, “майбутній історик літератури легко встановить ті духовно-психологічні і стильові елементи, які об’єднують в одно коло Маланюка, Яновського, Рильського,

Еллана... Так, і Еллана – другого після Маланюка “поета гарту” і ворога “музики”, “сталеві” складники психіки й поезії якого своєчасно помітив і відзначив у “Віснику” Донцов” [9, 150–151].

У рецензії “Плід дозрілості – “Серпень”. Остання книжка поета” вчений прагне відійти від заданої попередниками парадигми рецепції лірики Є. Маланюка тільки в патріотичній та історіософській площинах, тому наголошує на філософічності як наскрізній ознаці доробку зрілого митця і зупиняється на творах, які найповніше розкривають цю думку. “Істоту життя ніколи не розкрити людині” [9, 155], – стверджує Ю. Лавріненко, демонструючи філософський нахил Є. Маланюка віршем “Істотне”. Утім, на переконання вченого, Є. Маланюк, як ніхто інший з еміграційних митців, перебував у духовному контакті з Батьківщиною, тому “крізь призму серпневої дозрілості і філософічної мудрості якимось по-новому, спокійніше, але ж зате і повніше звучить і патріотична тема в Маланюка” [9, 156]. Загалом же Ю. Лавріненко, разом із поетом, підбиває підсумки у цілком філософській тональності: “Минуть роки, прийде плата кожному за добрі і злі діла його, вирівнюється неминуче історичний рахунок і української долі” [9, 156].

У двох статтях “Євген Маланюк – поет своєї епохи” (1957) і “Мислитель-спостережник” (1963) Ю. Лавріненко чи не першим розглядає й дає належну оцінку високоякісній есеїстиці першого тому “Книги спостережень”, окреслюючи водночас спрямування її майбутніх досліджень: “Він все ж таки зумів написати томи культурно-історичних та літературно-критичних есеїв і публіцистичних статей, які колись будуть видані напевне, бо досі поки що не старіє плід закладеної в них першорядної і не раз піонерської думки” [9, 151].

Характеризуючи Є. Маланюка як мислителя-історіософа і спостережника (книга “Зруб і парості”, 1971), Ю. Лавріненко визначив два основоположні принципи культурологічних досліджень митця, що забезпечували їхню цілісність і системність. Перший – історичний: суть його полягає в оцінці будь-якого культурного (літературного) явища як репрезентації національної свідомості чи національної духовності (за категоріями автора “Книги спостережень”), індикатора її зрілості, відбиття певного історичного етапу становлення нації [9, 152]. Другий – особистісний вектор критеріїв оцінки художніх явищ. Добір персоналій, осмислення їхніх особистостей і значення в українській культурі (або в будь-якій іншій) були детерміновані виключно аксіологічною системою і світоглядними переконаннями Є. Маланюка. Цим визначався його дослідницький метод: есеїст не претендує на розгорнутий літературознавчий чи культурологічний аналіз, його цікавлять насамперед біографія, ознаки і властивості творчої манери, що уособлюють якість і рівень зрілості національного духу, носієм і репрезентантом котрого є та чи інша творча особистість. Потужність біографічно-особистісного аспекту осмислення творчості митців зумовлена прагненням Є. Маланюка у такий спосіб здійснити самоаналіз, провести

самооцінку, яка, до певної міри, скидалася на психоаналітичну “вівісекцію” власного “Я” [9, 152-153].

Чи не найпомітнішим явищем діаспорного маланюкознавства на межі ХХ – ХХІ ст. постає монографія Ю. Войчишин “...Ярий крик і біль тужавий” (1993), присвячена поетичній особистості Є. Маланюка [2]. “Ця монографія, – твердить авторка, – перша спроба змалювати Маланюка і як поета, і як громадського діяча” [2, 10], тобто за жанром – це перший літературний портрет. Передусім дослідниця здійснює огляд біографії митця, обґрунтовує провідні чинники формування особистості Є. Маланюка на тлі материкового та еміграційного суспільного й культурно-мистецького життя, визначальними віхами якого постають історичні події, участь поета в діяльності різноманітних творчих утворень та публікації творів (розділ “Я син свого народу”) [2, 14–43]. У наступному розділі “Завжди напружено, бо завжди – проти течій” дослідниця, посилаючись здебільшого на есеї, визначає провідні світоглядні доміанти Є. Маланюка, для чого зосереджує увагу на “власному світі” поета, щоб “з’ясувати його погляди як людини, літератора, сина свого народу на основі проблеми буття, показати його ставлення до Бога, до людства, до своїх рідних, до інших майстрів слова” [2, 46]. Головним об’єктом дослідження з відлунням у подальшому тексті монографії постає Маланюкова “концепція формування української нації (не народу!)” [2, 47], як одна з основних “прикмет поетового світогляду” [2, 47]. Окрім беззаперечного авторитету ідейних попередників Є. Маланюка (Т. Шевченко, П. Куліш) [2, 50], Ю. Войчишин встановлює впливи сучасників, які зводяться, передусім, до трьох лідерів українського екзилу: Д. Донцова, В. Липинського та Ю. Липи [2, 51–52]. На наш погляд, проблему висвітлено недостатньо, значна частина конфліктних вузлів націософських роздумів митця залишається поза увагою авторки, а такі питання, як його критика, літературознавчі розвідки, монографічні дослідження постатей української та світової культури й літератури знаходяться практично поза дискурсом науковця.

Напрацювання літературно-критичної думки діаспори за нових суспільних умов стануть відправною точкою досліджень материкового літературознавства. Причини і завдання такого широкого і всебічного знайомства із довгий час замовчуваною складовою української культури сформулював за вимогою часу І. Дзюба: “...Протягом кількох десятиліть українська діаспора в країнах Західної Європи, в Канаді, США, Австралії, країнах Південної Америки створила значні культурні, наукові, мистецькі цінності. Можна по різному ставитися до цих цінностей та до їх творців, але насамперед їх треба знати. Бо сьогодні без такого знання немає повноцінного уявлення про українську національну культуру взагалі. І не може бути повноцінного її розвитку, – як з погляду нагромадження творчого потенціалу, так і з погляду подолання дотеперішньої духовної ізоляваності від світу” [7, 132].

Отже, тональність творів Є. Маланюка і підходи до їхнього аналізу в “американський” період його життя значно змінилися. Критики (Б. Бойчук, С. Гординський, І. Костецький, Ю. Лавріненко, Б. Рубчак та ін.) здійснюють спроби системного осягнення здобутків митця, роблять спроби сформуванню уявлення про творчу еволюцію поета. У площину їхніх зацікавлень потрапляють питання філософської складової лірики митця, стильової своєрідності його доробку, історіософізму мислення Є. Маланюка й реалізації авторської концепції у ліриці; закладаються основи комплексного вивчення есеїстичного спадку (зокрема, акцентується увага на особливостях нарисового мислення прозаїка, його культурософії й літературософії, специфіки портретування українських митців); актуалізується біографічно-особистісний аспект осмислення творчості співця Степової Еллади. Зазначені тенденції були комплексно реалізовані у фундаментальній праці – літературному портреті Ю. Войчишин “...Ярий крик і біль тужавий”. Вона передбачала створення образу Є. Маланюка як поета і громадянина. Проте монографія залишила багато відкритих питань, розв’язання яких активізувало вчених материкової України.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бер В. Засади поетики (від “Arspoetica” Євгена Маланюка до “Arspoetica” доби розкладеного атома) / Віктор Бер // МУР. – 1946. – Зб. I. – С. 7–23.
2. Войчишин Ю. “...Ярий крик і біль тужавий”: Поетична особистість Євгена Маланюка / Юлія Войчишин. – К. : Либідь, 1993. – 160 с.
3. Войчишин Ю. Євген Маланюк у літературознавстві української діаспори / Юлія Войчишин // Євген Маланюк: література, історіософія, культурологія. Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Є. Маланюка : у 3-х ч. – Кіровоград : КДПУ, 1997. – Ч. III. – С. 12–19.
4. Гординський С. Поетичний рік / Святослав Гординський // МУР. – 1947. – Зб. I. – С. 7–23.
5. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції / Володимир Державин. – Мюнхен, 1948. – 30 с.
6. Державин В. Поет своєї епохи / Володимир Державин // Український самостійник. – Мюнхен, 1952. – № 13.
7. Дзюба І. Поезія вигнання / Іван Дзюба // Прапор. – 1990. – № 1. – С. 131–136.
8. Маланюк Є. Земна Мадонна. Вибране / Євген Маланюк. – Братислава, 1991. – 470 с.
9. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття : у 4 т. / [упорядники В. Яременко (Україна), Є. Федоренко (США)]. – К. : Рось, 1994. – Т. II. – 718 с.

**Стаття надійшла до редакції 23 лютого 2017 року**



УДК 82.09:821.581–1+801.631.5:7.043

Фока М. В.,

кандидат філологічних наук, докторант,  
Кіровоградський державний педагогічний університет  
імені Володимира Винниченка (Кропивницький)  
glamorousmail@meta.ua

## СИМВОЛІЧНІСТЬ І ЗНАКОВІСТЬ ФАУНІСТИЧНИХ ПОЕТИЧНИХ ОБРАЗІВ “ШИ ЦІНУ”

### Анотація

У статті досліджуються підтекстові смисли збірки “Ши цін” на основі аналізу символічності й знаковості фауністичних поетичних образів, які, несучи певне значення, усталене у колективній свідомості китайців, дозволяють читачеві декодувати додаткові смисли, емоції та настрої. Відзначено особливу підтекстовість “Ши цін”, вивчено символічність і знаковість фауністичних поетичних образів, встановлено вплив збірки на розвиток китайської літератури, зокрема на формування підтекстовості, головної її поетикальної риси.

**Ключові слова:** підтекст, символ, знак, фауна, фауністичний образ, “Ши цін”.

### Summary

In the article subtext meanings in the collection of poems “The Shi Jing” on the basis of the analysis symbolism and significance of the faunistic poetic images, which having stated meanings, formed in the collective consciousness of the Chinese, let readers decode extra senses, emotions, and moods are investigated.

**Key words:** subtext, symbol, sign, fauna, faunistic image, “The Shi Jing”.

Підтекстовість є однією з домінантних рис китайської літератури, особливо це стосується класичної китайської поезії, де перевага надається імпліцитному способу вираження, де справжня істина твору закодовується поетом і декодується читачем. Між тим тенденція тяжіння до підтекстовості простежується вже в перших давніх пам’ятках китайської літератури. Ідеться про найдавнішу пам’ятку, книгу античної поезії “Ши цін”, з якої починається відлік історії художньої творчості.

Не дивлячись на те, що книга “Ши цін” ставала об’єктом вивчення багатьох дослідників (В. Алексєєв, В. Васильєв, Л. Ейдлін, М. Конрад, М. Кравцова, М. Федоренко та ін.), її підтексти залишаються вповні не вивченими. У цьому полягає **актуальність** статті. **Мета** – розкрити глибину підтекстовості книги “Ши цін” на основі аналізу символічності й знаковості фауністичних поетичних образів. **Завдання:** відзначити надзвичайну підтекстовість збірки “Ши цін”, проаналізувати символічність і знаковість фауністичних образів книги, встановити вплив збірки на подальший розвиток китайської літератури, зокрема на формування підтекстовості, головної її поетикальної риси.

Слово “ши” в перекладі з давньокитайської мови означає вірш, пісня, поезія, ритмічний і римований твір, що зазвичай виконується під музику.

Відповідно, “Ши цін” має багато варіантів перекладів: “Канон поезії”, “Книга пісень”, “Книга поезії”, “Книга пісень і гімнів”, “Книга од”, “Книга / Канон віршів” і т. п. Ця поетична антологія містить триста п’ять поетичних творів, у першу чергу народних пісень і культових гімнів, створених у період з XI до VII ст. до н. е., і складається з чотирьох розділів “Гофин” (“Нрави царств”), “Сяо я” (“Малі оди”), “Да я” (“Великі оди”) та “Сун” (“Гімни”), кожен з яких становить самостійну книгу зі своїми домінуючими темами, зображально-виражальними засобами та навіть емоційним настроєм.

Проте характерною поетичною рисою збірки є підтекстовість. М. Федоренко зазначає: “Нерідко тут зустрічається не закінчений образ, а тільки натяк, нарис, своєрідне посилання, що не без труда піддаються розшифровці. Тут скоріше не точність, а неначе недосказаність, умисна багатозначність. Пісні “Шицзіну” неначе залишають читачеві як невидимому співавтору закінчити вірш” [5, 11].

Таке потужне враження імпліцитності створюється через активне вживання образів-символів, образів-знаків, які, несучи певне значення, усталене у свідомості китайців, “зафіксоване” в їх колективній свідомості, дозволяють “зчитати” й декодувати додаткові відтінки значень, смислів і настроїв. І серед цих образів вагому роль відіграють фауністичні поетичні образи.

М. Федоренко точно зауважує, що “нерідко відчуваєш себе тим, хто живе у світі, де і трави, і птахи, і тварини щойно отримали свої назви. У цьому велике мистецтво пісенного слова “Шицзіну”, що передає відчуття людини, яка щойно з’явилася на світ та вперше називає предмети та явища” [5, 178]. Ще Конфуцій, укладач та “редактор” збірки, уважав, що саме з цієї книги людина дізнається про “назви тварин, птахів, трав і дерев” [2, 130].

Тож читач поринає в мальовничий і багатий світ фауни: “Стебли простерла далеко кругом конопля, / В самой долине покрыла собою поля. / Вижу густые, густые повсюду листья; / Иволги, вижу, над нею летают, желты. / Иволги вместе слетелись меж частых деревьев. / Звонкое пенье несется ко мне сквозь кусты” [7, 25].

Проте часто фауністичні образи не лише називаються, описуються чи зображуються, а несуть у собі приховане, символічне значення, іншими словами, підтекст. Адже, як зазначає В. Малявін, “...китайські мудреці бачили призначення слова в тому, щоб в однаковій мірі виражати й приховувати, називати й утаювати...” [3, 381].

Зупинімося детальніше на символічних і знакових значеннях образів фауни – образах тварин, птахів, комах і риб. Зокрема, багато представників птахів і тварин можна побачити на картинах, виробках з фарфору, каменю і т. п., де вони несуть у собі певні смисли та значення. Багата на фауністичні образи збірка “Ши цін”.

Образ *дракона* є знаковим у китайській культурі: позначаючи “первісну могутність” [5, 84], виступає символом імператорської влади. Тож саме в такому ключі дракон і з’являється в піснях, насамперед зображений на знамені чи царській одежі (власне, тільки цар та його вищі соратники могли носити одежі, на якій зображений дракон): “Мы увидели князя – был выткан дракон / На одеждах, что были на нем” [7, 124], “Идут колесницы, на ткани знамен / И змеи блестят и сверкает дракон” [7, 135], “Все его колесницы, три тысячи счетом, / И драконы, и змеи в сверканье видны...” [7, 145], “Луский наш князь прибывает сегодня сюда, / Вижу расшитое знамя с драконом на нем. / Знамя с драконом колыхается так на ветру, / Звонкую слышу бубенчиков в сбруе игру” [7, 297] тощо.

При тому в Китаї дуже часто дракона ідентифікують із змією [5, 85]. У такий спосіб образ змії набирає на себе символічне значення дракону: “Вот они на охоте: избрали испытанных слуг, / Их ауканьем степи кругом оглашаются вдруг. / Установлено знамя со змеями, поднят бунчук – / Там, у Ао, облавы на зверя смыкается круг” [7, 147].

Відносячись до міфічних тварин, легендарних створінь, *лінь-єдиногогі* чи *Кай-Лінь* (самка єдиногога з тілом оленя, хвостом бика, копитами коня та з рогом, що має м’ясистий наріст) – “плодовитий символ “інь – ян”, мудрості, покірності та щастя” [5, 94]. У пісні “Линь-єдиногог” увиразнює князівський відважний та благородний рід: “Линя стопы милосердья полны – / То благородные князя сыны. / О линь-єдиногог! / Как благородно линя чело – / Ныне потомство от князя пошло. / О линь-єдиногог! / Линь, этот рог у тебя на челе – / Княжеский доблестный род на земле. / О линь-єдиногог!” [7, 29].

Образ *барана* виникає на асоціативному рівні через образ “баранячої придворної шуби”: “Баранья придворная шуба блестит, / Мягка, и гладка, прекрасна на вид / [...] Пышна эта шуба баранья на нем – / На ней украшенья сверкают огнем” [7, 75]. Відомо, що баран символізує “сонячну енергію, пилку пристрасть, мужність, імпульсивність, упертість” [5, 20]. Відповідно, бараняча шуба увиразнює мужність та хоробрість чоловіка, органічно вплітаючись у ці та інші зазначені якості: “...Судьбой он доволен и верность хранит” [7, 75], “...В отчизне был правды ревнителем он” [7, 75] та “...Достойнейшим был он в отчизне бойцом!” [7, 75].

А у творі “Песня о верности господину” акцентовано увагу на габі з *пантери*, і саме цей елемент вказує на безжальну силу [5, 192] господаря шуби: “В барашковой шубе с каймой из пантеры / Ты с нами суров, господин наш, без меры. / [...] Рукав опушен твой пантерой по краю. / Ты с нами жесток – мы в труде изнываем” [7, 98–99].

У пісні “Новый дворец” образи *ведмедів* та *змій* не несуть у собі негативного забарвлення, адже в Китаї добре відомо, що якщо в сні

приходить ведмідь – чекай на народження сина, змія – дівчинки. Ця прикмета й трактується у творі: “...Скажешь: “Раскройте мне вещи сны! / Те ль это сны, что нам счастье сулят? Снились мне серый и черный медведь, / Змей мне во сне доводилось узреть”. / Главный гадатель ответствует так: / “Серый и черный приснился медведь – / То сыновей предвещающий знак; / Если же змей доводилось узреть – / То дочерей предвещающий знак! [...]” [7, 156].

*Олень* – “універсальний добрий символ, що асоціюється зі Сходом, сходом, світлом, чистотою, оновленням, творенням та духовністю” [5, 250], а в Китаї до того ж він пов’язаний з багатством та удачею, повним достатком [5, 250]. Саме таким благим знаком наповнюється пісня “Чудесная башня” з першим згадуванням оленів: “Вот царь Просвещенный идет в свой чудеснейший сад – / Олени и лани повсюду спокойно лежат, / И шерсть на оленях лоснится, лоснится, блестит, / И птиц белоснежных сверкает чистейший наряд!” [7, 230].

Подібний ефект маємо й у пісні “Встреча гостей”: “Согласие слышу я в криках оленей, / Что сочные травы на поле едят. / Достойных гостей я сегодня встречаю...” [7, 126].

Для того щоб підкреслити силу, лютість, жорстокість, гнів, красу чи навіть агресію людини, часто в піснях зустрічаємо порівняння її з *тигром*, який, власне, і символізує ці риси [5, 368]: “Рост могучий, я – танцор, / Выхожу на княжий двор... / Силой – тигр, берет рука / Вожди – мягкие шелка” [7, 46], “Наш государь проявил свой воинственный пыл: / Весь востепенулся – так гнев его яростен был. / Двинул он воинов, храбрых, как тигры вперед, / Тигру подобный, что в ярости гневной ревет!” [7, 274], “Тиграм подобны отважные люди его!” [7, 298], “Царь наш воинственный стяг тогда выставил свой; / Тигру подобный, – он взял свой топор боевой...” [7, 307] і т. д.

Промовистим є образ *орла*, що означає велич, владу, верховенство, перемогу, відвагу, натхнення, духовне піднесення, до того ж утілює міць, швидкість та інші ознаки світу тварин у всій його величі [5, 255]. Саме це мається на увазі в такому порівнянні: “Шан-фу, великий наставник, искусен в боях – / Будто орел, воспаряющий ввысь в облака!” [7, 222].

Образ *голуба*, що навіює відчуття миру, спокою та надії, органічно вплітається як у поетичну картину возвеличення мужності чоловіка (“Сколь доблести муж совершенен собой...” [7, 116]) у пісні “На той шелковице голубка сидит...”, так і в опис гостинного господаря (“Реют голуби всюду, всюду / И слетаются целой стаей... / Есть вино у радушного мужа, / Гости пир повторить мечтают” [7, 139]) у пісні “Радушному хозяину”.

Ключовими для пісні “Выезд невесты”, де йдеться про виїзд княжни, котра призначена в дружини правителю іншого князівства, є образи *сороки* та *голубки*: “Сорока свила для себя гнездо – / Голубка поселится

в нем” [7, 30], адже сорока є щасливим знаком у Китаї, що означає радість і щасливий шлюб [5, 354], водночас голуб один із символів миру, чистоти, любові, спокою та надії [5, 60].

А ось у пісні “Вьет гнездо сорока на плотине” на контрастному ефекті образ сороки, що є символом радості та щасливого шлюбу, увиразнює та посилює біль дівчини щодо наклепу коханому на неї: “Вьет гнездо сорока на плотине; / На горе хорош горошок синий. / Кто сказал прекрасному неправду? / Сердце скорбь наполнила отныне” [7, 110].

Тим часом у пісні “Встреча невесты” передвісником щасливого шлюбу стають інші птахи – *качур з качкою*, що символізують шлюбний союз, щастя та вірність [5, 385]: “Утки, я слышу, кричат на реке предо мной, / Селезень с уткой слетелись на остров речной... / Тихая, скромная, милая девушка ты, / Будешь супругу ты доброй, согласной женой” [7, 24].

У творі “Гимн царю Чэн-тану и У-дину” образ *ластівки* виступає як емблема дітородіння [5, 187]: “Ласточка, волей небес опустившись с высот, / Шанских царей порождает прославленный род” [7, 305].

Уповні у своєму “жахаючому символізмі” [5, 346] сова постає у таких рядках: “О ты, сова, та, хищная сова, / Птенца похитила, жадна и зла!” [7, 121].

Промовистим є образ *мух*, що символізують зло [5, 232], і це увиразнює зло наклепників, що говорять неправду, обмовляють когось: “Синяя муха жужжит и жужжит, / Села она на плетень. / Знай, о любезнейший наш государь, – / Лжет клеветчик что ни день” [7, 202].

Серед усіх символічних значень *гусака* (“пильність, балакучість, кохання, щастя в шлюбі, вірність” [5, 69]) по-особливому грає значення пильності: “То дикие гуси крилами шумят, / К могучему дубу их стаи летят – / На службе царю я усерден, солдат. / [...] То гуси, шумя, направляют полет / Туда, где жужуб густолистый растет. / Нельзя быть небрежным на службе царю [...] / Пусть гуси свои вереницы сомкнут, / Слетаясь на пышный, развесистый тут. / Нельзя нерадиво служить...” [7, 99].

У творі “Ода царю” не випадковим є образ *феніксу* в таких рядках: “Четою ныне фениксы летят, / В полете крылья их шумят, шумят, / Вот по местам они расселись вдруг. / Есть у царя немало верных слуг, / Почтительных, готовых для услуг: / Сын неба для таких – любимый друг!” [7, 245]. Так, поява феніксів є знаковою, адже відомо, що ці птахи з’являються тільки в часи миру та процвітання [8, 369].

Варто відзначити, що іноді в “Ши цзіні” зустрічаємо певні “відхилення” від усталених значень і трактовок, тобто йдеться про набуття символів нового, часом очудненого, незвичайного значення. Наприклад, передчуття великої біди, яким переповнена пісня “Северный ветер”, посилюється таким ствердженням: “Край этот страшный – рыжих лисиц сторона. / Признак зловещий – воронов стая черна” [7, 49], де символічні образи як

ворон, так і лисиць мають близьку трактовку до європейського сприйняття, де ворон – “птах, що пов’язаний зі смертю, утратою чи війною” [5, 49], а лисиця – приклад хитрості, злоби, лицемірства та пороку [5, 197]. Водночас за китайською символікою лисиця, що може також означати й хитрість [3, 342], насамперед є емблемою довголіття та спритності [8, 212], тоді як ворон поруч з тим, що таки може символізувати нещастя, насамперед є емблемою сімейної любові [5, 49], вважається гарним прикладом поважного відношення до батьків і старших людей [8, 61].

Як не дивно, таку саму символічну інтерпретацію образу лисиці та ворона маємо й в інших піснях, зокрема у творі “Пал летом белый иней”: “Я вижу: ворон вниз летит; / На чью же кровлю сядет он?” [7, 161] чи у творі “Рыщет, ищет подругу лис” [7, 64], де, на думку О. Штукіна, ідеться про “хитрого та хитрого чоловіка, що намагається скористатися бідністю дівчини, яка сподобалась йому” [7, 320].

Чи, скажімо, протиріччя вловлюється в такому поетичному рядку: “Заяц медлителен и осторожен, / Фазан простодушен...” [7, 69]. Так, *заєць*, що зазвичай пов’язується зі спритністю та швидкістю [5, 105], постає як повільна тварина; і фазан, що зазвичай символізує красу та вдачу [8, 363], змальовується як простодушний птах.

У пісні “Большая мышь” цей гризун символізує далеко не боязкість [5, 232], як це повелося здавна, а жадібність поневолювачів, які користуються результатами праці землеробів: “Ты, большая мышь, жадна, / Моего не ешь пшена. / Мы трудились – ты хоть раз / Бросить взгляд могла б на нас. / [...] Ты, большая мышь, жадна, / Моего не ешь зерна. / Мы трудились третий год – / Нет твоих о нас забот! / [...] На корню не съешь, услышь, / Весь наш хлеб, большая мышь! / Мы трудились столько лет – / От тебя пощады нет” [7, 93–94].

По-новому трактується також *пелікан* у пісні “Ходят они на приемы”. Так, відомо, що пелікан символізує жертовну любов [5, 269], проте в контексті твору набуває значення лінивих та пустих людей: “Там на плотине ленивый сидит пеликан, / Крыльев мочить не хотел он, за рыбой гонясь. / Люди пустые на княжеской службе у нас – / Даже не стоят одежд, что пожаловал князь. / Там на плотине ленивый сидит пеликан, / Клюв он мочить не хотел и не ведал забот. / Люди пустые на княжеской службе у нас – / Княжеских больше не стоят похвал и щедрот” [7, 115–116].

У пісні “Приветствие царю в столице” гарне та спокійне життя царя описується в паралелі з описом *риби*, що є емблемою повного достатку та удачі в Китаї [5, 317], і цей образ посилює мотив благополуччя: “Рыба живет между порослей водных и трав, / И голова ее стала большою давно. / [...] Рыба живет между порослей водных и трав, / В травах и хвост ее сделался длинный такой. / [...] Рыба живет между порослей водных и трав. / Там защищают ту рыбу кругом камыши” [7, 204].

Ту саму символічну функцію – повного достатку та удачі – риба виконує в інших піснях: “Всякой-то рыбы мережа полна: / Крупной и мелкой, всего. / [...] Всякой-то рыбы мережа полна: / Лещ тут, налимов полно. / [...] Всякой-то рыбы мережа полна: / Карпов, форели не счастье” [7, 138], “...“И толпы людские, и рыбы подряд – / Воистину то плодородия год. / Коль змеи и сокол на стягах горят – / Умножится в царстве повсюду народ!” [7, 158], “Вот царь Просвещенный выходит на берег пруда – / В нем рыбки резвятся, чиста и прозрачна вода” [7, 230] і т. д.

Як бачимо, потужним чинником створення підтексту є звернення до символічного й знакового світу фауни, де назви тварин, птахів, риб та комах поглиблюють та увиразнюють смисл поетичного твору, граючи різноманітними відтінками значень.

Відомим є значний вплив збірки “Ши цін” на становлення китайської літератури зокрема та східної літератури загалом, і можливо, саме в цьому криються витoki особливої підтекстовості як і китайської літератури (особливо класичної поезії), так і східної культури. Тож перші звернення до системи знаків і символів, у тому числі світу фауни, спостерігаємо саме в книзі пісень.

Згадаймо, для прикладу, творчість відомого китайського поета танської епохи Ван Вей (701–761 рр.), де настроєвість віршованих рядків часто сугерується образами світу фауни. Так, печальна емоція у творі “Холм Хуацзы” виникає з *птахами*, що відлітають, адже вони пов’язуються з радістю [5, 293] (“Не сосчитать / Улетающих птиц. / Осень опять / Расцвела хребты. / Гляну с холма, / Сойду с высоты – / Сызнова в сердце / Тоска без границ” [9, 68]), у той час, як страх *чяплі*, що, як відомо, є гарним передвістям [5, 400], одразу збурує погане передчуття у творі “Быстрина у дома в деревьях” (“Дождь осенний / Рождает докучливый звук. / Бурно вода / Бежит по камням напрямик. / Волны плещут, / Мечут брызги вокруг. / Белая цапля / В страхе взлетает на миг” [9, 71]). У такий спосіб образи фауни не лише стають образами для відтворення в процесі словесного живописання, яким славиться Ван Вей, а несуть символічне смислове й знакове навантаження, що увиразнюють думку, настрій, почуття чи емоцію.

У той же час, враховуючи потужний зв’язок між образотворчим мистецтвом і літературою в китайському мистецтві, у контексті фауністичної теми в літературі варто згадати й про один з основних та найкрупніших жанрів традиційного китайського живопису – хуа-няо (“квіти-птахи”), що присвячений зображенню рослин, квітів, трав, тварин, комах та риб. Картини часто мають прихований смисл, що створюється, до речі, через використання усталених і відомих знакових значень різноманітних представників флори та фауни. Очевидно, саме в цьому криється особливе світосприймання та світовідчуття китайців, і вже перші ознаки такого особливого світорозуміння вбачаємо в “Ши цзіні”.

Адже не випадково В. Васильєв розглядав цю пам'ятку “як засаду всього розвитку китайського духу, *цзін* переважно” [1, 120], а це тісно прив'язується до розвитку самобутнього мистецтва та оригінальної культури.

Отже, відома китайська літературна пам'ятка “Ши цін” відзначається яскраво вираженою підтекстовістю, що в першу чергу пов'язується з символічністю й знаковістю образів, які несуть у собі певні значення та смисли та, будучи усталеними в колективній свідомості китайців, дозволяють їх декодувати. Зокрема, до таких образів належать фауністичні образи, що несуть у собі приховані смисли, які й посилюють інформативність чи настроєвість того чи того твору книги пісень. Ця виразна підтекстова особливість розглянутої поетичної антології дає змогу припустити, що витоки підтексту як однієї з важливих і ключових ознак китайської літератури сходять до книги пісень, де образи-символи, образи-знаки грають своїми значеннями та їх відтінками.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Васильев В. П. Очерк истории китайской литературы / В. П. Васильев ; переиздание на русском и китайском языках ; перевод на китайский язык Янь Годуна ; ответственный редактор А. А. Родионов. – СПб. : Институт Конфуция в СПбГУ, 2013. – 328 с.
2. Конфуций. Лунь Юй / Конфуций. – М. : Восточная литература, 2001. – 168 с.
3. Малявин В. Китайская цивилизация / Владимир Малявин. – М. : ИПЦ “Дизайн. Информация. Картография” : ООО “Издательство Астраль” : ООО “Издательство АСТ”, 2001. – 627 с.
4. Поэзия эпохи Тан (VII–X вв.) / пер. с кит. ; ред. кол. Л. Делюсин, Т. Редько, В. Сорокин и др. ; сост. и вступ. статья Л. Эйдлина. – М. : Художественная литература, 1987. – 478 с.
5. Трессидер Дж. Словарь символов / Джек Трессидер ; пер. с англ. С. Палько. – М. : Гранд : ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 443 с.
6. Федоренко Н. Т. Древние памятники китайской литературы / Н. Т. Федоренко. – М. : НАУКА ; Главная редакция восточной литературы, 1978. – 318 с.
7. Шицзин : Книга песен и гимнов / перевод с кит. А. Штукина ; подгот. текста и вступ. ст. Н. Федоренко ; коммент. А. Штукина. – М. : Художественная литература, 1987. – 350 с.
8. Энциклопедия китайских символов (Восточный символизм) / сост. К. А. Вильямс ; перевод с англ. – М. : Издательство В. П. Царёва, 2001. – 436 с. – (Серия “Символы”).

**Стаття надійшла до редакції 23 лютого 2017 року**



УДК 821.161.2\_34 Р

**Спивачук В. А.,**  
кандидат филологических наук,  
Хмельницкий национальный университет  
spivachuk\_vo@ukr.net

## **КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА МАЛОЙ ПРОЗЫ П. РОМАНОВА**

### **Аннотация**

В статье освещены особенности композиционной организации материала в рассказах П. Романова. В рассказах П. Романова наблюдается доминирование диалога и повествования от третьего лица, персонифицированное повествование присутствует лишь в лирико-психологических рассказах писателя. Наличие повествования/описания в рассказах даёт читателю представление о персонаже и месте действия. Отсутствие мистификации свидетельствует о реальности описываемых событий, хотя автор иногда прибегал к библейским аллюзиям и фольклорным традициям для полноты раскрытия поступков персонажей. Используемые приёмы и способы композиции повествования позволили П. Романову сформировать особый стиль, с помощью которого писатель имеет возможность свежо и психологически глубоко передать течение жизни.

**Ключевые слова:** композиция, сюжет, рассказ, диалог, повествование, описание, мистификация.

### **Summary**

The article deals with peculiarities of using the composition organization of the material in the Romanov's short stories. Dominance of the dialogue and narration in the third person is observed in the P. Romanov's short stories, but a personalized narrative is presented only in the lyrical-psychological short stories. The presence of narration / description in the short stories gives the reader an idea of the character and the scene. Lack of the mystification demonstrates the reality of the described events, although the author sometimes resorted to the biblical allusions and folk traditions for full disclosure of the characters' actions. Used methods and techniques of narrative composition are allowed P. Romanov to create a particular style with which the writer has the ability to pass lifetime with fresh and psychologically deep colour.

**Key words:** composition, plot, short story, dialogue, narration, description, mystification.

Вопрос композиционной организации материала малой прозы 1920–1930-х годов в художественном наследии П. Романова неоднократно поднимался литературоведами и критиками. Чаще всего критические отклики 1920–1930-х годов на произведения П. Романова были ориентированы на оценку идеологически выверенной социальной правдивости или неправдивости изображённых писателем событий. И хотя рассказы П. Романова до сих пор вызывают неоднозначную реакцию со стороны читателей, критиков и литературоведов, которая, несмотря на наполненность противоречивыми оценками, единодушна в признании многообразия и самобытности таланта писателя. Среди обилия публикаций

наибольшей состоятельностью отличаются работы Г. Белой, Н. Грозновой, Е. Никитиной, С. Никоненко, А. Солженицына, Н. Фатова и др.

В настоящей статье ставится цель раскрыть особенности композиционной организации материала в произведениях писателя и рассмотреть их роль в формировании романовской художественной концепции мира и человека, также предпринимается попытка интерпретации ряда библейских аллюзий, которые либо не попали в поле зрения литературоведов, либо оставляют возможность многозначного толкования. Поэтому наиболее актуальными и сегодня представляются задачи комплексного и непредубеждённого анализа творческого наследия писателя как единого целого.

Композиция повествования представляет собой “систему соединения” всех его элементов. Ее объектом могут служить разные аспекты композиции: 1) архитектура (внешняя композиция текста) – членение на определенные части (главы, подглавы, абзацы, строфы и пр.), их последовательность и взаимосвязь; 2) система образов персонажей художественного произведения; 3) смена точек зрения в структуре текста, что составляет “центральную проблему композиции” [16, 10]; 4) система деталей, представленных в тексте (композиция деталей); их анализ дает возможность раскрыть способы углубления изображаемого: “детали, представляющиеся в дальней перспективе общего плана обрывочно и отдельно”, в контексте целого “сливаются в общем строе... как будто действуют тонкие невидимые нити или, пожалуй, магнетические токи” [9, 45]; 5) соотношенность друг с другом и с остальными компонентами текста его внесюжетных элементов (вставных новелл, рассказов, лирических отступлений, “сцен на сцене” в драме) [9, 45]. Анализ композиции, таким образом, учитывает разные аспекты организации целого.

Композиция повествования имеет такие основные составляющие: повествование и описание; монолог и диалог, внутренний монолог и внутренний диалог; субъективация повествования; сказ; повествование от первого или третьего лица; персонифицированное повествование; стилизация; мистификация.

Повествование и описание присутствуют во всех рассказах П. Романова. В экспозиции скупно описываются место действия, а потом следует повествование о событиях, которые последовательно ведут от развития действия к развязке рассказа. На протяжении рассказа описание и повествование чередуются друг с другом, но иногда разделяются другими типами повествования.

Так, развитие действия в рассказе “Восемь пудов” (1918) усиливается повествованием от третьего лица, после чего опять описываются люди, которые принимают участие в дальнейшем ходе событий. При помощи описания писатель подчёркивает характерную деталь, присущую всему русскому народу послереволюционного времени: *“Все бросились по*

дворам, остались только беднейшие, которые не имели подвод, у них были только доставшиеся от дележа оси, оглобли, которые они с досады в первый же день пожгли” [4, 75]. Рассказ заканчивается тем, что беднейшие, что и следовало ожидать, остались без сена, а имущие ухитрились по два раза отвезти полные подводы сена домой, хоть всем полагалось лишь по восемь пудов. Развязки конфликта не происходит: *“А нам что же?! – сказали беднейшие. Остальное всё – ваше, – отвечал Сенька, – делите. Старайтесь, чтоб по совести”* [4, 77]. Финальная фраза не разрешает конфликт: беднейшие остались ни с чем, богатые – с сеном и подводами. Происходит осколочность сюжета, открытость действия в другую ситуацию. Финал рассказа содержит жестокую насмешку над неимущими, вследствие своего бедственного положения не могущими пользоваться материальными благами, которые должны им быть предоставлены в ходе дележа господского имущества. Но именно описания помогают читателю увидеть и ощутить социальную несправедливость, которой подвергнуты “беднейшие”. Благодаря этому типу повествования П. Романов “открывает роковые ошибки строящейся новой жизни” [15, 8]. Бытовые, анекдотичные ситуации “смешных” романовских рассказов заключают в себе совсем невесёлые мысли о несправедливости судьбы по отношению к людям.

Из составляющих второго типа повествования – монолога и диалога – в рассказах П. Романова доминирует диалог. Монолог встречается крайне редко. П. Романов иногда ограничивается лишь одной скупой фразой, но эта фраза раскрывает полностью сущность того человека, который её произносит. Например, в рассказе “Соболий воротник” (1918) финальная фраза-монолог персонажа: *“Приехала – только всю душу растравила, ... – как вспомню про этот соболий воротник, так сердце и перевёртывается”* [4, 74] помогает самораскрытию персонажа: власть собственнических чувств лишает почтмейстершу разума, спокойствия, добродетели и порождает зависть, злобу. В этом рассказе писатель рисует картину крестьянского разбора “государственного” или народного имущества. Расхитители – все: и поп, и почтмейстер, и кузнец, и простой люд. Хотя, по замечанию жадной матушки, которая нехотя проговорила: *“Ну, конечно, кто проворней, тот побольше нахватал. Нам-то всего только три комода досталось да кофейник серебряный, ну ещё там кое-какие пустяки”* [4, 73], на что кузнечиха ответила: *“Тут только подгребай, вот сколько было”* [4, 73]. Из этого видно, что “понятие “общее” растворилось в гипертрофированном понятии “своё”. Почтмейстерша не устаёт ругать мужа за то, что тот, имея возможность, не купил за 5 рублей краденый соболий воротник, стоимость которого не меньше 5 тысяч рублей” [8, 60].

Обо всех действиях в рассказе читатель узнаёт из диалогов пассажиров поезда. “Предоставив слово персонажам, автор отходит в

сторонку, но, как опытный драматург, держит в руках все нити, незаметно направляя ход событий” [6, 254]. Диалог у П. Романова, примыкая к авторскому повествованию, “как бы продолжает его. Диалог не только подтверждает, иллюстрирует мысли автора, но развивает их, конкретизирует. Поэтому отпадает необходимость в словах, вводящих диалог. Они только бы отвлекали внимание читателя” [3, 58–59]. В рассказах П. Романова диалог персонажей раскрывает характеры персонажей и идею произведения. Рассказы, построенные на диалогах, отражают социальное положение персонажей, их настроения, переживания, чувства.

Так, в рассказе “Поросёнок” (1923) из диалога двух соседок становится известно, что поросёнок занимает главенствующее место в семье одной из соседок, его “за ушами чешут” [1, 328], “намедни” [1, 329] купали, а оберегают лучше, чем родных пять ребятишек, которые “босиком, с грязными, загорелыми ногами” [1, 329] носятся по улице. И если за поросёнка переживают, что он “на еду ленив” [1, 328], поэтому приходится “наильно” [1, 328] кормить “понемножку да почаще” [1, 328], то покормить детей – “наказание” [1, 329], потому что “столько летом едят, что сил никаких нет” [1, 329]. Поэтому у матери возникает лишь одно желание: “Смерти, что ли, на них нету?” [1, 330]. Так из короткой зарисовки становится понятно, что для матери поросёнок ближе и роднее собственных детей, которых можно и голодом поморить, и не лечить, если болеют, потому что “по нынешним временам дети – крест господень” [1, 328], так как “ни в огне не горят, ни в воде не тонут” [1, 330]. Поэтому проще махнуть на них рукой, чтобы “на глазах не вертелись” [1, 329] и не мешали “в гувернантки на старости лет” [1, 328] к поросёнку наняться.

Для рассказов П. Романова типичен короткий, лаконичный диалог. Иногда встречаются диалоги, в которых на короткую реплику-вопрос следует пространный ответ, содержащий обстоятельные рассуждения персонажа или его рассказ о своей жизни, о каком-либо событии. Такое построение даёт автору возможность выяснить те или иные обстоятельства жизни персонажей, показать сущность психологии, внутренний мир персонажа, строй его мыслей, его истинное отношение к происходящему вокруг. Например, в рассказе “Государственная собственность” (1918) крестьяне всю дорогу рассказывали, как они разрушали и разворовывали всё помещичье. Но П. Романов одной лишь фразой раскрыл и показал читателю отношение персонажей к государству:

– *Всё в пользу государства?*

– *Всё в пользу, пропади оно пропадом*” [4, 85].

П. Романов также обращается к внутреннему монологу и внутреннему диалогу. В рассказе “Голубое платье” (1928) Спиридон на свадьбе дочери, не выдержав насмешек Сёмки, кинулся на него с ножом. Его жена, Алёна, хотела разнять их и он, отмахиваясь от неё, разрезал её

*“от груди до самых ног”* [12, 334]. Когда она лежала в больнице и медленно умирала, Спиридон вёл с собой поочередно внутренний диалог (с женой, медсестрой) и внутренний монолог о дальнейшей своей жизни. Но каждая мысль персонажа полна эмоциональной экспрессии, обладает такой живостью и эмоциональностью, что “позволяет представить зрителю мимику, облик и движения говорящего” [7, 10].

Наряду с истинно человеческой жалостью к умирающей жене, в рассказе проступает обывательская сущность “маленького” человека, который не знает, как поступить: *“как же теперь будет хозяйство: если она умрет, ему одному не справиться, нанимать – жалко денег.*

*Конечно, самое лучшее – жениться на Катерине. Но у Катерины хоть и душа хорошая, а у нее трое ребят. Тогда лучше Степанида, у нее один малый.*

*А если Алена останется жива, то все равно она теперь калека и работать не может, и так как одному с хозяйством не справиться, то все равно придется нанимать, потому что пока она жива, жениться на другой нельзя, да еще за ней ходить надо человека нанять”* [12, 338–339].

Обращение П. Романова к народно-разговорной речи придаёт рассказам убедительность и жизненную достоверность, непосредственность, остроту в обрисовке персонажей. Так, в больнице, сидя в печали перед постелью умирающей жены, Спиридон на просьбу Алены положить ее в гроб в голубом платье отвечает: *“Жалко... что ж оно в земле-то зря сопреет? Лучше Устюшка поносит.*

*– А, ну хорошо... в чём-нибудь, там не взыщут, что не приделась... – проговорила Алёна, и на её губах промелькнула слабая тень улыбки”* [12, 336].

Во многих рассказах П. Романова можно наблюдать субъективацию повествования. Так, в рассказе “Человеческая душа” (1926) повествование окрашено восприятием персонажа. В начале рассказа говорится, что Софье Николаевне *“всё было противно, тяжело, жизнь казалась холодной, люди – бездушными”* [12, 203]. Но именно со временем Софья сама превращается в бездушную женщину, хозяйку и выживает свою старую подругу из дома. А Ирина, думая, что она спаслась от человеческой чёрствости и эгоизма, в финале рассказа уходит из дома и оставляет записку: *“Я ушла совсем. Прошу меня не искать...”* [12, 219]. Когда читаешь рассказ, то видишь, как изменяются на глазах отношения между Софьей и Ириной. И читатель погружается в течение жизни персонажей, для того, чтобы в буднях разглядеть сокровенный смысл рассказа, прочувствовать жизнь героев и задуматься: всё ли в этом мире так идеально? Почему люди огрубевают, становятся жестокими, эгоистичными? И, наверно, поэтому у П. Романова символ веры *“Реализм и реализм!.. Но отнюдь не переходящий в натурализм”* [11, 16], потому что лишь “та литература хороша, которая не успокаивает

мысль разрешением вопросов, а будит читателя, заставляет его волноваться, пересматривать те вопросы, к которым он пригляделся и которые машинально считает он уже разрешёнными” [11, 16]. Существует много вопросов, которые следует решать, но первый, и особенно важный вопрос – это исследование “человеческой души”. П. Романов в рассказе попробовал исследовать мельчайшие движения души, поступки персонажей в той или иной ситуации.

Пятый тип повествования – сказ – присущ рассказам П. Романова, если считать, что “элемент сказа, то есть установки на устную речь, обязательно присущ всякому рассказу” [2, 326]. Почти все рассказы П. Романова написаны в форме диалога. Персонажи, рассказывая о себе или разговаривая между собой, говорят так, как они умеют, употребляя просторечно-народные слова. Так, в рассказе “Беззащитная женщина” (1918) персонаж говорит, после того, как пьяный дезертир шлёпнулся в грязь: *“Его спервоначалу же можно было окоротить, как двоим зайтить бы сзади, да за руки...”* [4, 79]. В этом устном речевом потоке персонажа угадывается личность, не тождественная автору. П. Романов изображал простой русский народ с его говором, проблемами, ломкой корневого российского быта послереволюционной России.

Шестой тип повествования – повествование от первого, третьего лица также есть в рассказах П. Романова. Так, например, рассказ “Печаль” (1927) – единственный из всех рассказов написан от первого лица. Рассказ – “лирический, с тягой к философскому глубокомыслию” [14, 201]. Вся мысль рассказа заключается в том, что “имея, не ценим, потерявши, плачем” [14, 201], потому что люди *“изредка узнают что-то о своей душе, которую забыли...”* [12, 326], а *“от того и потеряли то, чем могли бы владеть всегда, а не в редкие только моменты”* [12, 326]. Поэтому персонаж советует: *“Детского побольше носить бы в себе...”* [12, 326] и тогда люди смогли бы жить счастливо. Этот рассказ П. Романова сложен для психологического анализа, как сама жизнь, и полон внутреннего, невыдуманного драматизма.

Седьмой тип повествования – персонифицированное повествование – можно отнести к нескольким рассказам П. Романова: “Один час” (1926), “Розы” (1930), “Без черёмухи” (1926) и др. Рассказ “Один час” (1926) посвящён внезапно пробудившемуся чувству любви к чужому мужчине у замужней женщины, матери. “Ситуация обостряется тем, что события происходят в “приподнятой” атмосфере империалистической войны, когда среди интеллигенции моральные ценности девальвировались, становились необязательными” [8, 62]. За один час до отправления поезда на фронт, почувствовав друг к другу взаимную симпатию, мужчина и женщина испытали много прекрасных душевных состояний, которые были бы невозможными в обыденной жизни: *“Не любя этого случайного мужчину, я чувствовала необычайное наслаждение от каждого его*

*прикосновения, какое-то полудуховное наслаждение от сознания странности этой неожиданной непривычной близости*” [13, 215], – признаётся героиня в письме к подруге, которое и представляет собой весь рассказ, до предела насыщенный исповедальностью, лиризмом и психологической правдой. Он незатейлив и прост, как сама жизнь, но читателю психологически трудно решить, кто из персонажей прав. Ведь героиня, “с одной стороны, на время “надела маску” свободной женщины, хозяйки собственной судьбы, но до конца доиграть взятую на себя роль не смогла, и все вернулось на “круги своя”. С другой же стороны, героиня на время “сняла маску” добродетельной и верной супруги-матери, однако в любом случае это лицедейство не помогло ей изменить свою жизнь” [5, 18]. В рассказе “Один час” П. Романов выводит тип женщины внутренне несвободной, находящейся в зависимости от установленных социальных моделей поведения и внешних обстоятельств.

Восьмой тип повествования – стилизация. У П. Романова есть много рассказов, в которых стилизация играет важную роль. Каждый персонаж рассказов П. Романова разговаривает своей особой, крестьянской, просторечно-народной речью, которая была характерна людям послереволюционной России. Так, в рассказе “Зелёная армия или умные командиры” (1920) персонажи, разговаривая друг с другом, употребляют просторечные слова. Например, один персонаж, сидя в вагоне и спрашивая, когда их выпустят, говорит: *“Выпускают? Это хорошо. Я главное дело насчёт харчей, а то хлеба дюже мало купил”* [4, 158]. Другой заметил, что *“это уж теперь порядок такой: сначала было отправляли, не запираючи, только речи эти перед отправкой поговорят, музыка поиграет – и пошёл. А потом получилось неудовольствие: на место, бывало, приедут, хватятся – командиры и комиссары тут, а солдат половину нету”* [4, 158]. Рассказ написан о том, как силой и обманом загоняли в Красную армию или угрозами: *“все свободы, говорят, потеряете”* [4, 158], но они мало действовали, потому что крестьянам: *“к чёртовой матери. Шкура дороже свободы”* [4, 159]. Однако мобилизаторы взяли крестьян тем, что “с другого конца обошли: *“Вот вам, говорят, неделя сроку; если свободу защищать не пойдёте, всех ваших поросят отберём”*” [4, 159]. Но, как известно из истории, некоторых крестьян просто расстреливали за отклонение от службы в Красной армии, за нежелание идти на фронт. А так “загнали, заперли призывников в вагонах, но обещали взамен разрешить им грабёж на фронте” [14, 198–199]. И именно умение наблюдать, видеть за внешним сущность позволило П. Романову выработать стиль, для которого “характерны лаконизм в передаче жеста, движения, мимики, точная, убедительная, достоверная речь персонажей” [11, 12], которая отображает правду жизни, пропущенную сквозь их сознание. Рассказы П. Романова, неразрывно связанные своим содержанием с эпохой, в которую они создавались, удивительно актуальны, злободневны и поныне.

Девятый тип повествования – мистификация – не характерен рассказам П. Романова, потому что “он писал о повседневном, понятном и близком самым широким массам рабочих, служащих, крестьян. Стремясь осуществить принципы своей “художественной науки о человеке”, он в своих произведениях показывал обыкновенного, среднего человека в обстоятельствах, обусловленных новым строем; и эти новые непривычные обстоятельства, а часто и новое социальное положение, выявляли глубинные, сущностные черты народного характера, обнажали “человеческую душу” [11, 12]. Стиль П. Романова, характерный для большинства его произведений, сдержан, даже суховат. Он избегает пышных словесных орнаментов, метафоричности. А. Солженицын замечал: “Совсем нет у него метафор – да и не к месту, не к наряду они б тут и выглядели” [14, 203]. Образы и сравнения П. Романова, как правило, лаконичны, почти всегда точны, а кроме того, дают приметы именно своего времени, его атмосферу. П. Романов, стараясь поведать правдивые и занятные истории о людях в самых разнообразных житейских ситуациях, прибегал при этом к самому доступному – разговорному языку. Тем более, сам П. Романов говорил: “Когда я пишу, я всегда думаю, чтобы меня понял самый бестолковый человек” [11, 11]. “Простота, которой стремился добиться Романов, была присуща не только сюжетам его рассказов, его героям, композиции, но и языку. Кажущаяся лёгкость, безыскусность, даже простоватость его рассказов – в действительности результат упорного, напряжённого труда” [10, 15] – отмечал С. Никоненко.

Пользуясь простым, традиционным языком, старыми приемами стиля и архитектоники, П. Романов умеет создавать художественно-актуальные картины и образы, а также отличающиеся большим искусством словесные миниатюры.

Проведенный анализ особенностей композиционного повествования позволяет сделать вывод, что в рассказах П. Романова наблюдается доминирование диалога и повествования от третьего лица, персонифицированное повествование присутствует лишь в лирико-психологических рассказах писателя. Наличие повествования/описания в рассказах даёт читателю представление о персонаже и месте действия. Отсутствие мистификации свидетельствует о реальности описываемых событий, хотя автор иногда прибегал к библейским аллюзиям и фольклорным традициям для полноты раскрытия поступков персонажей.

Использованные приёмы и способы композиции повествования позволили П. Романову сформировать особый стиль, с помощью которого писатель имеет возможность свежо и психологически глубоко передать течение жизни.

Многообразии типов повествования свидетельствует о большом мастерстве писателя. К какому бы типу повествования он не обращался, у него всегда получался короткий, лаконичный рассказ с удачным диалогом



между персонажами. Это помогало П. Романову создавать “многоголосую, многокрасочную картину послереволюционной России”. Основные функции диалога в рассказах П. Романова подчинены сюжетно-композиционной организации. Совмещение индивидуализированного и типизированного изображения персонажей приводило к формированию полифонизма, благодаря которому голос каждого персонажа был услышан и узнаваем. П. Романов обращается и к сказу, и к повествованию от первого и третьего лица, и персонифицированному повествованию, и стилизации для того, чтобы объективно и реалистично изображая внешний и внутренний мир, рисуя “разношерстную” толпу, показать повседневную жизнь простых людей.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Антология сатиры и юмора России XX века. – М. : Эксмо, 2004. – Т. 34. Пантелеймон Романов. – 704 с.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1972. – 470 с.
3. Бельчиков Ю. А. О диалогах у Глеба Успенского / Ю. А. Бельчиков // Русская речь. – 1982. – № 2. – С. 57–61.
4. Библиотека Юмора и Сатиры. Пантелеймон Романов. – М. : Правда, 1991. – 400 с.
5. Заварницына Н. М. Художественная специфика феномена театрализации в русской прозе 1920-х–1930-х годов : автореф. дисс. на соиск. учён. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.01 “Русская литература” / Н. М. Заварницына. – Воронеж, 2013. – 23 с.
6. Злобина М. Ключи Пантелеймона Романова / М. Злобина // Новый мир. – 1989. – № 9. – С. 253–258.
7. Кобзев Н. А. Диалог в произведениях А. Грина / Н. А. Кобзев // Русская речь. – 1980. – № 4. – С. 9–14.
8. Логвин Г. П. Пантелеймон Романов (1885–1938) / Г. П. Логвин // Відродження. – 1994. – № 8. – С. 59–62.
9. Николина Н. А. Филологический анализ текста : учебное пособие / Николина Наталья Анатольевна. – М. : Академия, 2003. – 258 с.
10. Никоненко С. С. Мудрость простоты / Ст. Никоненко // Библиотека Сатиры и Юмора. Пантелеймон Романов. – М. : Правда, 1991. – С. 5–22.
11. Никоненко С. С. О менее праздничном, но более человеческом / Ст. Никоненко // Романов П. С. Избранные произведения. – М. : Художественная литература, 1988. – С. 3–24.
12. Романов П. С. Избранные произведения / Пантелеймон Романов. – М. : Художественная литература, 1988. – 400 с.
13. Романов П. С. Повести и рассказы / Пантелеймон Романов. – М. : Художественная литература, 1990. – 496 с.
14. Солженицын А. Дневник писателя : Пантелеймон Романов. Рассказы советских лет / А. Солженицын // Новый мир. – 1999. – № 7. – С. 197–204.
15. Сушилина И. К. Дорогой своей подлинной жизни / И. Сушилина // Романов П. С. Яблоневый цвет : Повесть и рассказы. – М. : Сов. Россия, 1991. – С. 3–10.
16. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Борис Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 352 с.

**Стаття надійшла до редакції 27 лютого 2017 року**

УДК 821.161.2Шевченко1/7.08

Боклах Д. Ю.,

аспірант,

ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка” (Старобільськ)  
dmytro.boklakh@gmail.com

## ТОПОС ОРСЬКОЇ ФОРТЕЦІ: РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЗАМКНЕНОГО ПРОСТОРУ МІСТА У ПОВІСТІ “БЛИЗНЕЦЬ” Т. ШЕВЧЕНКА

### Анотація

Топос Орської фортеці в дослідженні розглядається як замкнений простір міста-фортеці, що з'єднує в собі і фізичну реальність, і своє буття як бездуховної реальності. Фортеця складає простір обмеженого міста як простору незрозумілості, нечіткості, муштри, суму тощо. Локуси, які фігурують у просторі фортеці-міста, класифікуються за ступенем деталізації зображення. Топос Орської фортеці як замкненого простору міста відтворює реальність, яка складається з таких локусів, як двір, квартира (житло), канцелярія, казарма. У статті з'ясовано, що Зосим Сокира утілює закритий простір, натомість Саватій втілює відкритий. Психологічна реальність шевченкового міста-фортеці складається також із окремих реальностей персонажів, обумовлених автобіографізмом відтворюваного топосу загалом.

**Ключові слова:** топос міста-фортеці, локуси міста-фортеці, замкнений простір, психологічно обмежений простір, інтерсуб'єктивний простір.

### Summary

The topos of Orska fortress is reviewed in the research as an enclosed space of the fortress city that combines both physical reality and its existence as spiritless reality. The fortress forms a space of a restricted city as an area of obscurity, ambiguity, drill, sadness etc. The locuses that appear in the fortress city space are classified by the degree of detailed elaboration of the image. The topos of Orska fortress as the enclosed city space represents the reality consisting of such locuses as the yard, apartment, administrative office, and barracks. The article establishes that Zosym Sokyra embodies an enclosed space, while Savatiy embodies the open one. The psychological reality of Shevchenko's fortress city also consists of individual realities of characters conditioned by autobiographism of the described topos in general.

**Key words:** fortress city topos, fortress city locuses, enclosed space, psychologically restricted space, inter-subjective space.

Простір міста – це динамічна конструкція у часі, що формує свій духовно-ціннісний потенціал, який вибудовує і природно-архітектурне середовище міста. Місто як середовище несе семантику відкритого простору, його локальні – елементи закритого. Закритий простір – обмежений простір людського буття, що звужує просторовий континуум, у якому особистість почуває себе замкненою. У сучасному літературознавстві спостерігаємо увагу до дослідження просторових структур міста у художніх творах (І. Вихор, І. Лисенко, Н. Тодчук, В. Фоменко, О. Харлан та ін.). Дослідження топіки міста дає змогу побачити літературознавцям унікальні мікросвіти простору, генеза яких

зводиться до багатоаспектної інтерпретації міського простору, його проблематики і поетики.

Дослідження художнього простору і часу, на яких, власне, і базується сам термін “топос міста” у творах Т. Шевченка, натрапляємо у роботах О. Бороня (“Поетика простору в творчості Тараса Шевченка” та ін.), А. Левицького (“Наснага та моторшність “іного краю”: урбанізм у літературних творах Тараса Шевченка” тощо) та ін. Учені зосереджують свою увагу на дослідженні простору міста (Петербург, Київ та ін.), а також, інтерпретуючи міський текст творів, виокремлюють характерні семантичні ознаки розгортання цього простору: особливості розташування міста, історико-біографічні факти, генезис міського простору тощо.

Питання розгляду просторової специфіки відтворення топосу Орської фортеці як репрезентації замкненого простору міста у повісті “Близнецы” Т. Шевченка є недослідженим, що й зумовлює наш дослідницький інтерес та відповідну наукову новизну цієї розвідки.

**Метою статті** є спроба окреслення прозового топосу Орської фортеці як відтворення замкненого простору міста у повісті Т. Шевченка “Близнецы” (1855).

Для реалізації поставленої мети статті закономірним виявляється розв’язання поставлених **завдань**: 1) з’ясувати місце Орської фортеці у життєвій канві Т. Шевченка; 2) теоретично означити поняття “топос”, “локус” у контексті простору досліджуваного твору; 3) здійснити інтерпретацію ландшафту зображеної місцевості; 4) виділити локальні просторові образи та здійснити їх науково-критичну рецепцію; 5) визначити художню специфіку зображення замкненого простору Орської фортеці.

Орська фортеця – справді знакове у життєвій долі Т. Шевченка місце. Фортеця мала атмосферу духовної задухи, у яку було силоміць увігнано письменника. Як відомо, уперше Т. Шевченко перебував у Орській фортеці на засланні як рядовий 5-го лінійного батальйону Окремого Оренбурзького корпусу з 22 червня 1847 р. до 11 травня 1848 р.; удруге поет побував у фортеці в жовтні 1849 р. по дорозі з м. Раїма в Оренбург; утретє ж Т. Шевченко побував у Орській фортеці з кінця травня 1850 р., коли його конвоєм етапували з Оренбурга [12, 511]. Скажімо, кількаденна дорога з Оренбурга до Орської фортеці (з 18 по 22 червня 1847 року), куди поета направили на солдатську службу в перший місяць його неволі, – це лише наближення до пустелі. Спочатку, після Оренбургу, краєвиди здавалися поету навіть цікавими [6, 316]. На думку Ю. Барабаша, “Орська фортеця та Новопетровське укріплення – далеко не “Вічне Місто” Ромула й Рема, не комфортний Баден-Баден...” [1, 38]. Однак саме протиставлення простору Орської фортеці і ментально чистого простору рідної землі відтворює закономірну опозицію “батьківщина – чужина”, конструювання простору якої дається ознаки при змалюванні топосу Орської фортеці як замкненого міста від

культурного універсуму буття. Царина “неволі” не обмежена для Т. Шевченка Орською фортецею, солдатською казармою, її гнітюча влада поширюється на всю безкрайню просторинь імперії, де й той, кого не закуто у кайдани, не почувається вільним, живе наче “на чужому полі” [1, 59]. На чужині, в Орській фортеці поет бачить уві сні рідні гори й людей окрадених, сплюндровану вітчизну, воля і слава якої zostалися в минулому, старе “козацьке село” [1, 218]. Описуючи у вірші-посланії А. Козачковському своє життя в Орській фортеці, поет вказав, що одним із його найбільших прагнень на засланні було залишити хоч на деякий час казарму (“смердючу хату”) і вийти за межі фортеці, в поле, щоб побути наодинці із собою [6, 350], отже, відчутти простір волі і свободи думки, адже “простором оцінюється значущість здійснюваного” [7, 337]. Свої враження від Орської фортеці Т. Шевченко вкладає в уста героїв персонажів повісті – Саватія і Зосима Сокири [11, 719].

У повісті “Близнецы” стає відомо про перебування в Орській фортеці Саватія Сокири з його листів названим батькам, щоденникових записів, а також зі слів автора-оповідача.

Закритий (замкнений) простір – це локус – частина природно-архітектурного універсуму, але Шевченкова Орська фортеця – це замкнений у собі унікальний простір, а відтак – це окремий топос своєрідного “залізного” міста, що протистоїть культурному універсуму буття і містить у собі локальну архітектоніку. Відкритий / закритий – опозиція, яка характеризує сприйняття простору і визначає ряд правил побутової та ритуальної поведінки [9, 594]. На думку Ю. Лотмана, “закритий простір може інтерпретуватися як “печера”, “могила” [8, 283]. Слушно з цього приводу стверджує Д. Лихачов: “У своєму творі письменник створює певний простір, в якому відбувається дія. Цей простір може також звужуватися до тісних меж однієї кімнати” [7, 335]. Простір фортеці як закритого топосу міста конструюється Т. Шевченком одноманітно, але детально. Крім того, цей простір відчутно пройнятий болем нерозуміння Саватія Сокири тяжкого становища його брата Зосима.

Саватій на початку рецепції ландшафту оренбурзьких степів і гір бачить одноманітний простір, позбавлений чуттєвості і антропоцентризму: “Поднявшись на горы, открылась плоская однообразная пустыня” [12, 89]. Із цього моменту життя Саватія в часовій реторспекції уповільнюється і стає психологічно нестерпним, оскільки краєвид ніби примушує душу героя страждати: “...подымался часа два на плоскую возвышенность. С этой возвышенности открылась мне душу леденящая пустыня” [12, 89]. Герой “...стал всматриваться в грустную панораму и заметил посредине ее беленькое пятнышко, обведенное красно-бурою лентою” [12, 89]. Деталізація цього топосу міста-фортеці дає змогу побачити конкретні локуси: “...белое пятнышко – это была небольшая каменная церковь на горе, а красно-бурая лента – это были крыши казенных зданий, как-то:

казарм, цейхгаузов...” [12, 90]. Локус церкви на горі – чи не єдиний натяк на присутню духовність у цьому замкненому просторі. Зрештою, відразу відчутні сприйняття кольору героєм: білий – колір холодний, колір пустоти, червоно-бура стрічка ніби береже і утримує в собі холодний простір топосу фортеці. Отже, психологічна передумова подальшої рецепції локусів міста-фортеці визначається настроєвим чуттям самого героя: “... сделалось грустно, невыносимо грустно, как будто меня Бог знает какое несчастье ожидало в этой крепости. А страшная пустыня, ее окружающая, казалась мне разверстою могилой, готовою похоронить меня заживо” [12, 89–90]. Пейзажно-ландшафтний світ зображуваної місцевості тепер починає впливати на самого героя гнітюче негативно: “Неужели так сильно действует декорация на воображение наше? Выходит, что так” [12, 90]. Пейзаж степу формує настроєво-чуттєвий простір для подальшої рецепції і топосу фортеці загалом. Звідси починаються психологічні рефлексії щодо природного фону декорації побаченого: “При такой декорации возможно только мертвое молчание, прерываемое тяжелыми вздохами, а не звучными песнями” [12, 90]. Саватій Сокира окреслює загальне тло міста-фортеці, паспортизуючи архітектурно-ландшафтний пейзаж без яскраво вираженої емоційної конотації: “... обширная площадь, окруженная с трех сторон каналом аршина в три шириною да валом с соразмерною вышиною, а с четвертой стороны – Уралом. Вот вам и крепость. Недаром ее киргизы называют Яманкала” [12, 90]. В останніх словах найменування фортеці “Яманкала” бачимо, що герой, умовно кажучи, знає про те, що ця фортеця у перекладі з киргизької мови означає “гниле місто”. Відтак це місто, яке порожнє у духовному відношенні та задушливе у фізичному.

Топос Орської фортеці як замкненого простору безбарвний і позбавлений будь-якого взаємопроникного антропоцентризму, але “вот что оживляло первый план этой сонной картины: толпа клейменных колодников, исправлявших дорогу для приезда корпусного командира, а ближе к казармам на площади маршировали солдаты” [12, 90]. Таким чином, героями, що оживляли простір міста-фортеці, стали звичайнісінькі бранці-в'язні, які лагодили дорогу для важливої персони, та солдати, котрі зображені у динаміці. Утім, саме таким стає локус двору Орської фортеці. Не спостерігаємо конкретики щодо психологічної рецепції зображуваної місцевості Саватієм. Лише одне здивувало з цієї картини героя – постать ніби такої знайомої людини: “Проезжая тихо мимо марширующих солдат, мне резко бросился в глаза один из них: высокий, стройный и – странная игра природы – чрезвычайно похож на брата Зосю. Меня так поразило это сходство, что я целую ночь не мог заснуть, создавая разные самые несбыточные истории насчет брата” [12, 90]. Сцена “нечіткої” зустрічі переростає у психологічні рефлексії щодо долі брата Зосима. Саватій цілу ніч міркує про долю брата, відтак це простір роздумів у часі. Саме звідси

починається “пошук правди” у замкненому просторі фортеці крізь різноманітні локуси, які репрезентуються у часовому вимірі. На думку Д. Лихачова, “...простір в словесному мистецтві безпосередньо пов’язаний з художнім часом. Він динамічний. Він створює середовище для руху, і він сам змінюється, рухається. Цей рух (в русі з’єднується простір і час) може бути легким або важким, швидким або повільним, він може бути пов’язаний з відомим опором середовища і з причинно-наслідковими відношеннями” [7, 335]. Таким опором середовища є замкнений простір фортеці як некультурний універсум буття людини.

Топос Орської фортеці – це глибоко замкнений простір, де створюється замкнений від усього світу мікросвіт міста, який є безоднею. Навіть переміщення у цьому просторі теж суворо обмежені у рамках таких локусів: локус канцелярії, локус кімнати у казармі, локус житла (квартири).

Намагаючись перевірити свої страшні здогадки, Саватій удається до пошуків свого “ніби брата” у фортеці. Першою зупинкою стає канцелярія – локус, місце, де сходиться весь документообіг фортеці: “В канцелярии у писаря спросил я, нет ли в их баталионе недавно присланного рядового Зосима Сокирина” [12, 91]. Проте цей локус одразу переадресовує події до казарми: “...услужливый писарь привел меня в казармы” [12, 91]. Казарми того часу відзначалися буденною тісністю, отже, з натуралістичними подробицями герой у листі до названих батьків не зображує “...нечистоты и смрада, возмущающих душу и вечно сущих во всех казармах” [12, 91]. Так, реалістичне ставлення до художнього часу далеко йде від натуралістичного часу фізіологічного нарису [7, 304] аж до міметичного відтворення топосу цього простору. Простір локусу казарми стає замкненим простором заборон і нечистот, тому Саватій просить Никифора Федоровича: “Не читайте маменьке, ради Бога, этого письма: она, бедная, не перенесет этого тяжкого удара” [12, 91]. Далі відбувається доленосна зустріч обох братів Саватія та Зосима у “кімнаті” казарми. Зустріч і справді глибоко здивувала Саватія: “На нарах в толстой грязной рубахе сидел Зося и, положив голову на колени, как титан Флаксмана, пел какую-то солдатскую нескромную песню” [12, 91]. Саватій готовий був не до такої холодної зустрічі і порожньої атрибутики побаченого, але найбільше, що його лякало, була байдужість брата-близнюка щодо зустрічі: “Меня в трепет привело его непритворное равнодушие. Я был ошеломлен его ответом и движением и долго не мог сказать ему ни слова, а он все стоял передо мною навтыжку, как бы издеваясь надо мною” [12, 91]. Саватій на одну мить взагалі відчув нереальність цієї і без того випадкової зустрічі, яка відбувалась ніби уві сні, бачачи одночасно свого брата, який втратив своє, умовно кажучи, “справжнє” обличчя: “Мне казалось, что я видел Зося во сне, что на самом деле такое превращение невозможно в человеке. Такое помертвление всего человеческого” [12, 91]. Простір уявного сну стає ніби дзеркалом, крізь яке віддзеркалюється побачена правда.

Локус житла (квартири) відтворено з особливою відразою Саватія, який навіть не може повноцінно відчувати себе в ньому людиною: “Да еще вонючая татарская лачуга, отведенная мне в виде квартиры, окончательно разогнала мой сон” [12, 90]. Виявляється, що Зосим у замкненому просторі муштри й холуйства стає злочинцем: “Придя на квартиру, я посмотрел свой бумажник и, не находя 10 рублей, убедился, что это действительно Зося. Боже мой! Что же тебя так страшно превратило?” [12, 91–92]. Саме у відтворюваному локусі житла разом із просторовим образом обікраденого гаманця людська особистість Зосима зазнає трансформації у свідомості брата, який остаточно розуміє, що Зосим стає іншою особистістю. Крім того, виявляється, що Зосим завітав лише один раз до свого брата разом із офіцером, просячи у Саватія грошей “...на выпивку, в чем ему Ватя благоразумно не отказал” [12, 92].

Замкнений простір знецінює людську особистість, гнітюче впливаючи на неї. Психологізм сприйняття цього простору загострюється у Саватія, який звик до відкритого простору, простору, що дає відкритий шлях вибору. Замкнений простір – простір, що полонить душу героя, заважаючи рецепції багаторівневого зовнішнього світу. Відбувається драма екзистенційного вибору, коли людина не може протистояти замкненому простору, стаючи не лише його заручником, а й гнівно втілюючи його просторові локуси, які теж замкнені у своєму просторі. Психологічна канва простору міста-фортеці позначається дуалізмом суму і душевного натиску на людську особистість героїв. У цьому замкненому просторі є бунтар, який почуває одначе себе вільним психологічно, хоча й стає заручником цього простору. Зосим відчуває себе вільним, адже для нього простір міста-фортеці – звичний і буденний. Можливо, це спосіб бунту і байдужості до зовнішнього світу. Метафізичний бунтар повстає проти сили, існування якої він разом з тим стверджує, то він вважає це існування як реальність саме тоді, коли її оскаржує [4, 136]. В. Фоменко стверджує, що “людина – будівничий міста, у той же час місто створює нову людину – городянина. Тема значущості людини в урбанізованому середовищі є актуальною, адже людина стає не лише суб’єктом міста і суспільства, вона дійсно стає творцем як власної історії, так і процесів розвитку суспільства, держави, нації” [10, 14]. На думку А. Камю, “бунтуюча людина якраз встановлює якусь межу історії. На цій межі і зароджується передвістя нових цінностей” [4, 313] – це цінності нового виховання, гуманного ставлення до особистості, яке не зводиться до патріархальної муштри у замкненому просторі розвитку культурного універсуму буття. Відтак відбувається конфлікт не лише ціннісних пріоритетів, які представляють герої, а конфлікт просторів: Зосим утілює закритий простір, натомість Саватій втілює відкритий. Відтак це інтерсуб’єктивна проникність топосу Орської фортеці. Зокрема, у філософії екзистенціалізму інтерсуб’єктивність мислиться як конфлікт

несумірних свобод окремих свідомостей (Ж.-П. Сартр) [3, 761]. Зосим у просторі Орської фортеці постає відкритою особистістю, натомість він закритий до предметного світу поза міста-фортеці, а відтак це “...неминуче призводить до небуття індивіда як духовної, так і тілесної істоти” [5, 179]. Спосіб буття героя у стінах фортеці зводиться до екзистенційної боротьби за власне існування, однак він усвідомлює сутність цієї боротьби як втрату життєвого сенсу. М. Карповець стверджує, що “...безсенсовність не тільки може бути наслідком закритості світу, але й приходить після відкритої інтерпретації світу, яка втратила свою доцільність і розумність для індивіда” [5, 179].

Визначальним є те, що крізь часовий простір до автора простягнулася змодельована концепція соціально-історичного часу, який увиразнює буттєвий плин часу загалом. Час твору може бути “відкритим”, включеним у більш широкий потік часу, що розвиваються на тлі точно певної історичної епохи [7, 214]. “Відкритий” час характерний для реалізму XIX ст. [7, 217]. “Відкритий” час твору, не виключає чітких рамок відображення, що відмежовує його від дійсності, і передбачає наявність інших подій, що відбуваються одночасно за межами твору, його сюжету [7, 214]. Скажімо, “відкритий” час позначається на описі навколишньої місцевості топосу Орської фортеці, деталізації просторових об’єктів і їх розташуванні з конкретною датою: “12 мая транспорт, в том числе 3000 телег и 1000 верблюдов, выступил из Орской крепости. Первый переход (с непривычки, может быть) я ничего не мог видеть и слышать, кроме облака пыли, телег... и полуобнаженных верблюдовожатых киргизов. Словом, первый переход пройден был быстро и незаметно” [12, 93].

На думку О. Бороня, у другій половині твору, де і знаходить репрезентацію топос Орської міста-фортеці, письменник поєднує епістолярну форму зі щоденниковою, що дало змогу ввести надто розлогі й рясні описи одноманітної, але екзотичної природи казахських степів. У своєрідних “щоденникових” листах Саватія з-за уралу застосовано й подорожні враження самого автора-солдата [2, 30], які показують тло Орської фортеці: “Транспорт собирался в крепость и готовился к 12 мая выступить в степь. Следовательно, кроме башкирцев, телег, верблюдов, козаков, солдат, *Саватий* (курсив наш. – Д. Б.) ничего больше не видел, а виденное им в эти дни весьма неинтересно, особенно на бумаге” [12, 92]. Отже, відтворювання топосу Орської фортеці відбувається у часовій ретроспекції минулого крізь епістолярій. Як слушно стверджує Д. Лихачов: “... минуле, зображене в реалістичному творі, отримує власне існування, може розвиватися всередині себе, у своїй власній послідовності настільки ясно, “зримо”, створюючи таку ілюзію реального розвитку часу, що це минуле виявляється як би справжнім – справжнім захопленого ним і перенесеного в нього читача” [7, 334]. Топос Орської фортеці зникає в хмарах пилу разом із від’їздом Саватія: “Спустя еще полчаса, из-за Ори



начали возвращаться в крепость провожавшие транспорт... Ватя бесприветный исчезал в облаках пыли” [12, 92].

Таким чином, топос Орської фортеці як замкненого простору міста цікавить Т. Шевченка як реальність, простір пустоти і духовно спустошеної атрибутики. Відтак рецепція цього топосу автором укладається в рамки концепції українського реалізму. У реалістичному просторі шевченкового топосу помітне бінарне поєднання психологічного простору (простору переживання) як чуттєвого простору із простором предметно-атрибутивним, який є замкнений по відношенню до Саватія і світу в цілому, але відкритим для Зосима. Отже, одночасно спостерігаємо конфлікт ціннісних орієнтацій, які утілюють герої, і конфлікт просторів, що стає конфліктом несумірних свобод окремих особистостей. Важливу роль у часопросторовій організації шевченкового топосу відіграє використання ретроспективного часопростору. Перспективи подальших розвідок полягатимуть у дослідженні прозового топосу міста повісті “Близнецы”.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Барабаш Ю. “Коли забуду тебе, Єрусалиме...” Гоголь і Шевченко. Порівняльно-типологічні студії / Ю. Барабаш. – Х. : Акта, 2001. – 375 с.
2. Боронь О. Композиція повістей Тараса Шевченка // Слово і час. – № 3. – 2013. – С. 25–33.
3. Історія філософії. Словник / за заг. ред. В. І. Ярошовця. – К. : Знання України, 2006. – 1200 с.
4. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / Альбер Камю ; пер. с фр. – М. : Политиздат, 1990. – 415 с.
5. Карповець М. Місто як світ людського буття : монографія / Максим Карповець. – Острог : Видавництво Національного університету “Острозька академія”, 2014. – 258 с.
6. Ключек Г. Д. Шевченкове Слово: спроби наближення / Ключек Григорій Дмитрович. – Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2014. – 416 с.
7. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – М. : Наука, 1979. – 360 с.
8. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – С.-Петербург : “Искусство-СПБ”, 2000. – 704 с.
9. Славянские древности: этнолингвистический словарь : в 5 т. / Т. А. Агапкина [и др.] ; отв. ред. и общ. ред. Н. И. Толстого ; РАН, Институт славяноведения и балканистики. – М. : Международные отношения, 2004. – Т. 3 : К – П. – 704 с.
10. Фоменко В. Г. Українська урбаністична проза: еволюція, проблематика, поетика : дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 / Віра Григорівна Фоменко. – К., 2008. – 378 с.
11. Шевченківська енциклопедія : в 6 т. – Т. 4: М – Па / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол.: М. Г. Жулинський (гол.) [та ін.]. – К., 2013. – 808 с.
12. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 6 т. / Тарас Шевченко; Редкол. : М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 4 : Повісті. – 2003. – 600 с.

**Стаття надійшла до редакції 20 травня 2017 року**

УДК 821.161.2+821.111

**Боговін О. В.,**  
кандидат філологічних наук, докторант,  
Бердянський державний педагогічний університет  
olgabogovun@gmail.com

## **КОД БЕАТРИЧЕ У ПОЕЗІЇ І. ФРАНКА ТА Д. Г. РОССЕТТІ: ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

### **Анотація**

У статті здійснено порівняльний аналіз трансформації коду Беатриче у поезіях І. Я. Франка та Д. Г. Россетті. 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 авторських алюзій з “Божественної комедії” Данте Аліг’єрі.

**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 transformation of the Beatrice code in poetry by I. Y. Franko and D. G. Rossetti. The study has been carried out from the standpoint of courtly aesthetics, namely the central code of axiological paradigm of courtoisie concept and the phenomenon “finamor” were used. This is the love, which transforms the ontology of affection in the apology of death. The propinquity of the inner conflict at the level of author allusions of the “Divine Comedy” by Dante Alighieri was determined.

**Key words:** fin de siècle period, courtly aesthetics, axiological paradigm, “fin’amor”, interpretation, the transcendental condition, modernism.

Певне, неможливо віднайти в історії всієї світової літератури більш несхожих письменників, ніж Данте Габріель Россетті та Іван Якович Франко. Д. Г. Россетті – англійський поет-лірик вікторіанської доби, більш відомий як художник та голова бунтівних митців братства “Прерафаелітів”, які проголосили своїм естетичним ідеалом образотворче мистецтво до “класичної доби”, тобто до епохи треченто в італійському малярстві та вироблення живописного канону його майстрами (Ботічеллі, Рафаель, Мікеланджело, да Вінчі). Англійський поет походив із досить заможної та “респектабельної” родини колишнього італійського карбонарія-революціонера, а згодом політичного вигнанця, викладача Королівського коледжу Лондона, тобто належав від народження до прошарку заможної столичної інтелігенції, навчався в Оксфорді і не був обтяжений матеріально.

Натомість, І. Я. Франко – український письменник, поет, публіцист, філософ, політичний та громадський діяч, мовознавець, літературознавець та перекладач з дванадцяти мов (!), діяльність якого справила колосальний вплив на становлення української національної

літератури, культури та державності, народився сином селянина, здобував освіту самотужки і все життя багато працював, аби забезпечити необхідними коштами себе, свою родину та видавничу діяльність.

Розрізненні географічно: Британська /Австро-угорська імперії; історично: Вікторіанська доба в Англії другої половини XIX ст. /європейський Модернізм епохи *fin de siècle*; ментально та світоглядно, – І. Я. Франко та Д. Г. Россетті все ж мають точку перетину в обертанні своїх життєтворчих орбіт: обоє були захоплені історією життя, кохання та творчістю визначного італійського письменника та політичного діяча XIII – XIV ст. Данте Аліґ'єрі.

У родині Россетті постать знаменитого співвітчизника набула статусу сімейного культу продукovanого батьком, який будучи політичним вигнанцем-утікачем певною мірою ототожнював своє життя з долею Данте Аліґ'єрі. Г. Россетті, розчарувавшись у революційній боротьбі на батьківщині, присвятив своє життя у “вигнанні” написанню книжки про творчість Великого італійця та вихованню дітей. Місіс Россетті вирізнялася розумом та освіченістю, а в молоді роки мала широке коло спілкування серед столичної інтелігенції, навіть була знайомою Дж. Г. Байрона. У родині Россетті всі вивчали італійську та знали біографію та провідні твори Данте Аліґ'єрі майже напам'ять. Особливо вирізнявся мистецькими обдаруваннями найстарший син, названий на честь великого письменника Данте Габріель. Д. Г. Россетті ще в молоді роки, ототожнюючи себе зі знаменитим тезкою, організував братство “Прерафаелітів”, завданням якого стала боротьба із академічними канонами в англійському мистецтві. Члени цього товариства, випереджаючи свій час, успішно зреалізували свої задачі: їм вдалося перемогти “академіків” і таким чином створити умови для впровадження модерністських тенденцій на англійському ґрунті.

Тема Данте з особливою виразністю проступає у творчості Д. Г. Россетті після смерті його коханої Елізабет Сідал, яка тяжко хворіла на туберкульоз і померла внаслідок передозування ліками (настій опіуму призначили від депресії, що сталася у жінки після тяжких пологів мертвонародженою дитиною). У своїй творчості Д. Г. Россетті возвеличує Елізабет як Данте свою Беатріче. Найвідоміша картина автора “*Beata Beatrix*” (“Беатріче Благословенна”) написана по смерті Елізабет протягом 1864 – 1870 рр., численні ескізи якої було зроблено ще за життя молоді жінки. На полотнах Д. Г. Россетті у 70 – 80-х рр. XIX ст. дедалі частіше зображує іншу натурщицю Джейн Барден. Жінка постає в образі дантової П'єтри, яка як відомо втішала італійського поета по смерті його коханої: **“*La Donna Della Finestra*”, 1879** (“Жінка у вікні”). На теми ліричного щоденника Данте “*Vita nuova*” (“Нове життя”), текст якого Д. Г. Россетті дуже добре знав і навіть переклав англійською мовою, та “*Comedia*” (“Божественна комедія”) написано такі цікаві

полотна художника як “The First Anniversary of the Death of Beatrice”, 1853 (“Перша річниця по смерті Беатріче”); “Paolo and Francesca da Rimini”, 1855 (“Паоло та Франческа да Раміні”); “Dantis Amore”, 1860 (“Любов Данте”); **“The Salutation of Beatrice”**, 1859, 1869, 1880 (“Вітання Беатріче”); **“Dante’s Dream”**, 1871 (“Видіння Данте”); **“Beatrice”**, 1879 (“Беатріче”). Отже, біографії Данте Аліг’єрі безсумнівно належить значне місце в уяві Д. Г. Россетті, що підтверджують численні алюзії та ремінісценції як у живописі так і в поезіях англійського автора.

Захопленість творчістю Данте розпочалася у І. Я. Франка ще у гімназійні роки, коли письменник вперше ознайомлювався зі зразками творчості італійця у німецьких та польських перекладах. Тоді ж зародилася думка про переклад творів “Vita nuova” та “Comedia” українською мовою. Над здійсненням цього задуму І. Я. Франко працював понад сорок років. Результатом наполегливої праці стала монографія “Данте Аліг’єрі: Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір із його поезії” [5], що вийшла друком 1913 року.

Численними перегуками з біографією та творами Данте насичена інтимна лірика І. Франка “ліричної драми” “Зів’яле листя”. Зокрема, Т. Гундорова зазначає: “Насправді ж художній дискурс ліричної драми цитує не тільки історію страждань Гетевого юного Вертера, на якого покликається Франко у передмові, але й “Фавста”, “Божественну комедію” (виділено нами – О. Б.), поезії Бодлера, до яких явно і неявно відсилає текст” [1, 341]. У зв’язку з цим варто навести думку Ю. О. Домбровського, львівського дослідника Франкової дантеани, щодо значення образу Беатріче у концепції І. Я. Франка: “Дантова Беатріче в зображенні Франка є ідеалізованим образом реальної жінки. Вона одночасно і його кохання з юнацьких літ, і символ найвищих життєвих ідеалів, і джерело духовної, моральної сили та поетичного натхнення. Такий погляд на характер Дантової Беатріче, на двоїстість її натури видається нам правильним” [2, 124].

Сам І. Я. Франко так сформулював власне розуміння суті призначення Беатріче у Дантовому Всесвіті: “Але його (Данте – О. Б.) рятує позрима сила-любов до Беатрічі, до чистої дівочої душі, до знання, до чесности, до всього, що найкрасше і найліпше в людській природі. На самому дні темної безодні в його душі dokonується переверот – він бачить над собою зорі; надія на прощення витає в його душі, переносить її через тремтяче море, і він звільна, з Ігрудом розпочинає важкий хід каяття й покути. Ми бачимо, як він усмиряє свою гордість, свою пристрасть; він не дарує собі ані одного гріха, і нарешті доходить до повного очищення. Тільки тепер він робиться гідним бачити ту, що була ідеалом його молодости і провідною зорею його життя, і з нею разом піднятися високо в сфери вічності, пройти планетарні круги і дійти до

найвисшої роскоші, яку дає повне пізнання всього, що єсть, було й буде, повне з'єднання з найвисшою творчою силою” [5, 78].

У нашій статті ми зупинимось на порівняльному аналізі поезії І. Я. Франка “Надходить ніч. Боюсь я тої ночі!” та Д. Г. Россеті “The Blessed Damozel” (“Небесна подруга”). Вибір цих творів, на наше переконання, мотивується авторськими алюзіями на полярні елементи дантеани: перебування ліричного героя Данте в пеклі та його уявленнями про рай.

Доречно зауважити, що І. Я. Франко, який засуджував прояви декадентства у творчості молодих українських поетів (“молодомузівці”, Леся Українка), звертав увагу на народницький віталістичний характер українського мистецтва свого часу:

*Ми, бра, плебеї, учтою життя  
не мали ще коли пересититься,  
гашиш та опій, сім'я забуття*

*Противне нам. Нам хочесь жити, биться  
з противником, нам любя праця, рух,  
ми хочем справді плакати, веселиться,*

*любить, ненавидить* [4, 14].

У зв'язку з цим, не зважаючи на хронологічну можливість, на нашу думку, не варто говорити про будь-які контактні зв'язки І. Я. Франка з творчістю Д. Г. Россеті. Водночас, думка Т. Гундорової про те, що саме через “Зів'яле листя” І. Я. Франка декадентизм прийшов в українську літературу, видається нам правомірною: “По суті, прищеплюючи “віспу” декадентизму до української літератури, Франко не лише імунізував саму літературу, але й змушував її “хворіти”. Культурна ін'єкція декадансу, що її здійснив Франко своєю ліричною драмою, задавала нову матрицю розвитку для української літератури, а саме – розвитку в модерністичному напрямі” [1, 342].

У вірші І. Я. Франка “Надходить ніч. Боюсь я тої ночі!” виразно проступають мотиви дантового пекла. Ліричний герой темної ночі не може заснути і, як і герой Данте, ніби занурюється у транс:

*І бачиться, що з мріями отими  
Й душа моя летить із тіла геть;  
І щось, немов крилаті серафими,  
Несе її – і чую я їх лет* [3, 163].

Ліричний суб'єкт І. Я. Франка опиняється в темній, холодній та вогкій безодні. Він чує виття лісових звірів, навколо нього дме сильний вітер, – достоту пейзаж із першої пісні “Божественної комедії” Данте Аліг'єрі:

*І бачиться, що я в якійсь безодні,  
Де холод, слизь і вітер, темно скрізь  
І вють звірі, люті та голодні,  
І стогне бір, і гіллям б'ється ліс* [3, 163].

Переживання франкового ліричного суб'єкта – це переживання змученої довготривалим болем душі, яка не бачить просвітку у своєму горі. Такою непереборною мукою у вірші названо нерозділене кохання, яке приносить лише фізичні (“І я безсилий, хорий, і утома, / Мов млинове каміння, тисне груди [...]” [3, 163]) та психологічні страждання (“І заревло скажене божевілля / У серці: “Ні! Чи ж виходу нема?” [3, 164]). Така концепція кохання близька до куртуазного “fin’amor” – істинного кохання, яке завжди з різних об'єктивних чи суб'єктивних причин нещасливе. Саме таке кохання оспівав Данте в образі Беатріче. Кохання-муку, кохання-горе, але кохання, яке перемагає життя і навіть саму смерть.

У поезії Д. Г. Россетті “The Blessed Damozel” розгортає картину дантового раю: небесні сфери, янголи, дерево життя, яскраве світло, діва Марія, яка разом зі служницями плете пряжу, – і над усім цим возвеличений образ безгрішної душі коханої, яка чекає на поета у раю:

*“I wish that he were come to me,  
For he will come”, she said.  
“Have I not pray'd in Heaven? – on earth,  
Lord, Lord, has he not pray'd?  
Are not two prayers a perfect strength?  
And shall I feel afraid?”* [6].

(“Я хочу щоб він прийшов до мене, / І він прийде», сказала вона. / “Хіба я не молилася на небесах? – на землі, / Господи, не молився він? / Хіба дві молитви не найбільша сила? Чого мені боятися?”. Тут і далі переклад наш, – О. Б. ).

Вірш Д. Г. Россетті перейнятий настроєм “тихого смутку”. Тугу за померлою коханою, заступив її світлий образ і постійне відчуття її присутності: “...Yet now, and in this place, / Surely she lean'd o'er me – her hair / Fell all about my face” [6] (Щойно / вона схилилася наді мною – її волосся / впало на моє обличчя); “I saw her smile” [6] (Я бачив її посмішку); “I heard her tears” [6] (Я чув її плач).

Кохання ліричного героя поезії Д. Г. Россетті теж нещасливе: як і Дантова Беатріче, кохана поета померла і, як і Данте, автор поміщає її у Раю, де “небесна подруга” чекає на нього, просить заступитися за нього Діву Марію та де вони неодмінно будуть разом навіки, оскільки їхня любов – то істинне кохання, що переборє смерть.

Таким чином, вірші І. Я. Франко та Д. Г. Россетті пропонують два варіанти трансформації коду Беатріче: якщо ліричний герой англійського поета пасивний, він сподівається на милість Божу та воліє аби діяла його “небесна подруга”, то у поезії українського автора традиційний матеріал активно модифікується, контамінуючись із фаустівськими мотивами та засвоюючи риси національного менталітету.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму / Тамара Гундорова. – [вид. друге, переробл. та доп.]. – К. : Критика, 2009. – 447 с.
2. Домбровський Ю. О. Данте та Беатріче в концепції Франкових літературознавчих студій [Електронний ресурс] / Ю. О. Домбровський. – Режим доступу : <http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/9477/1/27.pdf>
3. Франко І. Зібрання творів : у 50-ти томах / І. Франко. – Т. 2 : Поезія. – К. : Наукова думка, 1976. – 543 с.
4. Франко І. Зібрання творів : у 50-ти томах / І. Франко. – Т. 3 : Поезія. – К. : Наукова думка, 1976. – 447 с.
5. Франко І. Я. Данте Алігієрі : Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір із його поезії [Електронний ресурс] / Іван Якович Франко. – Львів : Видання Товариства прихильників української літератури, науки і штуки, 1913. – 246 с. : 1 арк. портр. – Режим доступу : [http://chtyvo.org.ua/authors/Franko/Dante\\_Alihiieri\\_Kharakterystyka\\_serednikh\\_vikiv\\_Zhyttia\\_poeta\\_i\\_vybir\\_iz\\_ioho\\_poezii/](http://chtyvo.org.ua/authors/Franko/Dante_Alihiieri_Kharakterystyka_serednikh_vikiv_Zhyttia_poeta_i_vybir_iz_ioho_poezii/)
6. Rossetti D. G. The Blessed Damozel [Електронний ресурс] / Dante Gabriel Rossetti. – Режим доступу : [http://lukianpovorotov.ru/f\\_poet\\_eng/r/rossetti\\_d\\_the\\_blessed\\_damozel.html](http://lukianpovorotov.ru/f_poet_eng/r/rossetti_d_the_blessed_damozel.html)

**Стаття надійшла до редакції 19 травня 2017 року**

УДК 821.111-31.09. “15”

Гоменюк А. В.,  
викладач,  
Дніпропетровська медична академія  
alinagavva30gmail.com

## ОСОБЛИВОСТІ ПАРОДІЮВАННЯ ЛИЦАРСЬКОЇ АВАНТЮРИ В РОМАНІ Т. НЕША “ЗЛОЩАСНИЙ МАНДРІВНИК, АБО ІСТОРІЯ ДЖЕКА УІЛТОНА”

### Анотація

У статті розглядається шлях оновлення романічної поетики, втілений у романі Т. Неша “Злощасний мандрівник, або Історія Джека Уілтона”; осмислюється нешівський спосіб пародіювання лицарської авантюри, що забезпечує саморозкриття героя, в якому він дистанціюється від топосів лицаря і пікаро; встановлюється співвіднесення історичної правди і вигадки, визначальне для створення художньої панорами Англії елизаветинської доби.

**Ключові слова:** елизаветинський роман, жанр, стиль, автор, пародія, маньєризм, бароко.

### Summary

The article analyzes the way of renewing the romance poetics realized in “The Unfortunate Traveller, or the History of Jack Wilton” by T. Nash; the study reveals Nash's mode of parodying the chivalry adventure providing the hero's self-manifestation apart from topoi of knight and picaro; the author defines the correlation between historical truth and fiction laying the foundations for the artistic panorama of Elizabethan England.

**Key words:** Elizabethan romance/novel, genre, style, author, parody, Mannerism, Baroque.

При продовженні – на межі ХХ-ХХІ ст. – “все ще незавершеного наукового диспуту навколо романних експериментів епохи Єлизавети I” [4, 9], в якому англо-ренесансна романістика набула амбівалентного жанрового статусу, означеного опозицією характеристик її як “старту” (Ж. Жюссеран) та “фальстарту” (Дж. Найт) роману в Англії, очевидною стає потреба визначення жанрово-генетичної функціональності комічного модусу у становленні великої оповідної форми в англійській літературі Відродження.

Вирішальним поворотом у понадстолітньому пошуку відповіді на “питання про елизаветинський роман”, інспіроване наприкінці ХІХ ст. Ж. Жюссераном і поставлене на початку ХХ ст. Е. Бейкером [16], виявилось усвідомлення обмеженості літературознавчого поля огляду цієї національно-історичної модифікації романного жанру, що обумовлюється сприйняттям динаміки її генезису крізь “призму” сталих жанрових структур. Засвідчена і безплідністю спроб ретроспективного накладання на романістику Англії останньої третини ХVІ ст., при розгляді її в діахронії формування жанру, ознак англійського роману Просвітництва [15; 16; 18], і марністю намагань розкрити жанротворні принципи англо-ренесансного



романного різновиду в понад-жанровому синхронічному контексті становлення наративів Відродження [17; 20], невідповідність методологічного інструментарію, розробленого в руслі орієнтації на “довготривалі” періоди усталення романного жанру, логіці його “перехідних” етапів визначила спрямованість встановлення “жанрової ідентичності” (Ж.-М. Шеффер) великої наративної форми ери Єлизавети I у ході її вивчення на засадах історичної поетики, ініційованого літературознавцями-“зарубіжниками” Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара. Відкривши у 1990-тих рр. романістику “століття Шекспіра” для українського літературознавства, професор кафедри зарубіжної літератури ДНУ Л. Потьомкіна та її учні – Л. Привалова, Т. Власова, Л. Никифорова, О. Склярєва, Н. Торкут та Н. Власенко – наблизились до розуміння тих естетичних принципів та поетологічних орієнтирів літературно-творчої діяльності, які уможливили укорінення романного жанру в Англії саме на теренах її ренесансної культури.

У ході розгляду окремих авторських варіантів англійського роману Відродження (Т. Делоні – Т. Власова [5]; Р. Грін – О. Склярєва [12]; Ф. Сідні – Л. Никифорова [9]; Т. Лодж – Н. Торкут) [13], окреслення “ескізу” його внутрішньожанрової типології (Л. Привалова [11]) та означення траєкторії взаємодії маньєризму і бароко в новаціях романістів-єлизаветинців (Л. Потьомкіна [10]) науковці Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара пов’язали відхід від романічної поетики, здійснений фундаторами англо-ренесансної романістики, із переглядом – при їх творчому самовизначенні – способу співвіднесення авторського, стильового та жанрового начал літератури, що втілювався у традиціоналістських модифікаціях романного жанру. Випередивши – у площині рефлексії над конкретикою історико-літературного процесу – узагальнення закону історичної зміни поетологічної домінанти, здійснене наприкінці ХХ ст. (С. Аверинцев, М. Андрєєв, М. Гаспаров, П. Грінцер, О. Михайлов), таке бачення процесу формування єлизаветинського роману обумовило сприйняття “мистецтва манери” як стильового фактора заснування цього національно-історичного жанрового різновиду.

Перспектива осмислення генезису романістики шекспірівської доби, задана виявленням зв’язку художнього мислення її засновників з маньєризмом, була реалізована в кандидатській дисертації та статтях Н. Власенко [2; 3; 4], в яких розкрився його жанротворний ресурс, задіяний при започаткуванні романного жанру в літературі ренесансної Англії. На основі полемічного перегляду попередніх літературознавчих “версій” цієї історико-літературної “події” дослідниці вдалося подолати розрив між авторськими та історико-теоретичними визначеннями жанру великої оповідної прози “часів Шекспіра” при формулюванні й обґрунтуванні основних положень власної концепції її становлення.

Н. Власенко пов'язала формування англійського роману останньої третини XVI ст. із маньєристичною ревізією традиційних засад поетичного творення (“пойесису”), що керувалася ренесансно-гуманістичним зверненням до античних витоків риторичного “породження” (“генезису”): вона переросла в таку трансформацію жанрів риторики, в котрій підпорядковування тематичних жанрових параметрів модальним, задане її архітекстом, перетворилось на їх зрівняння, визначальне для розбудови романної естетики поза межами романічної поетики” [4, 9]. На думку авторки першого в Україні комплексного – історико-теоретичного та історико-літературного – дослідження процесу становлення роману шекспірівської Англії, саме так “заснувалася велика оповідна форма доби Єлизавети I, естетично співвіднесена і з модифікаціями романного жанру, усталеними на зламі античності й у Середні віки, і з досвідами оновлення романічного, здійсненими в континентальній Європі в добу Ренесансу, але поетикально віддалена від них” [4, 9].

Подальше осмислення генезису елизаветинської романістики в означеному руслі передбачає і з'ясування способів співвіднесення комічного з іншими літературними модальностями у її зразках, насамперед у “Злощасному мандрівнику, або Житті Джека Уілтона” (“The Unfortunate Traveller, or the History of Jack Wilton”, 1594) Т. Неша – чи не єдиній елизаветинській романній новації, яка через її зовнішню уподібненість пікаресці була долучена академічною історією жанру до континентально-європейської магістралі його ренесансної трансформації, зведеної до переходу від лицарського роману до крутійського [1; 6; 7; 8], але при цьому так і не розкрилась у притаманній їй внутрішній логіці романотворення, що не вичерпується зміною основного жанрового топосу.

Визначення особливостей пародіювання лицарської авантюри в нешівському романі – **мета** пропонованої статті, досягнення якої потребує поєднання історико-генетичного та історико-типологічного підходів.

Романний експеримент Т. Неша зорієнтовано на подолання опозиції “високої” і “низової” стильових ліній роману. Полемічно відштовхуючись від новацій інших романістів-елизаветинців, обмежених сферою “високого” роману (різновиди жанру, розроблені Дж. Лілі, Ф. Сідні, Т. Лоджем, і ранні твори Р. Гріна), і від поетики пікарески, письменник створює зразок елизаветинської романістики, що наближається до крутійського роману XVI ст. лише лінією пригод, об'єднаних особистістю головного героя, а конструктивною роллю мотиву подорожі, пов'язаного з реалізацією принципу огляду характерів та ідеї становлення особистості, передує роману Просвітництва. Така траєкторія руху від romance до novel прогнозує один із найважливіших напрямків розвитку

універсальності романного жанру – риси, генетично притаманної йому, а контексті романної творчості Т. Неша актуалізованої за допомогою маньєристичного сполучення антиномічних за своєю поетикою модифікацій роману.

Письменник надає романній оповіді форму усних “мемуарів” героя-мандрівника, які адресуються ним товаришам по ремеслу. Життєпис “короля пажів” представлений як сценічна дія, як свого роду гротесковий спектакль або блазнівський карнавал, що розігрується “в особах” героєм-актором перед вигаданою аудиторією – компанією королівських пажів. У пролозі Т. Неш виводить на сцену свого героя і створює колективний “портрет” слухачів – “зібрання виночерпіїв”, яким Джек Уілтон розповідає історію своїх “пригод”. Жартівливий церемоніал представлення “автора” – Джека Уілтона слухачам поєднується з бурлескною “рекламою” його твору, генетично пов’язаною зі знаменитими прологами Ф. Рабле. Цей жартівливий панегірик не тільки відтворює святкову атмосферу спілкування як дружньої гулянки, але і стає важливим засобом побутової характеристики своєрідного “пантагрюелівського братерства” пажів, окресленого автором в численних матеріальних реаліях побуту, професійних захопленнь та інтересів. Усний контакт оповідача з аудиторією дозволяє авторові відтворити на сторінках роману стиль усного мовлення. Т. Неш включається у боротьбу проти штучної, витонченої прози, заснованої на законах елоквенції, за простоту і природність стилю. Змальована “рольова ситуація”, прагнення автора створити відчуття театралізованої вистави, – свідоцтво причетності Т. Неша до художніх принципів “низового” маньєризму.

Свою “виставу” Джек Уілтон починає з жартівливої самореклами, нібито продовжуючи бурлескний церемоніал знайомства з його “записками”, початий автором у пролозі. Нешівський герой виступає в ролі своєрідного конферансьє, він перемовляється з глядачами-пажами, блазнює, кривляється в очікуванні реготу і аплодисментів. Вже перша фраза Уілтона дає зрозуміти, що перед нами герой, який і за своїм соціальним станом і своїми моральними якостями – *homo novus* по відношенню до персонажів інших “елизаветинських” романів. Цинічний вискочка-паж не схожий ні на працелюбних, прив’язаних до свого будинку і майстерні сукнарів Т. Делоні, ні на правдошукача Пірса Простака з роману Г. Четтла, ні на дрібних лиходіїв – “ловців кроликів” із “злочинських памфлетів” Р. Гріна, далекий Джек Уілтон від високої духовності, любовної рефлексії героїв Д. Лілі, Ф. Сідні, Т. Лоджа. Він – їх комічний дублер, споріднений із “королем дурнів” народних карнавалів. Звучні імена і прізвиська, якими нагороджує себе Джек, свідчать про карнавальну природу образу, наділеного рисами типологічної схожості з іншими гротескно-комічними персонажами ренесансної сміхової літератури від Панурга Ф. Рабле до шекспірівського Фальстафа і

Вольпоне з однойменної п'єси Б. Джонсона. Полеміка з “Евфуесом” та “Аркадією” помітна вже у тому, що автор наділяє свого героя простим англійським ім'ям і національністю, відмовляючись від умовного екзотизму імен героїв “високої” гілки жанру. У самохарактеристику героя він вводить і конкретні відомості про його соціальну приналежність. Джек Уілтон хоча і вихваляється власним джентельменством, але відносить себе до “плевел”. Свою кар'єру Джек починає в чині королівського пажа при дворі Генріха VIII, потім стає найманцем на континенті, поступово перетворюючись на шукача пригод і мандрівника, вільного від стійких зв'язків з близьким для нього середовищем. Джек – декласований джентльмен, частинка строкатого “фальстафівського фону” епохи розпаду феодальних зв'язків.

Авантюризм Джека Уілтона іншого роду, ніж у героїв “високого” роману, які відправляються в мандри заради звершення благородних діянь і подвигів, що підтверджують їх тотожність лицарському ідеалу. Джек позбавлений лицарства, гуманістичного пафосу героїв Ф. Сідні, готових взяти на себе тягар світу. Він – паж, який не прагне стати лицарем. Система цінностей Уілтона свідчить, що його психологія – антилицарська. Джек не переймається результатом битви між англійцями і французами під Турне і Теруаном, свідком якої він став за часів служби при дворі Генріха VIII. Власне задоволення за всяку ціну – ось основне життєве правило Уілтона. У цьому епікурейському егоцентризмі – і завоювання, і криза ренесансної етики особистості.

Мандри Уілтона розгортаються на щонайширшому історичному і географічному, інтелектуальному фоні, що охоплює облогу Турне і Теруана, битву при Маріньяно, повстання анабаптистів у Мюнстері, відвідини Роттердама і Віттенберга, Флоренції і Риму. Не вживаючись у навколишнє оточення, герой Т. Неша стоїть у центрі сюжету-подорожі, пов'язаного з філософсько-сатиричним оглядом найрізноманітніших аспектів життя народів континентальних країн, цементує калейдоскопічну картину світу в романі, виступаючи сатиричним оглядачем дійсності.

Романний простір насичений не тільки історичними подіями, але і зустрічами вигаданого персонажа – “маленького” пажа Джека Уілтона з видатними діячами епохи – найвидатнішими представниками європейського Відродження – Т. Мором, Еразмом Роттердамським, П. Аретіно, і, нарешті, графом Саррі, який стає для нешівського героя його “героїчним паном”.

Джек Уілтон (а разом з ним і Т. Неш) звеличив видатного воїна і поета як носія високих духовних і інтелектуальних цінностей, втрачених “у наше залізне століття”. Однак граф Саррі викликає у свого зброєносця не тільки захоплення, але і нещадну іронію. Сатиричне окреслення героя, наділеного виразним суспільним прототипом, поєднується із завданнями літературного пародіювання поетики куртуазної літератури,

перш за все, ренесансної лицарської поеми італійців, що була популярною в Англії XVI ст. Т. Неш змушує свого героя у всьому слідувати куртуазному кодексу поведінки, приписанням лірики петраркистів, палким прихильником якої був граф Саррі. Подібно Амадісу, Пальмеріну, граф цілком підвладний непоборному відчуттю любові. Наслідуючи співака Лаури, він звеличив до небес пані серця – Джеральдину. На прохання коханої граф відправляється на її батьківщину у Флоренцію, щоб виступити на захист її краси на рицарському турнірі. Під час цієї подорожі Джек стає зброєносцем графа, виступаючи у новій для себе ролі – як спостерігач приватного життя видатного сучасника. Т. Неш об'єднує героїв у “пару”, що пародійно відтворює мандрівного рицаря і зброєносця – героїв лицарського роману. Граф Саррі та його слуга – люди не тільки контрастного соціального становища, вони представляють два різних погляди на світ: граф – суб'єктивний, книжково-ілюзорний, Джек – тверезо-практичний, за ним ховається автор. Їх розбіжність і створює комічно-бурлескний ефект. Письменник спрямовує розвиток сюжету за зразком лицарського роману, де присутній мотив подорожі як пошуків подвигів, який зазнає бурлескної трансформації. У романі Т. Неша дегероїзується саме поняття “авантюри”, таке важливе для поезики рицарського жанру. Т. Неш, як потім і Сервантес, співвідносить героя – носія піднесених ілюзій із комічними життєвими ситуаціями “низької” реальності. Численні епізоди осоромлення графа антиномічно протиставлені улюбленій у лицарській літературі ситуації нескінченних перемог і подвигів героя.

У Венеції граф та його паж стають жертвами звідника і підступної куртизанки, вони обмовлені як фальшивомонетники, кинуті до в'язниці, їм загрожує смертна кара. По ходу подальшого розвитку сюжету письменник використовує прийом комічної ілюзії, що є характерним для “низового” маньєризму. У в'язниці граф зустрічає куртизанку Діаманту, приймаючи її за Джеральдину. У цій сцені Т. Неш змальовує процес виникнення бурлеску як результат світосприйняття висміюваного персонажа – графа Саррі, який сприймає “низьку” реальність як “високу”, спотворює дійсність на догоду власній фантазії. Мова Саррі, звернена до Діаманти, повна штампів любовної лірики петраркистів. Піднесено-патетична мова Саррі контрастує з безглуздо-жалюгідним становищем героя, який викликає постійні глузування Уїлтона. Комічний ефект ґрунтується на розбіжності між суб'єктивним “баченням” графом реальності і її справжньою суттю, поданою у сприйнятті іншого персонажа, – Джека Уїлтона. За висловлюваннями Джека – носія реального життєвого досвіду – бачиться етичне й естетичне кредо самого Т. Неша, супротивника “високої” концепції ідеального кохання, що живиться спіритуалістичними філософськими ідеями Відродження, диктує підпорядкування емоцій, найінтимніших переживань зразкам,

почерпнутим із книг. Полум'яні зітхання “останнього менестреля” виглядають в очах його зброєносця лише як безглузде прагнення покрасуватися перед самим собою. Граф, вважає Джек, швидше грає у відчуття, ніж любить. У скептичній репліці Джека відчутна насмішка над тим специфічним індивідуалізмом, тим гіпертрофованим інтересом до власної особи, який став новацією Петрарки. Ситуація неадекватності сприйняття піднесеним героєм об'єктивної дійсності в романі Т. Неша спрямована на осміювання героя.

Об'єктом пародії стає і стара літературна традиція ідеальних відносин рицаря і зброєносця. Джек перебуває в “шахрайських” стосунках із господарем: він спокушає Діаманту і біжить від графа, привласнивши собі його титул. У сцені, коли Джек одягається у графське вбрання, передражнює звички і мову свого пана, Т. Неш повертається до комічної травестії образу видатної героїчної особистості.

Сумісні пригоди графа і його зброєносця автор замикає сценою рицарського турніру у Флоренції. Створюючи бурлескний дисонанс між пишністю вбрання учасників турніру і їх поведінкою в бою (граф і його суперники лякаються один одного, тремтять, бояться завдати вирішальних ударів і т.д.), Т. Неш не тільки висміює неолицарський культ при дворі Єлизавети Тюдор, але і виражає своє розуміння сучасності як антигероїчної, розчарування в тому ідеалі доблесної особи, який був створений творцями ренесансного лицарського роману.

Навіть такий короткий, багато в чому попередній аналіз особливостей пародіювання лицарської авантюри в романі Т. Неша розкриває зміст авторської жанрової новації, який полягає у протиставленні принципу ідеалізації дійсності, основоположному для попередніх авторських варіантів елизаветинської романістики, орієнтованих на “високу” лінію жанру (Дж. Лілі, Ф. Сідні, Р. Грін, Т. Лодж), ідеї формування такої художньої реальності, де через долучення до романного діалогу різних мов-світоглядів і “правд про світ” “низової” наративної стихії означається множинність векторів особистісного становлення, сполучених історично конкретним – обумовленим кризовими умовами, проявленими на “злам” Ренесансу, – усвідомленням дистанції між реальним та ідеальним.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Андреев М. Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения / М. Л. Андреев. – М. : Гносис, 1993. – 397 с.
2. Власенко Н. І. Проблема генези англійського роману Відродження: особливості формування наративу / Н. І. Власенко // Література в контексті культури : зб. наук. праць / [ред. колегія. : В. А. Гусев (відп. редактор) та ін.]. – Дніпропетровськ : Видавництво Дніпропетровського університету, 2000. – Вип. 6. – С. 16–25.
3. Власенко Н. І. Проблема генези англійського роману Відродження: трансісторичні та локальні аспекти жанроутворення / Н. І. Власенко // Від бароко до постмодернізму : зб. наук. праць / [ред. колегія. : Т. М. Потніцева (відп. редактор) та

ін.]. – Дніпропетровськ : Видавництво Дніпропетровського університету, 2000. – Вип. IV. – С. 18–25.

4. Власенко Н. І. Проблема генези англійського роману Відродження : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Наталія Іванівна Власенко. – Дніпропетровськ, 2015. – 242 с.

5. Власова Т. И. О своеобразии поэтики социального романа Т. Делони / Т. И. Власова // Проблемы становления и развития зарубежного романа от Возрождения к Просвещению. – Днепропетровск : Изд-во ДГУ, 1986. – С. 15–20.

6. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1986. – 320 с.

7. Михайлов А. В. Роман и стиль / А. В. Михайлов // Теория литературы : в 3 т. – М. : ИМЛИ РАН, 2000. – Т. 3. – 2003. – С. 279–352.

8. Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе / А. Д. Михайлов. – М. : Наука, 1976. – 352 с.

9. Никифорова Л. Р. “Новая Аркадия” Ф. Сидни как предтеча барочного галантно-героического романа / Л. Р. Никифорова // Зарубежный роман в системе литературного направления. – С. 20–25.

10. Потьомкіна Л. Я. Про одну з тенденцій у вивченні англійського роману доби Відродження / Л. Я. Потьомкіна // Ренесансні Студії. – Запоріжжя, 1997. – Вип. 1. – С. 4–7.

11. Привалова Л. П. Английский роман последней трети XVI века как художественная система (к постановке проблемы) / Л. П. Привалова // Системность литературного процесса. – Днепропетровск : узд-во ДГУ, 1987. – С. 107–110.

12. Склярова Е. М. Особенности художественной структуры романа Р. Грина “Грош мудрости, купленный за миллион раскаяния” (1592) / Е. М. Склярова // Проблемы становления и развития зарубежного романа. – Днепропетровск : узд-во ДГУ, 1986. – С. 36–40.

13. Торкут Н. Н. Особенности поэтики романов Т. Лоджа : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Н. Н. Торкут. – М., 1991. – 244 с.

14. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – С. 270–282.

15. Урнов Д. М. Формирование английского романа эпохи Возрождения / Д. М. Урнов // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. – М., 1967. – С. 67–79.

16. Baker E. The History of the English Novel : In 10 vol / E. Baker. – L., Witherly, 1927. – Vol. 2. – 1942. – 478 p.

17. Davis W. Idea and Act in the Elizabethan Fiction / W. Davis. – N.Y., 1968. – P. 548.

18. Kettle A. Introduction to the English Novel / A. Kettle. – L. : Hutchinson, 1972. – 524 p.

19. Salzman P. English Prose Fiction, 1558-1700 ; a critical history / P. Salzman. – Oxford, 1989. – 568 p.

20. Schlauch M. Antecedents of the English novel, 1450–1600 (from Chaucer to Deloney) / M. Schlauch. – Warszawa – L. : Polish Scientific publ., 1963. – 568 p.

**Стаття надійшла до редакції 19 травня 2017 року**

УДК 82.091[821.161.2 +821.111]

Девдюк І. В. ,

кандидат філологічних наук,

Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника (Івано-Франківськ)  
dev.ivanna@gmail.com

## ОБРАЗНО-СМИСЛОВІ МОДИФІКАЦІЇ ЗАМКНЕНОГО ПРОСТОРУ У ПОВІСТІ М. ХВИЛЬОВОГО “САНАТОРІЙНА ЗОНА” ТА РОМАНІ О. ГАКСЛІ “ЖОВТИЙ КРОМ”

### Анотація

У статті здійснено типологічний аналіз просторової образності у повісті М. Хвильового “Санаторійна зона” та романі О. Гакслі “Жовтий Кром”. Окреслено такі спільні мотиви обмежених просторів, як тиша, статичність, театральність, безцільність буття. Уособленням гнітючої замкнутості визначено образ страху, який охоплює головних персонажів, призводячи до суїцидних дій.

**Ключові слова:** простір, образність, замкненість, безцільність, страх, вибір, самогубство.

### Summary

The article provides a typological analysis of spatial imagery in the story “Sanatorium Zone” by M. Hkvylioviy and the novel “Crome Yellow” by A. Huxley. It is outlined such common motifs of limited space of both narratives as silence, static, theatricality, aimlessness of existence. The oppressive isolation is personified in the image of fear that covers the main characters, resulting in suicidal actions.

**Key words:** space, imagery, isolation, aimlessness, fear, choice, suicide.

Повість М. Хвильового “Санаторійна зона” (1924) та роман О. Гакслі “Жовтий Кром” (“Crome Yellow”, 1921) є знаковими у творчій біографії українського та англійського письменників як перші твори великого епічного жанру. В оповідях знайшли вираження авторські роздуми, викликані ситуацією повоєнної дійсності, яка в обох країнах позначена різного роду суперечностями та складностями. Національно-культурний рух української спільноти, ініційований революцією 1917 року, попри очевидні здобутки, опинився перед загрозою внутрішнього розколу, спровокованого у значній мірі поширенням більшовицької ідеології, яка виявляла антиукраїнську сутність, прирікаючи ідею національної розбудови на крах. Перед англійською інтелектуальною елітою, яка об'єдналася у боротьбі проти догм пуританської системи, постала небезпека духовної кризи, поглиблюючи серед повоєнного покоління настрої безнадії та розчарування. М. Хвильовий та О. Гакслі, які знаходилися в епіцентрі подій, одними з перших зуміли передбачити сумну перспективу суспільно-політичних процесів 20-х років, що наклало відбиток на їхню творчість, позначену трагічними мотивами. Саме через апокаліптичні візії українського та англійського письменників їхня спадщина впродовж радянського періоду підкреслено ігнорувалась, увійшовши у вітчизняний літературознавчий і читацький простір лише в 90-х роках ХХ століття.



Сьогодні творчість М. Хвильового, зокрема повість “Санаторійна зона” є об’єктом десятків різноаспектних студій, серед яких монографії, дисертаційні дослідження, статті, розвідки, есе. Проблема просторової образності твору висвітлена в розвідках О. Вечірко “Правда про замкнений простір: (Хвильовий та Пільняк)”, З. Годунок “Герменевтичне наповнення “Повісті про санаторійну зону” М. Хвильового”, В. Зенгви “Дискурс божевілля в “Повісті про санаторійну зону” М. Хвильового”, О. Полюхович ““Санаторійна зона” як приклад паноптікону”, О. Харлан “Катастрофізм текстуального простору повісті М. Хвильового “Санаторійна зона””, І. Школи “Особливості гротеску в повістях М. Хвильового “Санаторійна зона” та “Сентиментальна історія””, В. Юрченка “Бінаризм творчого мислення Миколи Хвильового: лінія анарх – Карно у повісті “Санаторійна зона”” та ін. Складна образність повісті не виснажується існуючими інтерпретаціями, стимулюючи компаративістські студії, завдяки яким індивідуальна своєрідність національного явища актуалізується у контексті загальносвітового культурного процесу. Серед таких відзначимо дисертацію “Психологія характерів у прозі М. Хвильового і Б. Пільняка” О. Вівчарик, статті “Микола Хвильовий vs Петро Кралюк: рецепція впливів” Г. Максимчук, “Проблема транзитивного образу Дон Кіхота у творах М. Хвильового та Г. К. Честертон” І. Школи та ін.

Що ж до спадщини О. Гакслі, то вона перебуває на периферії вітчизняної науки про літературу. Більшість досліджень, що вийшли у світ в останні десятиліття, присвячено романові “Прекрасний новий світ”, який розглядається в антиутопічному дискурсі (Г. Баран ““Сонячна машина” В. Винниченка у контексті світових утопій і антиутопій”, Г. Сиваченко ““Сонячна машина” В. Винниченка і роман-антиутопія ХХ сторіччя”, К. Шахова “Англійська художня антиутопія у світовому контексті”). Твори “Санаторійна зона” М. Хвильового та “Жовтий Кром” О. Гакслі досі не вивчалися у порівняльному аспекті, хоча для цього є всі підстави, а саме спільність культурно-історичного простору, в якому створювалась вказана проза, її часова одностадіальність, приналежність обох авторів до літературного авангарду, ідейно-художня спорідненість текстів, що в цілому створює підґрунтя для їх типологічного аналізу. Предметом вивчення представленої статті є просторові маркери, які актуалізуються у замкненому просторі повісті М. Хвильового “Санаторійна зона” та роману О. Гакслі “Жовтий Кром”. Метою статті є виявлення спільних і відмінних рис просторової образності як визначального компонента індивідуально-авторської моделі художнього світу.

Просторова організація – один із важливих аспектів літературного твору, який дозволяє представити художню дійсність у динаміці, розгорнутості, співвідношенні персонажів і предметів. Конкретні уявлення про простір накладають відбиток на всі використані письменником

мистецькі засоби, є однією з характерних ознак авторського стилю. Як відносно самостійна літературознавча категорія простір почав вперше розглядатися у структурно-семіотичних студіях Ю. Лотмана, В. Топорова, Є. Фаріно та ін., які запропонували універсальну модель просторової структури художнього світу, увівши поняття “високий / низький”, “відкритий / закритий”, “обмежений (замкнений) / необмежений (розімкнений)”, “правий / лівий” тощо. Згідно з висновками Ю. Лотмана, названі категорії, становлячи матеріал для побудови культурних моделей, виходять за рамки просторовості, а відтак набувають значення: цінний / нецінний, хороший / поганий, свій / чужий, доступний / недоступний, смертний / безсмертний тощо. Таким чином, як доводить літературознавець, мова просторових відносин стає “одним із основних засобів осмислення дійсності” [2, 266–267], що значно розширює інтерпретаційне поле образно-сміслових домінант просторовості.

Конкретний простір у повісті М. Хвильового й романі О. Гакслі оприявнений вже у назвах творів. В українського письменника – це санаторійна зона, де лікуються хворі на симптоматичні соціально-моральні недуги групи людей. В О. Гакслі – це маєток Жовтий Кром, який розташований у передмісті Лондона, куди на запрошення господарів – містера та місіс Уїмбуш – прибуває місцева інтелектуальна еліта. В обох творах персонажі пов’язані вимушеним чи добровільним перебуванням у чужому для них місці, що створює ситуацію замкненості, яка актуалізується в образно-смісловому полі наративів.

Знаковим у цьому відношенні постає образ тиші, який підсилює застиглу обмеженість буття персонажів. У повісті М. Хвильового гнітюча тиша, що нависла над територією санаторійної зони, захоплює у свій полон все живе навколо. У цьому глибокому спокої є щось загрозливе й зловісне, таке, що сіє тривогу не лише в мешканців санаторію, а й у природи, яка мимоволі втягнута у хворобливо-божевільну атмосферу. Час від часу “тиховійна жура” пронизується криками санаторійного дурня чи тюремного наглядача, звуками рупора або чиїмись вигуками, викликаючи переляк від раптового пробудження. Здається, викрикує сама душа оповитого смутком місця. Природа у ці хвилини різко насторожується, повертаючись відтак у свою глибоку зажуру – “І знову нічого не чути” [4, 195].

У романі Олдоса Гакслі презентація маєтку Уїмбушів, подана очима 23-річного письменника Деніса Стоуна, на перший погляд виглядає більш оптимістично. Виїзд за межі Лондона викликає у починаючого літератора нестерпні муки сумління, адже він відриває себе від роботи над новим романом. Деніс нещадно картає себе за марне проведення часу та навіть сумнівається у доцільності власного існування: “Яке він має право грітися на сонечку, займати сидячі місця у вагонах третього класу, взагалі жити? Ніякого, ніякого, ніякого” [1, 71] // “What right had he

to sit in the sunshine, to occupy corner seats in third-class carriages, to be alive? None, none, none...” [5, 36]. Все ж у глибині душі молодий чоловік плекає надію, що у новому місці позбудеться нав’язливого неспокою. Розкішний вид Кромю, що відкрився перед ним з висоти пагорбу, і справді тішив око: “Будинок купався в яскравому сонячному світлі; стара цегла випромінювала рожеве сяйво. Яке тут було все пишне і стигле!” [1, 72] // “The house basked in full sunlight; the old brick rosily glowed. How ripe and rich it was, how superbly mellow! And at the same time, how auster!” [5, 38]. Першим здивуванням для Деніса було те, що йому назустріч ніхто не вийшов, а величний маєток виявився безлюдним – “скрізь було тихо” [1, 72] // “All was quiet” [5, 38]. І хоча письменник переконує себе, що “це було весело – блукати по будинку” [1, 72] // “it was amusing to wander through the house” [5, 39], асоціація наповненого антикваром помешкання з мертвою Помпеєю імплікативно вказує на відсутність у ньому справжнього життя, що підсилено заключним реченням деталізованого опису: “Серед того, що нагромадили кільканадцять поколінь, живі мешканці залишили зовсім мало слідів” [1, 73] // “Among the accumulations of ten generations the living had left few traces” [5, 39]. Така інтродукція сигналізує марність удаваних зусиль Деніса набути у новому місці душевної рівноваги.

Поруч із тишею незмінними атрибутами замкненого простору у творах виступають пустота й статичність. У Миколи Хвильового застиглість санаторійної зони асоціюється то з самотнім ставком [4, 194], то з глибокою пустелею [4, 194], то з закутком [4, 195] чи краєм світу [4, 234], а то й з тюрмою, недаремно згадано образ тюремного глядача [4, 196]. Сірі санаторійні будні проходять у строгому режимі, який не дозволено порушувати: “О восьмій годині – дзвоник, потім сніданок, другий сніданок, обід, чай, вечеря” [4, 215]. Між прийомами їжі обов’язковими є лежанки, одна з яких промовисто іменується “мертвою”, передбачаючи лежання “колодою”, тобто повну замкненість та ізоляваність від інших. Картина моторошної застиглості зони створює гнітюче враження пастки, з якої немає виходу.

Подібну ситуацію спостерігаємо і в романі О. Гакслі. Буття мешканців Жовтого Кромю настільки одноманітне й безбарвне, що може нагадувати, зі слів його господині, “життя в канаві” [1, 75] // “Dull as ditchwater” [5, 43]. Похмурість і затхлість маєтку, який у далекому минулому був монастирем [1, 104], підсилені промовистими деталями описів: стіна тераси перед будинком “мала вигляд грізного фортечного муру” [1, 77] // “had the almost menacing aspect of a fortification – a castle bastion” [5, 45], плавальний басейн “був закутий у камінь” [1, 77] // “stonebrimmed swimming pool” [5, 46], ліжко Анни “скидалося на величезний квадратний саркофаг” [1, 91] // “The body of the bed was like a great square sarcophagus” [5, 72], книжки у бібліотеці тхнули “порохом і цвіллю” [1,

119] // “smells of dust and mildew” [5, 124] тощо. Як і в санаторійній зоні, ліниве існування завсідників Жовтого Крому регламентується страхітливими звуками гонгу, який нагадує гостям про черговий прийом їжі, зводячи їхні інтелектуальні претензії до фізіологічних потреб.

Персонажі обох творів, буття яких в обмеженому просторі виключає активну й цілеспрямовану діяльність, ведуть пусті безперервні розмови, проте не чують одне одного. Своєю поведінкою вони нагадують лялькових маріонеток, у кожної з яких своє амплуа, своя рольова функція, що виражено передусім у певних дивацтвах та нав'язливих ідеях. Так, Карно із “Санаторійної зони”, як і містер Скоган з “Жовтого Крому”, цинічно глузують з оточуючих, а передусім з головних персонажів Анарха та Деніса, озвучуючи їхні потаємні думки та людські слабкості; Катря та Мері зачитуються серйозними філософськими концепціями, при цьому в обох підкреслено дитячий вираз обличчя; Майя та Анна вдаються до різних засобів маніпулювання чоловічою увагою тощо. Таким чином створюється враження театрального дійства, в якому існування набуває механічності та бутафорної умовності. І хоча у повісті М. Хвильового в щоденнику хворої провокаційно заявлено, що “санаторійна зона – не театр маріонеток – це є розклад певної групи суспільства” [4, 192], наявність маріонеткової дійсності впливає з наданого уточнення, яке й викриває істинну сутність зони як системи.

У “Жовтому Кромі” театральність дійства актуалізована образом щорічного добродінного ярмарку, який проводився в день св. Варфоломія у парковій зоні Уїмбушів для мешканців навколишніх сіл. Тут були гойдалки, каруселі, балаганні виставки, проводилися різного роду змагання тощо. До організації свята залучалися передусім гості маєтку, які відповідали за певні розваги. Так, лялькова красуня Анна взялася працювати в чайній палатці, нудьгуюча Прісілла погодилася підбадьорювати селян, схожа на дитину Мері мала стежити за дитячими ігрищами, цинічного демагога містера Скогана зобов'язали зайнятися ворожінням, художника-авангардиста Гомбо – малювати за один шилінг моментальні портрети, для глухої Дженні знайшлася робота бити в барабан, Деніса змусили написати “Оду святу”, щоб відтак її видрукувати та продавати по два пенси за штуку [1, 158–159]. Призначені функції оприявнювали безцільну сутність кожного, замасковану за зовнішньою оболонкою особистої значущості. Після галасливого народного гуляння, як відзначено у тексті, залишиться галявина “втопаної трави, жалюгідна коричнева латка на широкому зеленому килимі парку [...] Кромський ярмарок закінчився” [1, 172] // “An expanse of worn grass, a shabby brown patch in the wide green of the park, would be all that remained. Crome Fair was over” [5, 222].

Основне дійство у творах відбувається навколо головних дійових осіб, які є його безпосередніми учасниками. Це Анарх та Деніс Стоун.

Обидва наділені певними автобіографічними рисами, що, однак, не дає підстав для їх абсолютного ототожнення з авторами. Про Анарха, ім'я якого вказує на його причетність до бунтівників-анархістів, у щоденнику хворої зазначено, що “анарх без “іст” ще волохатіш, мов Махно, мов вся та вольниця, що мчить по степах диким кошмаром” [4, 192]. У межах зони від минулої Махновської “волохатості” і вольниці “дикого кошмару” нічого не залишилось. Перед нами – замучений нав'язливими спогадами чоловік, який схожий на великого байдужого ведмедя, охопленого істеричним кошмаром душевних сумнівів. Психологічна самозаглибленість Анарха у поєднанні з його зовнішньою “величчю”, підсиленою інтересом до нього з боку представниць жіночої статі, надавала образу трагікомічної химерності. Недаремно порівняння Анарха з Савонаролою [4, 196], яке пролунало з вуст Унікум, викликало у миршавого дідка глузливе хіхікання. Такий стан сам персонаж називає хворобою, “яка прийшла зі своїм знеладдям психічної сфери, з надзвичайною вразливістю, з ексцентричністю, з приступами тоски і страху” [4, 207]. Наведені симптоми, чимдуж увиразнюючись, персоніфікуються в образі схожого на мишу без хвоста метранпажа Карпо, який шпигує за Анархом, читаючи його думки та вгадуючи наступні дії. Манія переслідування посилюється через дошкульні, іронічно-знущальні випадки чекістки Майї, що загострює душевну кризу впевненого колись чоловіка, призводячи до самогубства.

У схожому ключі представлено образ Деніса Стоуна, прізвище якого у перекладі з англійської означає “камінь” (Stone), що натякає на інертність та застиглість характеру персонажа. “Людина дії” [1, 71] // “man of action” [5, 37], яку намагався активізувати у собі Деніс, ще на вокзалі “знітилася і зморщилася, немов проколений м'яч” [1, 71] // “callapsed, punctured” [5, 37]. Стан крайнього відчаю героя пов'язаний передусім з його письменницькими амбіціями, які в ході розвитку сюжету роману проходять складну трансформацію. Відправляючись у маєток, він з великою неохотою відривав себе від комфортного простору внутрішнього буття, а саме роботи зі словом, адже в глибині душі був переконаний у своєму високому призначенні письменника. Перебування серед елітних гостей Уїмбушів, які не виявляли особливої зацікавленості творчістю Деніса, а то й глузували з його потуг, поставило під сумнів всю попередню діяльність молодого автора. Усвідомлення власної нікчемності, яке його охопило вже після першої розмови з Прісіллою, з кожним днем лише поглиблювалося, призводячи до стану, рівнозначного смерті, недаремно у творі неодноразово виникає образ похоронної процесії, а машина, в якій Деніса мали відвезти до залізниці, асоціювалась у нього з домовиною та катафалком.

Внутрішня замкненість, в якому перебувають герої, підкреслена образами просторових далей, які видніються з найвищих точок зони та

маєтку, тужливо манячи до себе. У М. Хвильового – це командна висота, звідки проглядається вся навколишня місцевість, в О. Гакслі – дах маєтку, над яким вночі височило “біле від місячного світла” небо, а повітря було свіже й прохолодне [1, 173] // “the moonlit sky was over him, he breathed the fresh, cool air of the night” [5, 224]. Як “абсолютний верх” [3, 257] у життєвій шкалі цінностей ці точки символізують екзистенційну межу між свободою і несвободою, життям і смертю, справжнім і несправжнім буттям. Гнітюча пустота зони й маєтку, поглинаючи весь зовнішній ландшафт, добирається й до сакральних вершин, підштовхуючи героїв до фатального вибору. На командній висоті стає чимраз сумно й сиротливо, а нічне повітря на даху маєтку втрачає всю чарівність і легкість, як тільки Деніс виявляє там небажаного свідка Мері. Спостерігаємо екзистенційну ситуацію, коли простір відчужується від “Я особи, яка його пізнає (саме пізнання простору в цьому випадку ставиться під сумнів), і людину охоплює страх” [3, 250]. Саме внутрішній страх, викликаний втратою власного простору (Топоров називає такий стан “шопенгауерсько-ніцшеанських жахом”), для Анарха та Деніса стає визначальним у процесі їхньої самоідентифікації. У результаті, Анарх знаходить вихід у смерті, таким чином набуваючи свободу, натомість Деніс повертається в огидний йому простір, прирікаючи себе на чергові сумніви й терзання у світі, позбавленому гармонії.

Характерно, що в обох творах присутній погляд зі сторони. Санаторійна зона представлена у щоденнику хворої, ім'я якої не вказано. У “Жовтому Кромі” спостережлива Дженні, в якої вади слуху, таємно створює карикатурні замальовки на всіх завсідників маєтку, акцентуючи їхні приховані комплекси. Такий прийом дозволив авторам умовно дистанціюватися від дійсності, а відтак надати читачам право вільного вибору в інтерпретації зображених явищ.

Таким чином, дослідження довело типологічну спорідненість просторової образності творів “Санаторійна зона” М. Хвильового та “Жовтий Кром” О. Гакслі. Замкненість просторів актуалізується образами тиші, пустоти, статичності, маріонеткової театральності, мотивами страху, що вказує на відчуженість та безцільність людського існування. У такій просторовій організації проглядається авторська концепція дійсності, пов'язана з суспільно-політичними процесами в Україні та Англії 20-х років минулого століття, зокрема поширенням більшовицького тоталітаризму та духовною спустошеністю повоєнної інтелектуальної еліти. Півість М. Хвильового, на відміну від роману О. Гакслі, позначена підкреслено трагічною концепцією дійсності, яка підсилена трагікомічними ситуаціями, широким уведенням фольклорної і просторічної лексики, поміщеної у символіко-алегоричний контекст. Натомість роман О. Гакслі, який вважається найбільш світлим у творчості письменника, створений у реалістичній традиції з переважанням інтелектуально-іронічної тенденції.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гакслі О. Жовтий Кром / Олдос Гакслі ; пер. з англ. В. Вишневий // Всесвіт. – 1978. – № 1. – С. 70–77.
2. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
3. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М. : Наука, 1983. – С. 227–284.
4. Хвильовий М. Санаторійна зона / Микола Хвильовий // Хвильовий М. Я (Романтика) ; Вальдшнепи : вибрані твори. – К. : Знання, 2016. – С. 192–317.
5. Huxley A. Crome Yellow / Aldous Huxley. – М. : Прогресс, 1978. – 278 с.

**Стаття надійшла до редакції 16 травня 2017 року**

УДК 821.161.2

Новик О. П.,  
доктор філологічних наук, професор,  
Бердянський державний педагогічний університет  
noviop@gmail.com

## ПОВІСТЬ В. ТАЛЯ “НЕЗВИЧАЙНІ ПРИГОДИ БУРСАКІВ”: МИНУЛЕ КРІЗЬ ПРИЗМУ РЕВОЛЮЦІЇ

### Анотація

У статті розглянуто особливості переосмислення подій минулого крізь призму постреволюційного світогляду Віталія Товстоноса (В. Таля) у повісті “Незвичайні пригоди бурсаків”. Проза відбиває революційні переконання та симпатії автора, персонажі історичного роману увиразнюють ідеологічні переконання В. Таля. Художній опис мандрів бурсаків у дусі авантюрного роману демонструє еволюцію юнаків від подорожніх до бунтарів.

**Ключові слова:** бунтівник, бурсак, повість, В. Таль.

### Summary

The article deals with features of rethinking of the events of the past through the prism of a post-revolutionary Vitaliy Tovstonos' (V. Taly) outlook in the story “Unusual adventures of bursaks”. Prose reflects the revolutionary convictions and sympathies of the author, the characters of the historical novel evoke the ideological beliefs of V. Taly. The artistic description of the bursaks wanderings in the spirit of an adventurous novel demonstrates the evolution of young men from travelers to rebels.

**Key words:** rebel, bursak, story, V. Taly.

“Незвичайні пригоди бурсаків. Повість з часів XVIII віку” (1929) – твір В. Таля (Віталій Федоровича Товстоноса). Віталій Товстоніс був членом спілки селянських письменників “Плуг”, тому закономірно було б очікувати в його творчості риси масовізму, червоного просвітянства, проте “Незвичайні пригоди бурсаків. Повість з часів XVIII віку” завдяки використанню матеріалу іншої історичної епохи, такої ж буремної, бунтівної, як і часи, коли жив письменник, набуває набагато глибшого звучання, ніж пропагандистська революційна проза того часу. Творчість цього автора загалом позначена спробою проєкції давніх подій на сучасні йому часи.

В. Разживін, досліджуючи жанр історичної повісті в українській літературі першої половини ХХ ст., відносить твір В. Таля “Незвичайні пригоди бурсаків” до повістей того ж типу, що й твори Г. Бабенка, С. Божка, В. Будзиновського, Н. Королеви, І. Крип'якевича, С. Ордівського, Л. Старицької-Черняхівської, М. Ценевича, А. Чайковського та ін. “У них відчутна перевага вигадки, власне історія – це своєрідний фон, на якому відбуваються події, зазвичай або досліджені поверхово, або не задокументовані. У центрі цих повістей вигадані герої, а наявність реальних історичних осіб лише допомагає пов'язати описувані події з конкретним періодом минулого. Значна увага приділена опису побуту, зброї, військової тактики, архітектурних споруд, окремих достеменних реалій з життя того часу, що створює у читача своєрідну ілюзію



достовірності” [5, 84]. У літературознавців зустрічаємо визначення прози В. Товстоноса як історичного детективу, хоча у творі “Незвичайні пригоди...” є окремі детективні риси, а ось риси пригодницького, авантюрного роману, навіть містичної прози, виявлені більш потужно. Подорож з численними пригодами, поява дивних, несподіваних речей (монаша патериця з таємним скарбом), печера розбійників з потайними ходами, чудернацькі поселення в гущавині й на болотах, осада замку як у класичних вальтерскоттівських романах, навіть головні герої-мрійники, що добираються автором за зразком Дон Кіхот / Санчо Панса, – все це наближає до традиції пригодницького роману-подорожі. У дусі авантюрного роману змальовано події звільнення юнаків розбійниками у повісті В. Таля “Незвичайні пригоди...”: з перевдяганнями, балаганним дійством, погонею і стріляниною. Попри це, свого часу В. Державін “Незвичайні пригоди бурсаків” В. Таля назвав історичним романом [2, 34]). Вочевидь при визначенні жанру тут відіграло роль майстерно відтворене історичне тло, на фоні якого розгортаються пригоди мандрівки. Дорога в “Незвичайних пригодах бурсаків” В. Таля стає стежкою, подорожні збиваються на манівці: “Увійшли в ліс. Шумлять тихо дерева, неначе розмовляють про віщось. А стежка робиться ледве помітною, до того ще дужче темніє. Уже з усіх боків ліс наче оточений темними стінами. Уже й стежки нема, так раптом де й ділася, та хоч би й була, то не видно її, бо зробилося зовсім темно” [1, 28]; перетворюється в болото. Структура тексту повісті досить розгалужена, кожен підрозділ має назву, що відбиває зміст змальованих подій: “Хитра робота”, “Утекли”, “Те, чого не сподівалися”, “Марків заробіток”, “Подяка за ласку”, “Січовий орел”, “Причепи”, “В’язниця” та інші. Дивною була перша подорож юнаків із бунтарями: “А ті не шукали стежки, не роздивлялися, куди йти, а йшли собі байдуже, почувачи себе в лісі, мов дома, обминали яри, провалля, знаючи, куди йти” [1, 34], дивна подорож по деревах, що свідчить про впевненість і рішучість благородних розбійників. Вустами Старого, якого автор порівнює з козаком Мамаєм, виголошується можлива подальша доля подорожніх: “Летіть, птахи, куди тягне, – промовив із сумною посмішкою. – Ще, може, побачимося. Коли набридне мандрувати, та покаже вам доля велику дулю, скуштуєте лиха, тоді повертайтеся до нашого гурту” [1, 58]. І саме подорож серед “добрих людей” приносить нещастя подорожнім: крадіжки, побиття, обман і лицемірство, – численні кривди у пошуках правди. Старий постає символом революційних змін у суспільстві, силою народного бунту, що стоїть окремо і від офіційного уряду, і від обивателів, і від січовиків, такий собі правдоборець-революціонер, бунтар, український Робін Гуд, що прирівнюється автором до Омеляна Пугачова, але з українським національним колоритом. Недаремно саме до нього врешті прибиваються юні шукачі правди і волі Марко і Самко. Даниною революційному єднанню всіх народів можна пояснити введення у військо Старого побратимів-бунтарів інших

національностей. Епізодичні персонажі, які допомагають ватажкові, або головним героям за дорученням Старого, різнонаціональні, але здебільшого це простий люд. В. Таль вписує свої погляди на зміну суспільства в історичні події. Симпатію головних героїв завойовує Григор, вже з першої зустрічі, та й очевидно, як сам автор ставиться до нього, хоча характеристика подається очима Самка: “Уподобався йому чогось одразу оцей стрункий, років тридцяти, а може трохи більше, з поголеною бородою й вусами, довгастим обличчям – дуже рухливим і мінливим; на одну хвилину воно робилося то поважне й насмішкувате, а розумні сірі очі то згасали й наче темнішали, то одживали й блищали іскорцями жарту. Одежа на ньому, як на прислужниках у визначних панів: каптанець синюватого кольору з короткими полами...” [1, 172]. Григор мандрував світом, бачив різні порядки і різних панів, був гострим на язик, і кмітливим, ховаючи за показними жартами серйозні думки. Самко, слухаючи Григора, завважує сам собі: “Розуму в нього, коли б не більше, як у ректора в Братському” [1, 187]. Григор задумує визволити з ляхів людей і підняти повстання проти пана.

Старий музика Ясько, в історії своєї поїздки з лихим паном виповідає кривди, яких зазнав від пана, маючи неабиякий талант, і терплячи приниження від панів. Таль 182-184. До низки фрагментів твору, які автор уводить у текст для унаочнення панської сваволі, належить і трагічний образ збезчещеної панським управителем дівчини Галі, доньки Яська, що втопилася на Страшній леваді. Знуцання Ясько терпів від князя, але коли той почав змушувати на розвагу оплакувати доньку, старий музика збунтувався: “Ні! Не бачити нікому того, як плакав за дочкою, бо то увірвалася струна серця, струна життя!.. А над смертю й лютий кат нехай не посміється! – кинув Ясько панові сміливе слово” [1, 211].

В. Таль відправляє своїх героїв у мандрівку Україною часів руйнування Січі, а саме: час дії – літо 1775 року, допомога юнакам в скрутні часи неочікувано приходить від благородних розбійників, що воюють із панами. Поступово, потрапляючи в різні перипетії, бурсаки здійснюють вчинки, які їх самих роблять благородними розбійниками, що шукають правди й воюють із кривдою. Захоплюючи пригоди двох бурсаків-козацьких нащадків розпочинаються за брамою Братського монастиря міста Києва, а в епілозі читаємо про Самка з Марком, які подалися аж за Кубань і приписалися до чорноморців, що їх зібрав Антін Головатий. Характерно, що повість має продовження.

Красномовні імена бурсаків у повісті ХХ ст. суттєво відрізняються від імен бурсаків у текстах ХІХ ст., зокрема, в романі Василя Наріжного, проте також виконують значну роль і пов'язані з персонами української історії: Марко, Самко. До образу Марка виникає паралель ще одного тексту – “Марко Проклятий” Олекси Стороженка, бо герой наділений не тільки однакою іменням із ним, але й великою силою. Прив'язкою до давніх

часів є і використані в тексті повісті В. Таля порівняння: про Марка – різні персонажі говорять про хлопця “Перун”, “дійсний Геркулес” та ін.

В. Таль героїзує ватажків Коліївщини Максима Залізняка і Гонту як бунтарів [1, 70], розбійника Омелька Пугача (Пугачова) [1, 41]. Омріяна Січ, куди прямують бурсаки у повісті, поступово перетворюється на живу легенду, вмістилище минулої козацької слави і державності, що згасла під жорсткою царською ласкою. Як пише автор, Маркові уявлення про Січ були туманними: “п’ють та б’ються” [1, 12], а хто, з ким, він не задумувався. Козацький нащадок Самко мріє про пістоль, шаблю і козацьке братство як вольну волю і героїчні вчинки, всіма силами намагається подолати шлях на Січ, що стає шляхом пригод, небезпек і змужніння, але хлопець не задумується, як саме складеться його життя у козацькій вольниці. Заміною вольниці, що змагається за Правду, стають благородні розбійники, бунтарі проти панської сваволі. Це вкладається в ідеологічні постулати радянського автора, який вбачає найперше класову нерівність, а не національну.

А. Луначарський свого часу, переосмислюючи проблему літератури й революції, зазначав: “Революції – це гігантські суспільні потрясіння, що перевертають і кожне індивідуальне серце, і долю кожної одиниці; вони усвідомлюються по-філософськи і художньо засвоюються тільки після закінчення, або інколи в сусідніх країнах, менше охоплених усією цією бурєю” [3, 35]. Попри сказане, бачимо тексти, що увібрали в себе ідеологічні моменти, спровоковані революцією навіть у творах з тематикою, безпосередньо не пов’язаною з революційними подіями. У “Незвичайних пригодах бурсаків” образ ватажка Старого овіяний революційною романтикою, образ людини, що до бунту приходить усвідомлено, переживши чимало принижень: “Бачили ми з ним лиха. Бачили ми з ним волю, бачили й неволю. Цілий рік на турецькій галері сиділи прикуті рядком, прикуті один до одного залізним ланцюгом, та гребли важкою опачиною... То ж то дужі були. Укупі з неволі тікали. Розумний, голінний, козарлюга” [1, 225], – так характеризує січовик Василько. Про подальші подвиги Старого: підготовка гайдамаччини, допомогу Омелькові Пугачову, недовіру Потьомкіну, розбій проти панів, – про все це дізнаємося від різних персонажів, і врешті перед читачем постає цілісна картина становлення бунтівника-революціонера, що вболіває за народ і здатен повести за собою маси.

Л. Троцький писав: “Коли говорять про мистецтво революції, мають на увазі художні явища подвійного характеру: з одного боку, твори, що тематично, сюжетно відтворюють революцію; з іншого боку, твори, що не пов’язані з революцією тематично, але проникнуті нею наскрізь, забарвлені новою, що вийшла із революції, свідомістю. Цілком очевидно, що це – явища, які перебувають, або ж, в крайньому разі, можуть перебувати в зовсім різних площинах” [6]. Стосовно впливу революційної

ідеології на Віталія Товстоноса якраз і можна робити спостереження як за творами другого типу, – такими, що виявляють цей вплив на рівні свідомості. Цьому сприяла і офіційна ідеологія, що культивувалася виданнями, де публікувався письменник: “Плуг”, “Плужанин” та ін.

У повісті “Незвичайні пригоди..” письменник у кінці твору дає частину, названу “Подібне до епілогу” [1, 287], у якій іде мова про подальшу долю тих, що “вирушили на нові землі”. Персонажі твору і читачі довідуються від мандрівного дяка про головних героїв: “Проходив мандрівний дяк через село Козацьке і взявся розмалювати нову церкву всередині. Григор з ним зазнайомився, і дяк розповів, що він був у селі, де оселилися колишні наддніпряни-втікачі вкупі з монастирськими кріпаками. Село те неподалік великого міста Катеринослава” [1, 287]. Продовженням пригод нащадків бунтарів стали інші повісті В. Талья.

Крізь призму світобачення автора, для якого подорож є змогою показати колорит минулих часів, бачимо революційно налаштовані народні маси, героїзацію бунтарства та пошуків правди. В. Таль поєднує розважальний жанр з серйозними проблемами, актуальними для його сучасників, демонструючи знання історії українського народу, створює легкий для читання текст, розрахований на пересічного читача.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. В. Таль Незвичайні пригоди бурсаків: Повість з часів XVIII віку / В. Таль. – К. : Наш Формат, 2015. – 296 с.
2. Державін В. М. Сучасна українська белетристика / В. Державін // Критика. – 1929. – № 12. – С. 31–51.
3. Луначарский А. В. Литература и революция / А. В. Луначарский // Художественное слово. – 1920. – Кн. 1. – С. 35–38.
4. Нарезный В. Т. Бурсак / В. Т. Нарезный // Нарезный В. Т. Собрание сочинений : в 2 томах. – М. : Художественная литература, 1983. – Т. 2. – С. 7–283.
5. Разживін В. М. До проблеми жанрової диференціації в українській історичній повісті 20–30-х років XX століття / В. М. Разживін // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського : збірник наукових праць / за ред. М. І. Майстренко. – Випуск 4.7. – Миколаїв : МДУ імені В. О. Сухомлинського, 2011. – С. 81–86.
6. Троцкий Л. Литература и революция [Електронний режим] / Лев Троцкий. – М. : “Красная нов.”, 1923. – Режим доступу : <http://libros.am/book/read/id/358011/slug/literatura-i-revoluciya>

**Стаття надійшла до редакції 16 травня 2017 року**

УДК 811.111'42

Давидюк Ю. Б.,  
кандидат філологічних наук,  
Хмельницький національний університет  
canada82@mail.ru

## СКЛАДНІ МОДЕЛІ РОЗВИТКУ СЮЖЕТНОЇ ЛІНІЇ В КОРОТКИХ ОПОВІДАННЯХ О. ГЕНРІ ТА АМБРОЗА БІРСА

### Анотація

У статті розглядаються складні моделі розвитку сюжетної лінії на матеріалі коротких оповідань О.Генрі та Амброза Бірса. Дослідження фокусується на описі, унаочненні та співставленні складних моделей розвитку оповідної перспективи в творчому доробку задіяних авторів. Особливу увагу приділено тим складним моделям, які є оригінально-авторськими і, відповідно, представлені лише одним оповіданням. Доведено, що найпоширенішою складною моделлю розвитку сюжетної лінії в новелістиці обох авторів є модель “ланцюжок + вилка”.

**Ключові слова:** композиційна структура, сюжет, основні моделі розвитку сюжету, складні моделі розвитку сюжету, коротке оповідання.

### Summary

The article highlights complex model types of plot development on the material of O. Henry's and Ambrose Bierce's short stories. The research focuses on the specification, illustration and comparison of complex models of plot development in the short stories by O. Henry and Ambrose Bierce. Special attention is given to the original complex models which belong to individual authors' styles and represented by the only one story. It has been proved that the most common complex model of plot development in the works of both authors is a model called “chain + fork”.

**Key words:** compositional structure, plot, basic models of plot development, complex models of plot development, short story.

Сучасна філологічна наука дозволяє розглядати художній текст у різних площинах – залежно від мети і підходу дослідження в одному і тому ж художньому тексті можна виявити безліч структур: ідейно-естетичну, жанрово-композиційну та мовну [6]; ідейний зміст, систему образів, композицію і мовний стиль [3]; модель “семантична капсула” – виділення ядерної та периферійної зон текстової семантики; модель “семантики можливих світів” та категоріальна модель, яка структурована безліччю семантичних ознак, співвідносних по однорідним параметрам [1] та ін. Причиною цьому є багатовимірність текстового структурування з метою найбільш повної і оптимальної передачі інформації [7, 143].

Розглядаючи композиційну структуру художнього тексту, оболонку якого формує художнє мовлення, ми насамперед виділяємо сюжет як певний пласт художнього твору, який крізь цю оболонку сприймається як ланцюжок зображених дій. Інакше кажучи, сюжет – це жива та складна послідовність зображених подій в їх образному повістунанні [5, 421]. Сюжет, як важливий компонент структури художнього твору, є наслідком

проникнення автора-оповідача в об'єктивну послідовність життєвих подій, тобто, в сюжетній лінії реалізується певна авторська концепція, тому цю сюжетну лінію називають ще оповідною перспективою [3, 77].

Аналізуючи композиційну структуру прозового, пісенного та поетичного художнього тексту, Н. Панасенко виділила чотири базові типи розвитку сюжету: “вилку”, “кілець”, “ланцюжок” і “віяло” [8; 9; 10; 11]. Модель “вилка” утворюється в результаті розриву між реальністю і бажанням: чим нереальніше бажання, тим ширше розрив між мрією та реальністю; модель “кілець” включає в себе такі елементи, як предмет обговорення, дію, яка відбувається, засіб, властивість, яку має цей засіб і знову предмет обговорення: послідовність нелогічних дій у кінцевому підсумку призводять до початкового дії. Модель “ланцюжок” зображує ланцюжок подій, що відбуваються в художньому творі, а модель “віяло” постає як фрейм-сценарій і є характерною для описів подій у творі.

Короткий опис цих моделей був викладений нами у попередній публікації (тезах доповіді “Типові моделі розвитку сюжету в коротких оповіданнях О. Генрі та Амброза Бірса”) [2], тому у цій статті ми зупинимось на описі складних моделей оповідної перспективи, які є своєрідними комбінаціями основних. Це такі моделі, як “ланцюжок віял”, “ланцюжок замкнутих кілець”, “ланцюжок + вилка”, “кілець з ланцюжка віял”, “віяло + вилка” [4] та “кілець ланцюжків”, “ланцюжок + вилка + вилка”, “вилка + вилка”, “ланцюжок замкнутих кілець + ланцюжок + вилка” і “ланцюжок замкнутих кілець + вилка” [2], що були виявлені та віднайдені нами на **матеріалі** коротких оповідань О. Генрі та Амброза Бірса. Таким чином, **метою та завданням** нашої розвідки є описати та унаочнити складні моделі оповідної перспективи, приділяючи особливу увагу тим моделям, що є індивідуально-авторськими, оскільки представлені у творчому доробку згаданих авторів лише одним оповіданням.

До прикладу, в оповіданні О. Генрі “Tobin’s Palm” (“Лінії долі”) два головних героя приїжджають у Коні-Айленд (А) та потрапляють до провидиці (В), яка пророкує одному з героїв – Тобі неприємності (1), фінансові проблеми (2), подорож по воді (3), неприємності від темношкірого чоловіка й блондинки (4) та зустріч із доленосною людиною, що мала ніс гачком (5). Далі Тобі ланцюжком потрапляє у всі вищезгадані ситуації (С1, С2, С3 і т.д.). Така складна сюжетна модель є “ланцюжком віял” (див. рис. 1):

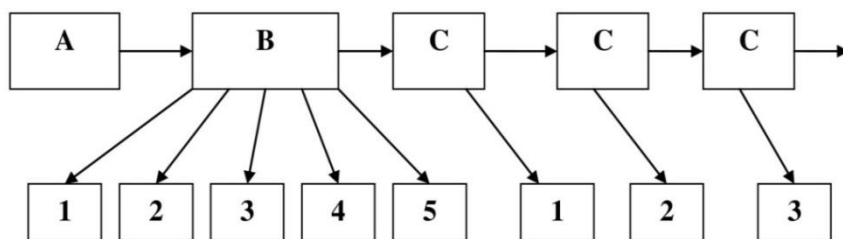


Рис. 1. Модель “Ланцюжок віял”

(A) **Tobin and me, the two of us, went down to Coney one day;**

(B) **“I’ll have the palm of me hand investigated by the wonderful palmist of the Nile, and see if what is to be will be”;**

(1, 2, 3, 4, 5) **“Look out,”** goes on the palmist, **“for a dark man and a light woman; for they’ll both bring ye trouble. Ye’ll make a voyage upon the water very soon, and have a financial loss. I see one line that brings good luck. There’s a man coming into your life who will fetch ye good fortune. Ye’ll know him when ye see him by his crooked nose”;**

(C1) As we squeezed through the gates **a nigger man sticks his lighted segar against Tobin’s ear, and there is trouble;** (C2) he felt in his pocket he found himself discharged for lack of evidence. **Somebody had disturbed his change during the commotion;** (C3) **“Jawn,”** says he, **“do ye know what we’re doing? We’re taking a voyage upon the water”** [12].

Оповідання “The Cop and the Anthem” (“Фараон і хорал”) втілює ще одну складну модель – “ланцюжок замкнутих кілець”. Жебрак Соупі протягом усього оповідання намагається потрапити за ґрати, оскільки в такому разі йому світить три місяці безкоштовного харчування та проживання на Острові (1). Кожна ситуація, в яку потрапляє жебрак, є своєрідним замкнутим кільцем, тому що закінчується однаково для головного героя: його проганяють та не викликають поліцію (A; B; C). Відповідно, кожне кільце має такі елементи, як агенс, дія і результат (див. рис. 2):

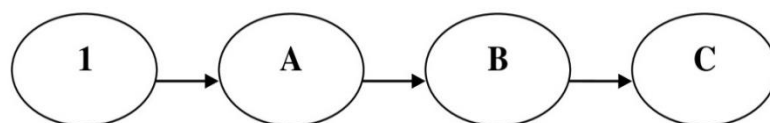


Рис. 2. Модель “Ланцюжок замкнутих кілець”

(1) **On his bench in Madison Square Soapy moved uneasily [...]** **Three months on the Island was what his soul craved [...];**

(A) **But as Soapy set foot inside the restaurant door the head waiter's eye fell upon his frayed trousers and decadent shoes. Strong and ready hands turned him about and conveyed him in silence and haste to the sidewalk;** (B) **Soapy took a cobblestone and dashed it through the glass. People came running around the corner, a policeman in the lead. Soapy stood still [...]** **The policeman's mind refused to accept Soapy even as a clue. Men who smash windows do not remain to parley;** (C) **On the opposite side of the street was a restaurant of no great pretensions [...]** **At a table he sat and consumed beefsteak, flapjacks, doughnuts and pie. “Now, get busy and call a cop,” said Soapy [...]** **Neatly upon his left ear on the callous pavement two waiters pitched Soapy** [12].

Ще один приклад оповідання зі складної сюжетною структурою – “The Cactus” (“Кактус”). Оповідання починається начебто з кінця – головний герой Трісдаль, який безтямно закоханий у дівчину, повертається додому з її весілля. Трісдаль довго роздумував чому сталося так, що він втратив

кохану, адже вони навіть не сварились. Пригадуючи їхні зустрічі, він згадав як вихвалявся тим, що вдало розмовляє по-іспанськи (А). Коли Трісдаль запропонував їй руку й серце, вона відповіла, що пришле йому свою відповідь (В). Він довго чекав листа, але так і не отримав його. Натомість, вона прислала кактус, що мав назву на іспанській мові “прийди і візьми мене” (С1), проте головний герой, котрий не знав іспанської мови, подумав, що то був лише прощальний подарунок від неї (С2). Це оповідання належить до такої складної моделі, як “ланцюжок + вилка” – події, що розгортаються у творі призводять до розриву між бажаним для головного героя та його реальністю (див. рис. 3):

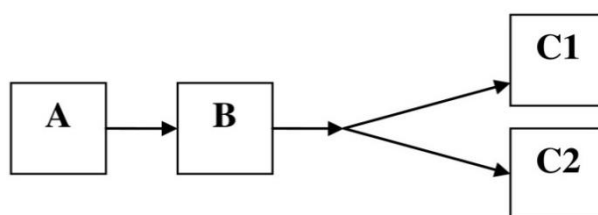


Рис. 3. “Ланцюжок + вилка”

**(A)** *During their conversation she had said: “And Captain Carruthers tells me that you speak the Spanish language like a native. Why have you hidden this accomplishment from me?” [...] He allowed the imputation to pass without denial;*

**(B)** *“I will send you my answer tomorrow,” she said; and he, the indulgent, confident victor, smilingly granted the delay;*

**(C1)** *On the table stood a singular-looking green plant in a red earthen jar. The plant was one of the species of cacti [...];* **(C2)** *“Wherever did you rake up this cactus, Trysdale?” “A present,” said Trysdale, “from a friend. Know the species?” [...] Here’s the name on this tag tied to it. Know any Spanish, Trysdale?” “No”, said Trysdale [...]. They call it by this name – Ventomarme. Name means in English “Come and take me” [13];*

Наступна складна модель оповідної перспективи – модель “вилка” + “вилка”. Ця модель є індивідуально-авторською і представлена лише одним оповіданням О. Генрі – “The Higher Pragmatism” (“Чистий прагматизм”). За сюжетом цього оповідання боксер-любитель Мак думав, що переміг хлопця (1), а виявилось – чемпіона з боксу (А); інший головний герой Джек думав, що запропонував по-телефону руку і серце своїй коханій (2), але як виявилось – її сестрі. Отже, утворився подвійний розрив між бажаним та реальністю (див. рис. 4):

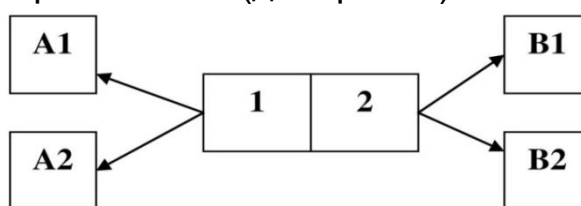


Рис. 4. Модель “Вилка” + “вилка”



(1) *“Four years ago”, said Mack, “I could lick any man in New York outside of the professional ring [...] One evening I was walking along near the Bowery when along comes a slumming-party [...] About six or seven they was [...] One of the gang kind of shoves me off the sidewalk. I hadn’t had a crap in three days, and I just says, “De-lighted!” and hits him back of the ear” [...];*

**(A1)** *“Young man, do you know what you’ve done?” “Oh, beat it,” says I. “I’ve done nothing but a little punching-bag work”; (A2) You’ve knocked out Reddy Burns, the champion middle-weight of the world!*

**(2)** *I hurried to a telephone-booth and rang up the Telfair residence. A soft, sweet voice answered. Didn’t I know that voice? My hand holding the receiver shook [...];*

**(B1)** *“Will you marry me or not? Hold the wire, please. Keep out, Central. Hello, hello! Will you, or will you not?” Why, Phil, dear, of course I will! I didn’t know that you – that is, you never said – oh, come up to the house, please [...];*

**(B2)** *But just then the door opened, and Bess, Mildred’s younger sister, came in. I’d never seen her look so much like a glorified angel [...] “Phil,” she said, “why didn’t you tell me about it before? I thought it was sister you wanted all the time, until you telephoned to me a few minutes ago!” [14].*

Проаналізувавши таким чином 129 оповідань О. Генрі зі складною сюжетною структурою, ми виявили, що з-поміж складних моделей розвитку оповідної перспективи переважають такі моделі, як “ланцюжок + вилка” (49 оповідань), “ланцюжок віял” (32 оповідання), “ланцюжок замкнутих кілець” (17 оповідань) та “кілець ланцюжків” (16 оповідань). Значно менше оповідань з такими моделями розвитку сюжету, як “кілець з ланцюжка віял” (9 оповідань), “ланцюжок + вилка + вилка” (4 оповідання), “вилка + вилка” (1 оповідання) та “віяло + вилка” (1 оповідання).

Дослідивши новелістику Амброза Бірса (38 оповідань зі складною сюжетною структурою), нами було виявлено, що з-поміж складних моделей розвитку сюжету найпоширенішою є модель “ланцюжок + вилка” – вона налічує 17 оповідань; менш поширеними є такі моделі, як “ланцюжок віял” (5 оповідань) і “ланцюжок замкнутих кілець” (7 оповідань). Інші моделі налічують від одного до трьох оповідань: модель “кілець з ланцюжка віял” (1 оповідання); “кілець ланцюжків” (3 оповідання); “віяло + вилка” (2 оповідання); “ланцюжок + вилка + вилка” (1 оповідання); “ланцюжок замкнутих кілець + ланцюжок + вилка” (1 оповідання) та “ланцюжок замкнутих кілець + вилка” (1 оповідання).

Так, прикладом такої складної моделі, як “ланцюжок замкнутих кілець + ланцюжок + вилка” для Амброза Бірса є оповідання “Killed at Resaca” (“Вбитий під Ресакою”) – хоробрий лейтенант Герман Брейл, будучи на війні, жодного разу не сховався від пострілів – навпаки він завжди був на передовій лінії в найнебезпечніших місцях; ця ситуація постійно повторювалась (А–В–С), доки він не загинув. Такий розвиток подій формує сюжет у вигляді ланцюгу із замкнутих кілець. У фіналі

оповіді з'являється новий виток сюжету – ще один ланцюжок подій – автор, від імені якого відбувається оповідь, приїжджає до коханої дівчини хороброго Германа і привозить їй листа, якого знайшов у його кишені, де було вказано, що молода дівчина легше перенесла б звістку про смерть свого героя, аніж про його боягузтво (D); дівчина, побачивши кров на листі, розуміє, що Герман загинув і спалює його, тому що не може стерпіти виду крові (E), проте, все ж таки, наважується запитати як він загинув й отримує відповідь, що Германа вкусила змія (1; 2) (див. рис. 5):

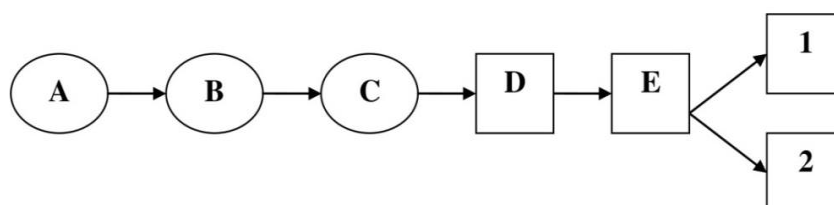


Рис. 5. Модель “Ланцюжок замкнутих кілець + ланцюжок + вилка”

**(A, B, C) *The best soldier of our staff was Lieutenant Herman Brayle [...] he was vain of his courage. During all the vicissitudes and mutations of that hideous encounter, whether our troops were fighting in the open cotton fields, in the cedar thickets, or behind the railway embankment, he did not once take cover, except when sternly commanded to do so by the general [...] In every later engagement while Brayle was with us it was the same way;***

**(D) *There was not much in it, but there was something. It was this: “Mr. Winters, whom I shall always hate for it, has been telling that at some battle in Virginia, where he got his hurt, you were seen crouching behind a tree. I think he wants to injure you in my regard, which he knows the story would do if I believed it. I could bear to hear of my soldier lover’s death, but not of his cowardice”;***

**(E) *She mechanically took the letter, glanced through it with deepening color, and then, looking at me with a smile, said: “It is very good of you, though I am sure it was hardly worth while.” She started suddenly and changed color. “This stain,” she said, “is it – surely it is not – ” [...] She hastily flung the letter on the blazing coals. “Uh! I cannot bear the sight of blood!” she said. “How did he die?”***

**(1) *“I could bear to hear of my soldier lover’s death, but not of his cowardice”;***

**(2) *The light of the burning letter was reflected in her eyes and touched her cheek with a tinge of crimson like the stain upon its page. I had never seen anything so beautiful as this detestable creature. “He was bitten by a snake,” I replied [15].***

Остання фраза автора-оповідача (***He was bitten by a snake***) створює так звану ілюзорну вилку між бажаним (дівчина хотіла, щоб Герман, якщо й загине, то лише від кулеметних пострілів), і реальністю дівчини (смерть від укусу змії). Окрім цього, автор досить вдало демонструє подвійний сенс цієї репліки – саме дівчину автор прирівнює до змії (***detestable creature***), яка вкусила хороброго воїна і через яку його хоробрість не знала меж.

Ще одна цікава модель відтворена нами в процесі аналізу сюжетної структури коротких оповідань Амброза Бірса – це модель “ланцюжок замкнутих кілець + вилка”. В оповіданні “Three and One Are One” (“Три плюс один – один”) йдеться про молодого солдата Бера Ласитера, котрий незважаючи на те, що походив із сім’ї конфедератів, приєднався до федеральної армії. Через два роки після вступу до лав армії, федеральні війська потрапили на територію його рідних земель. Солдат захотів навідати своїх рідних, проте, прийшовши до власного дому, помітив, що батьки та сестра не помічають його. Бер намагався заговорити до матері та батька, але вони його не чули (А); на наступний день Бер знову прийшов навідати своїх рідних – цього разу разом зі своїм другом (В), але на місці його дому був лише кам’яний фундамент – друг розповідає, що ще рік тому в дім потрапив снаряд федеральних військ і вся його сім’я загинула (С1; С2) (див. рис. 6):

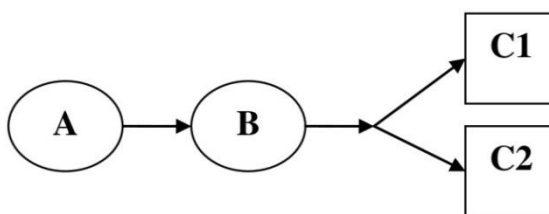


Рис. 6. Модель “Ланцюжок замкнутих кілець + вилка”

**(A)** *In the year 1861 **Barr Lassiter, a young man of twenty-two, lived with his parents and an elder sister near Carthage, Tennessee [...] When the war came on it found in the family [...] the young man was loyal to the Union, the others savagely hostile [...] Two years after he had joined it his regiment passed through the region whence he had come [...] Finding himself in camp near his home, he felt a natural longing to see his parents and sister [...] “Father!” cried the young man, springing forward with outstretched hand – “Father!” The elder man looked him sternly in the face, stood a moment motionless and without a word withdrew into the house;***

**(B)** *The next day, with no very definite intention, with no dominant feeling that he could rightly have named, he again sought the spot. Within a half-mile of it he met **Bushrod Albro, a former playfellow and schoolmate, who greeted him warmly;***

**(C1; C2)** *Instead of a house they found only fire-blackened foundations of stone, enclosing an area of compact ashes pitted by rains [...] “In the fight a year ago your house was burned by a Federal shell.” “And my family – where are they?” “In Heaven, I hope. All were killed by the shell” [15].*

У цій сюжетній моделі можна спостерігати дві повторювані дії головного героя (прихід додому), що власне і формує “ланцюжок замкнутих кілець”, проте, в кінцевій частині оповідання створюється “вилка” як розрив між тим, що бачив головний герой та його реальністю (будинок виявився примарою; насправді його сім’я загинула ще рік тому).

Отже, у процесі аналізу сюжетної структури творчого доробку О. Генрі та Амброза Бірса, було встановлено, що в їхніх коротких оповіданнях зі складною сюжетною структурою домінує модель “ланцюжок + вилка” – 49 оповідань з 129 (О. Генрі) та 17 оповідань з 38 (Амброз Бірс). Отримані результати також свідчать про те, що в новелістиці обох письменників є як спільні, так і відмінні складні моделі розвитку оповідної перспективи, зокрема, такі моделі, як “кільце ланцюжків” та “ланцюжок + вилка + вилка” виявились спільними для обох авторів, в той час як модель “вилка + вилка” (О. Генрі), “ланцюжок замкнутих кілець + ланцюжок + вилка” та “ланцюжок замкнутих кілець + вилка” (Амброз Бірс) є індивідуально-авторськими моделями, віднайденими в сюжетній будові задіяних авторів.

Перспективними вважатимуться дослідження, виконані у тому ж руслі на матеріалі прозових та пісенних художніх творів інших авторів.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Воробьёва О. П. Текстовые категории и фактор адресата / О. П. Воробьёва. – К. : Вища школа, 1993. – 200 с.
2. Давидюк Ю. Б. Типові моделі розвитку сюжету в коротких оповіданнях О. Генрі та Амброза Бірса / Ю. Б. Давидюк // Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа : [зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 22-23 вересня 2016 року)] / [гол. ред. О. П. Новик]. – Бердянськ : БДПУ, 2016. – С. 40–42.
3. Домашнев А. И. Интерпретация художественного текста : нем. яз. : [учеб. пособие для студентов пед. ин-тов] / А. И. Домашнев, И. П. Шишкина, Е. А. Гончарова. – М. : Просвещение, 1989. – 208 с.
4. Загуляева О. І. Особливості розвитку сюжетної лінії поетичних текстів / О. І. Загуляева // Мовні і концептуальні картини світу : [зб. наук. праць] / Київськ. ун-т ім. Т. Шевченка. Ін-т філології. – К. : Логос, 2002. – № 7. – С. 155–160.
5. Кожин В. В. Основные понятия сюжетики (сюжет, фабула, композиция) / В. В. Кожин // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении : [в 3 кн.] / АН СССР, Ин-т мировой литературы. – М. : Наука, 1964. – Кн. 2 : Роды и жанры литературы. – С. 421–434.
6. Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ / Лев Алексеевич Новиков. – М. : Русский язык, 1988. – 304 с.
7. Одинцов В. В. Стилистика текста / Виктор Васильевич Одинцов. – М. : Наука, 1980. – 263 с.
8. Панасенко Н. И. Динамика развития сюжета шуточной песни / Н. И. Панасенко // Лінгвістичні студії. – Черкаси : Черкаськ. держ. ун-т, 2002. – Вып. 5. – С. 33–45.
9. Панасенко Н. И. Особенности сюжетной структуры английской народной и литературной сказки / Н. И. Панасенко // Типологія мовних значень у діахронічному та зіставному аспектах : [зб. наук. праць]. – Донецьк : ДонНУ, 2003. – Вип. 8. – С. 89–98.
10. Панасенко Н. И. Сюжетная и структурно-синтаксическая организация текста литературной сказки (на материале сказок О. Уайльда и братьев Гримм) / Н. И. Панасенко, Л. В. Швыдка, Ю. В. Солтик // Лінгвістичні дослідження : [зб. наукових праць]. – Горлівка : ГДПІМ, 2004. – Вып. 4. – С. 142–159.
11. Panasenko N. I. Literary text in the language classroom Moscow / N. I. Panasenko // The Magic of Innovation: New Techniques and Technologies in Teaching Foreign Languages : materials of the 2<sup>nd</sup> scientific-practical conference

(Moscow, April, 24-25, 2015). Vol. 2 / Editor-in-chief D. A. Kriachkov. – Moscow : Moscow State Institute of Foreign Relations (MGIMO University), 2015. – P. 179–186.

**Джерела ілюстративного матеріалу**

12. O. Henry The Four Million [Electronic Resource] / O. Henry. – Режим доступу : <http://etc.usf.edu/lit2go/131the-four-million/2385/tobins-palm/>

13. O. Henry Waifs and Strays [Electronic Resource] / O. Henry. – Режим доступу : <http://manybooks.net/pages/henryoetext001waif10/0.html>

14. O. Henry Options [Electronic Resource] / O. Henry. – Режим доступу : [http://www.pagebypagebooks.com/O\\_Henry/Options/The\\_Higher\\_Pragmatism\\_I\\_p1.html](http://www.pagebypagebooks.com/O_Henry/Options/The_Higher_Pragmatism_I_p1.html)

15. Ambrose Bierce Project [Electronic Resource]. – Режим доступу : <http://www.ambrosebierce.org/works.html>.

**Стаття надійшла до редакції 21 лютого 2017 року**

## МЕДІЄВІСТИКА

УДК 821.161.2-96/-97.09"15/17" : 821.161.1:27-285.4

Борисенко К. Г.,

кандидат філологічних наук,  
Київський університет імені Бориса Грінченка  
dyskurs@i.ua

### ФІЛОЛОГІЧНА АРГУМЕНТАЦІЯ В УКРАЇНСЬКИХ ПРАВОСЛАВНИХ І КАТОЛИЦЬКИХ БОГОСЛОВСЬКО-ПОЛЕМІЧНИХ ТРАКТАТАХ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТТЯ

#### Анотація

У статті йдеться про історію розвитку жанру богословсько-полемічного трактату в українській літературі др. пол. XVII ст., зокрема про дискусії між православними та католицькими авторами. Визначаються характерні стилістичні особливості, зокрема філологічна аргументація. Виокремлюються провідні напрямки тогочасної православно-католицької полеміки, вказується на ролі та місці полемічних розправ у творчості провідних вітчизняних барокових авторів.

**Ключові слова:** полемічний трактат, православні, католики, бароко, українська література.

#### Summary

In the article problems connecting with history of genre theological polemic treatise in Ukrainian literature by second half XVII – XVIII cc., in particular, polemic between orthodox and catholic authors are discussed. The character stylistic features, especially philological arguments are determined. The main directions of orthodox and catholic polemic are defined.

**Key words:** baroque, polemical treatise, Baroque, orthodox and catholic, theology, Ukrainian Literature.

У др. пол. XVII – XVIII ст. в українській літературі було створено цілий комплекс полемічних текстів. Суперечка між православними та католиками у деяких моментах продовжує традиції попередньої доби – межі XVI – XVII ст., однак змінюється тон полемічних розправ та звужується коло дискусійних питань – тепер вони здебільшого стосуються з'ясування природи сходження Св. Духа та церковного верховенства. При цьому варто наголосити: якщо полемічна спадщина українських православних авторів не раз ставала об'єктом зацікавлення вітчизняних науковців – варто згадати розвідки М. Костомарова, І. Франка, М. Сумцова, В. Крекотня, В. Колосової, С. Бабича та інших, – то доробок наших католицьких авторів, попри з'яву останнім часом студій Л. Ушкалова, С. Сухаревої, Р. Ткачука, ще потребує докладнішого висвітлення. Варто також вказати на те, що між богословсько-полемічними трактатами межі XVI – XVII ст. та др. пол. XVII – XVIII ст. існує низка суттєвих відмінностей, на що ми вже вказували в монографії "Prosimetrum в українській літературі барокової доби" [див.: 1, 78–80].

Відкриває нову сторінку в історії жанру трактат Лазаря Барановича “Nowa miara starey wiary”, що побачив світ 1676 року в Новгород-Сіверській друкарні. Це відповідь на спрямований проти православ'я трактат Павла Бойми “Stara wiara” (Вільно, 1668). Перегодом “Stara wiara...” отримала ще дві відповіді – “Stary kościół...” Іоанікія Ґалятовського та “Об истинной вѣрѣ” Інокентія Ґізеля.

Згаданий трактат Ґалятовського, архимандрита Єлецького, не є його першою суперечкою з католиками. Відомо, що коли 1663 р. Ян Казимир зі своїм військом посунув на Україну, то цілий тиждень пробув у Білій Церкві. Під ту пору єпископ Пражмовський закликав на обід кількох церковних ієрархів – Гедеона Хмельницького, Адама Желиборського, Антонія Вінницького та Іоанікія Ґалятовського; невдовзі прийшов і королівський проповідник – єзуїт Адріан Пекарський. Між двома останніми виникла цікава дискусія про верховенство Папи. У 1676 році Ґалятовський видав її під назвою “Besiada bialocerkiewska”, цей текст також уведено до літопису Самійла Величка.

“Besiada...” має чітку аргументацію, автор виказує блискуче знання Біблії та святоотецької прози. Як зазначає М. Сумцов, “капітальні заперечення проти папства в “Бесіді” викладено настільки коротко, просто і виразно, загалом присутньо й загальнодоступно, що будь-який грамотний православний, який цікавився релігійними суперечками, міг ними скористатися й керуватися під час своїх сутичок із уніатами й католиками” [3, 41]. Відповіддю нашому полемістові став твір “Refutacya” невідомого автора.

Трактат “Stary kościół zachodni nowemu kościołowi rzymskiemu pochodzenie Ducha S. od Ojca samego, nie od Syna pokazuje” з'явився 1678 р. в Новгороді-Сіверському (завважмо, що за його написання Іоанікія Ґалятовський узявся майже одночасно з Барановичем, 1671 року, тож робота тривала майже сім років), він став відповіддю не лише Павлові Боймі, а й Миколаю Циховичу, авторові “Трибуналу”. Добираючи аргументи про сходження Святого Духа винятково від Отця, Ґалятовський користувався книжками з бібліотек Києва, Чернігова, Луцька, Слуцька та інших міст, при цьому автор у передмові перепрошував за помилки в посиланнях, що могли виникнути з недогляду переписувачів.

Із супротивного табору Іоанікія Ґалятовський отримав три відповіді: “Na “Stary kościół zachodni” I. Galatowskiego wydany r. 1678. Questyjki albo krótkie pytania zadane y rozwiązane” (1679), “Quaestiunculæ super Dialogum primum de Processione Spiritus s. a Solo Patre formatae a quandam Latino – romano” (1682) – обидва невідомих авторів, та “Goliat swoim mieczem porażany, to jest I. Galatowski arch. Jelecki przeciw pochodzenia Ducha S...” (1689) Теофіла Рутки.

У нашій статті на матеріалі трактатів Іоанікія Ґалятовського й Теофіла Рутки ми будемо прагнути відслідкувати суто філологічні аргументи, якими послуговувалися опоненти підчас ведення богословської дискусії.

Як вказує Л. Ушкалов: “філологія виходила на передній край також тоді, коли треба з’ясувати те, як саме – у буквальному чи в переносному значенні (*sensus realis, seu mysticos*) – слід розуміти ті чи інші місця Святого Письма” [6, 379]. Зокрема цікавим є той факт, що обстоюючи свою позицію, архимандрит Єлецький вдається до теоретико-літературних коментарів. Так, аналізуючи аргументи Циховича стосовно слів Ісуса “дух правди, що походить від Отця” (Ів. 15: 26), які католицький богослов тлумачив як вираження загального через одиничне (підсиливши власну позицію численними прикладами зі Святого Письма), Іоаникій зазначає: “bywał ó ciebie nie raz Trybunalisto Cyprianus Soarez pobratym twoy Jezuitá/ ktory Libro 3. miedzy Tropami pisze o Tropie nazwánym Synegdoche/ gdzie część cáley...” [8, 7 (перша пагінація)]. А відтак доходить несподіваного висновку: “Chrystus gdy mówił: Duch prawdy; ktory od Oycá pochodzi/ nie Tropice, nie przez Synegdoche, lecz prostym stylem nie figuratnym/ nie odmienym y nie zakrytym to mówił ponieważ ni Oycá ni Syná Trybunalisto nie możesz cześćię Bostwá nazwác / gdyż Bog z cześćiey nie skłádá...” [8, 7 (перша пагінація)]. Принагідно зазначимо, що синекдоха є чи не “найулюбленишим” тропом-доказом українських полемістів – зокрема до нього звертатимуться Теофілакт Лопатинський і Теофан Прокопович у текстах, спрямованих проти російських старовірів.

Однак найяскравіше оприявнюється в обидвох авторів “лінгвістична” проблематика, яка є однією з провідних ознак вітчизняної полемічної літератури. Урешті, як заважив Н. Фрай, “християнство як релігія з самих витоків залежало від перекладу” [7, 29], – тому саме філологічна проблематика нерідко стає стрижневою під час ведення релігійної полеміки загалом. Опоненти часто намагаються дорікнути один одному, що аргументи супротивної сторони базуються на неправильному розумінні чи неправильному перекладі тих чи інших слів. Зокрема Ґалятовський, розтлумачуючи тезу Іоанна Дамаскіна “Otec bo beznachaltn, od nehože Syn bezliten, y Duch soprestolen soobrazno od Oycá soprosiał...” [8, 33 (перша пагінація)], наголошує, що ключовими тут є слова “soobrazno” й “soprosiał”, – адже перше “pokázuie/ iż tak Syn, tak Duch jest od Oycá sámeogo...”, натомість друге “pokázuie iż wespoł...” [8, 33 (перша пагінація)]. Відтак, окресливши семантику двох понять, архимандрит Єлецький будує свою аргументацію у стилістиці парадоксу (“tu pytaumy Rzymianow/ czy iest Syn CAUSA Duchá S.? czy nie iest? iesli Odpowiedzę. Ze jest/ to musza przyznać/ że Syn Oycem jest/ á iesli Odpowiedzę że nie jest/ to musza przyznać że Duch S./ od Syná nie pochodzie...” [8, 33 (перша пагінація)], що є яскравим взірцем барокової естетики.

На неточності прочитання вказує Ґалятовський, вдаючись до аналізу рецепції спадщини св. Максима в писаннях езуїтів Корнелія та Циховича. Зведенням “вавилонської вежі” називає православний богослов ситуацією, коли перший автор вказує на те, що св. Максим, неправильно зрозумівши



грецький текст, навчав, що Св. Дух сходить лише від Отця; натомість другий – що св. Максим допускав сходження й від Сина [див.: 8, 43 (перша пагінація)].

Одним із ключових моментів, на якому ґрунтує свої докази архимандрит Єлецький, є семантичні особливості прийменника “przez”. Справді, причина суперечки крилася в суто мовній площині, а отже, цілком умотивованими видаються й пошуки відповіді на неї засобами лінгвістики. Зокрема, коментуючи євангельське “Zbawił nas przez... Ducha S. ktorego na nas wyllał... przez IEZÓSA” (Тит. 3:5-6), Ґалятовський зазначає, що “słowo to przez działane Extra Trinitatem S.” і означає дію в часі; а оскільки “wypuszcząc Duch S. iest działanie Intra Trenitatem S.” було й у безчассі, то в контексті сходження Св. Духа “nie tá syllaba PRZEZ/ ále te syllaby dwie; OD/ álbo IZ należa” [8, 18 (друга пагінація)]. Тож Іоанікій фактично розмежовує вживання прийменників PRZEZ, OD, IZ, виходячи із богословського розуміння існування “поза часом” та “в часі”. Правлячи про те, що Святий Дух діяв у Трійці ще до втілення Божественного задуму, він наголошує на нормативності потрактування сходження св. Духа лише від Отця, однак не заперечує можливості сходження Св. Духа через Сина – але як дію, що можлива лише “в часі”; й тоді PRZEZ є синонімом до OD, IZ, адже через народженого Ісуса Бог-Отець послав людству Спасіння. Тоді ж, коли йдеться про “допасся” й дію, яка відбувається всередині самої Св. Трійці, PRZEZ є синонімом до Z KIM/ WESPOŁ (“masz wiedzieć/ że tą syllábá PRZEZ/może ściagác się do działania przedwiecznego WEWNATRZ Troycy S. będacego/ y ná ten czás znaczy Z KIM/ bo z Synem od Oycá bydź Duch S.” [8, 19 (друга пагінація)]) і означає Божественну нескінченність. При цьому наголошується, що джерелом (причиною) сходження Св. Духа й народження Сина є Отець. А відтак у Ґалятовського жодним чином не йдеться про “рівноправність” Отця й Сина щодо ісходження Св.Духа.

При цьому опонент Ґалятовського Теофіл Рутка намагається вдаватися до аналізу перекладу із латини по-польски, зазначаючи, що польський прийменник Z відповідає латинському EX і означає початок. Відтак переходить до богословської проблематики, зокрема згадує переклади з Св. Кирила, які свідчать про те, що Z означає також і “від Сина”, бо Син є другою Божественною особою, а Дух Святий – третьою; отже, він не може оминати другої, бо інакше порушується триєдність, – тобто в основі доказу знову бачимо сувору логічну формулу [див.: 9, 59].

Перегодом Рутка в “Goliaty...” знову повертається до “лінгвістичних” аргументів, але все одно вибудовує їх, апелюючи до авторитету церковних учителів. Зокрема він зазначає, що, виходячи з тлумачення Ґалятовським прийменника “przez”, втрачають сенс твердження Кирила Александрійського (“Z Oycá pochodzi Syn... przez Obu Duch ożywiający”), Іоана Дамаскіна (“On ubo Słowa Roditel y Słowom Ducha Swiatoho Proyzwoditel”) [9, 118], та й загалом: “Przećiwko temu nakoniec iest lesli

Przez toż będzie znaczo, co z kim abo wespół, a nie to, co Od abo Z, tedy żaden z SS. Doktorow Greckich y Łacĩnskiemy nie zgodzi...Łacĩnscy uczyłs że Duch S. Pochodzi od Syna, Greccy zaś że przez Syna, a to co Przez co inszego znachy, a nie to co Od, abo Z” [9, 118].

Завважмо, що цей приклад яскраво ілюструє різні підходи в тлумаченні природи Бога. У Ґалятівського Бог – певна абстракція, теолог радше просто констатує наявність трьох іпостасей, зовсім мало говорячи про оцю тринітарну “стратифікацію”, а спиняється докладно лише на особі Отця. Натомість у Рутки дуже багато конкретики й аналізу кожної особи Божественної Трійці, й чи не найголовніше – їхньої взаємодії. На ці особливості між західною і східною традицією указує Я. Спітеріс, зазначаючи: “Згідно східної християнської традиції, мова завжди про Бога (“Бого-слов’я”) бере свій початок і своє закінчення від особи Отця...єдність Бога не шукається в божественній безособовій субстанції, в абсолютному Бутті, але в особі Отця. Він, будучи причиною народження Сина і походження Святого Духа, передає їм своє божество, не помножуючи його” [2, 20].

Утім, до невеличких граматичних екскурсів вдається і Рутка, зокрема зазначаючи: “...Duch S. ktory od Oycy też pochodzi, nie od samego Oycy pochodzi, bo particula też, iest iedno z drugim z natury swojej Łychąca, iako uchy Grammatyka” [9, 39]. Однак це радше принагідна заввага, своєрідне бажання продемонструвати вміння користатися тими само прийомами, що й супротивник (задеклароване ще в передмові своєрідне “мотто” “iákim on porádkiem pisał, takim mu sie odpisywało” [9, арк 1 (зв.) (б.п.) (Przedmowa)]; а первинною для отця-єзуїта залишається усе ж богословська аргументація, тому він одразу зазначає, що загалом католицька пневматологія узгоджується із ученням Василя Великого.

У тексті “Choraǵiew zgody...” Теофіл Рутка наголошує, що “partikula Przez toż znaczy, co Od abo Z”, а на Флорентійському Соборі “Oycowie Greccy... wolnie, y dobrowolnie nieponiewolnie (iako mataiaǵ niektory idac za Matacze Klerikie Ostrogskim) óznali, z wyznali...” [10, 82]. Варто зазначити, що тут маємо апелювання до полемічної спадщини Клірика Острозького й думку про спотворення рішень Флорентійського Собору в його тексті. Як бачимо, тут знову зринає дискусія щодо значення прийменників – і на підтвердження своєї позиції Рутка апелює до недавньої української історії, згадавши, що “nie tylko Oycowie Greccy, ale y naši Roxolanowie w partikule Przez óznali poczatek, y toż wwyzrozumienie w niey zostaiące co y w particule Od, iako się pokazuie z Synodu...Brzeskiego...” [10, 82], та лист Адама Киселя до Київського митрополита, а також неоднозначну реакцію на нього в православному світі.

Править Рутка також про специфіку перекладу, порівнюючи книжки, писані грецькою, латинською, слов’янською та польською мовами: “leszcze z ztąd że w Greckim ięzyku insze wyrozumie tey partikuły *día* co

źnaczy Przez a insze tey partikuły *syn*, co znaczy słowienskie są albo S Lacinskie zaś *cum*. Bo y tłumacz slowiensi w textach przytochonych, nie smiał przydać nie tylko syllaby *so*, ale ani litery iedney *s* co bardzo łatwo óczynić mógł tak text Grecki wywracaia. Tz iesy Rika Bożestwa, y z Otca, so Synom abo s Synom yschodiasycuaia – Czym pokazał, że tych partikul różne iest, z bylo wyroz umienie, tak u OycowŚwiętych, iako y Cerkwie Świętey Wostocyney” [10, 92]. А відтак мовить і про неминучі розбіжності, що виникають в процесі коментування перекладних книжок.

Зазначмо, що Ґалятівський – передовсім письменник, тому, з погляду філології, значно “ефектніший” за свого супротивника. Архимандрит Єлецький фактично “грає” можливостями самої мови, і саме це є чи не найголовнішим його аргументом на користь позиції православних. Натомість Рутка – найперше богослов, йому значно ближчі тонкі теологічні матерії, аніж мовна стихія, тож він передовсім апелює до тлумачення св. Отців, до нюансів перекладу, церковної служби, молитовних текстів, історичних фактів, а всі його дотепи підпорядковані суворій логіці. При цьому католицький автор не виказує власне отого суто “мовного чуття”, яким наділений його супротивник.

Урешті й сам Теофіл опосередковано визнає це, тому в “Goliaty...” подибуємо іронічні завваги на кшталт: “Iak to szkárádna rzecz, kiedy Rector Grámátyki nie umieciąc w Teologickicz brodzi” [9, 31] чи “Nie czytał G. Albo iesli czytał, to czytał Grammaticaliter & non Theologice” [9, 51]. І він фактично повторює цю тезу в трактаті “Choraǵiew”, коли, витлумачуючи значення прислівника “теж”, “partikuła ta Też y natury swojey pochodzi łącząca, a nie odrucaiąca iedney rzeczy od drugiey, między ktoremi się nayduie iako óchyt nie Tułko Philosophia, ale y Grammatika” [10, 45]. Як бачимо, Теофіл наголошує на тому, що “не лише філософія – а й граматика”. У цьому коментарі маємо спробу тонко дошкулити опонентові, адже, за тогочасною ґрадацією науки, “граматика” була лише першим щаблем на шляху освіти, вона давала найосновніші знання, а от “вище” за філософію було лише богослів’я. Тому й наголошує автор на отому – “а й граматика” Тож можемо припустити, що українських православних теологів єзуїт Рутка вважає недостатньо освіченими, щоб сприймати серйозно їхню позицію.

Теофіл традиційно називає Спасителя Божими устами, адже Син є Словом, а відтак наголошує на тому, що “iesli Duch S. za SŁOWEM następuia, tedy Duch S. SLOWO poprzedza, iako z samych terminow rzecy iest iasna, y indukciey tych, ktorzy następuia za SLOWEM, bo to dwakrać wywił S. Grzegorz Nzssenski...” [10, 118]. Отже, саме сприйняття Спасителя як Бога-Слова визначало посилену увагу до мови та філологічних засобів.

У процесі полеміки оприявнюється й “книжна проблематика”. Так, не знаходячи відповіді на очевидні закиди опонента про те, що текст апостола Андрія, до якого апелюють православні для підтвердження своєї позиції, відсутній у грецьких рукописах, Ґалятівський звинувачує католиків у

фальсифікації: “ponieważ Łacinnicy zwzckly w Xięgach Łacĩnskich z Greckich Text psować u falszować sobie przciwny” [8,14 (перша пагінація)].

Також вказує Іоаникій на невідповідність між латинським оригіналом та польським перекладом історії Баронія, що, зрозуміло, призводить до викривлення змісту, а звертаючись до писань св. Іларія, архимандрит вказує на те, що між книжками 1510 й 1617 років існують суттєві розбіжності – й це дає підстави Ґалятовському звинуватити католицьких богословів у викривленні змісту.

Теофіл Рутка так само закидає опонентові фальсифікацію фактів. Зокрема у своєму “Goliaty...” править про те, що свідчення давніх Отців Церкви, викладені в “Трибуналі”, Ґалятовський свідомо зараховує до “нового костюлу”, щоб у такий спосіб “mogł przed swymi Wostocznicami śmieliey chełpliwie wykrzykąć, że żaden Święty Doktor tego nie óczy...” [9, 1]. Справді, у випадку, коли важко було додати щось нове до дискусії про сходження Св. Духа, авторам доводилося вдаватися до різноманітних хитрощів, вишукувати якісь обмовки, неточності в текстах один одного, щоб потім використовувати їх як аргументи на свою користь. Лазар Баранович, який передовсім є поетом, а водночас іще тісно зав’язаний на греко-слов’янській традиції, шукає підтримки власне в літературі, даючи вихід своїй поетичній уяві. Натомість Ґалятовський і Рутка уважно аналізують тексти, шукаючи не лише фактологічних, а й стилістичних огріхів, щоб вибудувати струнку вервечку власних доказів. Помилка чи навіть певні різночитання, що неминуче виникають при перекладі тексту, неточна цитата, змінений хронологічний порядок цитат – усе це давало підстави для того, щоб звинуватити свого опонента в невігластві.

На закиди Ґалятовського щодо фальсифікацій у книжках католиків Рутка відповідає аналізом ситуації із згаданою у “Требнику” Петра Могили молитвою до баби-повитухи, яка нібито сповивала новонародженого Ісуса. Відомо, що сам Могила править про це, коли обґрунтовує необхідність узятися до створення нового Требника, у якому буде виправлено такі неточності, що часто траплялися в старих книжках. Однак окреслена ситуація дає підстави Теофілові звинуватити православних у фальшуванні євангельських сюжетів, причому до вказівок на це він вдається двічі [див.: 9; 75, 165]. До слова: сюжет про бабу-повитуху згадуватиме в “Розыску...” Дмитро Туптало, однак для нього він уже правитиме за взір невігластва живописців, які інколи “примальювали” повитуху в різдвяні сцени.

Варто зазначити, що Рутка часто вдається до богослужбових книжок, виданих у старожитній Україні, знаходячи в них підтвердження для своїх думок і подаючи розлогі цитати. Принагідно варто зазначити, що цікавим є не лише сам факт апелювання автором-католиком до православної спадщини, а й форма подачі, коли для передачі тексту, виданого кириличним друком, автор вдається до транслітерації, передаючи текст

латиницею. Наприклад, обстоюючи католицьку пневматологічну доктрину, він пише: *“Godziło się przydać Soborowi Konstantinopolski w Kijowie 1637 przez W.O. Piotra Mohiędrukowany, y Panu Theodorowie Proskurze Suszczanskiemu, Pisarzowi Ziemiemu Kijowskiemu przypisany tak mowiąc. Swiatyy zaś wtory Wseleńskiy w Konstantinopolu sobrany Sobor prydał Hospoda Zywoтворiaszczaho, ot Oyca zschodiaszczaho y daley aż do konca”* [10, 78–79]. С. Сухарева з цього приводу зазначає, що в творах Рутки “у якості прикладу наведено не лише російську мову, але й детальний опис літургійних практик Сходу” [4]. Однак можемо посперечатися з шановною дослідницею, адже у тексті Рутки маємо справу з вкрапленнями не російської, а української мови.

Зазначмо, що в українській традиції маємо випадки й супротивного. Приміром, Кирило Транквіліон Ставровецький у “Перлѣ...” писав: “Убѣ дивниум иллюмінаціо, ибі таціет постарум шкондаціо” [207, арк. 3 (зв.) (б. п.) (передмова)]. Звісно, причиною, що спонукала авторів удаватися до цього прийому, була відсутність шрифтів у друкарнях, де планувалося видання. Однак у Рутки подибуємо чи не найбільше (принаймні серед авторів полемічних розправ) випадків метаграфії українських текстів латиницею, що безперечно має зацікавити істориків мови.

У тексті “Choraǵiew zgody...”, як і в “Goliaty...”, католицький автор відкидає звинувачення православних богословів у спотворення змісту книжок східних патристів на Заході, зазначаючи: “ci co nam to zarzucaia maia głowy zepsowane, że się y z pismem S.y Ozcami SS a nawet y sami z sobą nie zgadzia. Bo tam co głowa, to rozum, to y wiara, a zawsze inna, y inna a iedna drugiey przeciwna, nie przyiazna, y iedna druga wywracaia, iako u Luterow, Kalwinow, Machometanow” [10, 227]. З цього випливає, що єзуїти звинувачують українських православних ієрархів у зближенні з протестантами – справді-бо, така співпраця була дуже активною протягом усього XVII ст., а прихильники реформації навіть переходили в східний обряд – тут варто згадати Христофора Філалета (Марціна Бронєвського), Інокентія Гізеля, Адама Зерникава. А ось правлячи про мусульман, Теофіл вочевидь має на думці періодичні воєнні союзи гетьманів із татарами, жертвами яких ставало не лише католицьке, а й православне населення України. Цікаво, що першу частину цієї тези фактично тими само словами повторить Теофілакт Лопатинський, полемізуючи з російськими старообрядцями, в яких так багато різних скитів – і “что мужик то вѣра, что баба то устав ...” [8, 6 (третя пагінація)].

Відтак Рутка, розвиваючи свою тезу, править про те, що “iesli ten text iest zepsowany niechay nam swoy dadzą nie zepsowany, a kiedy y z nego pokazem iako się tu pokazalo nie malo z Ksiąg Rusich ten będzię zepsowany? Tedy u nich nie masz nie nie zesowanego” [10, 227]. Фактично це є найрізкішим випадком проти православних у всьому трактаті. Загалом трактат “Choraǵiew zgody...” вирізняється спокійним виваженням тоном, на

відміну від “Goliata...”, що містить низку образ не лише православних як спільноти, а й безпосередньо українських церковних ієрархів.

Усе це дає підстави Рутці стверджувати, що “Nie maia żadnego argumentu, ani słusznego fundamentu, Adwersarze ktorzy twierdzą, że Duch S. Od samego Ozcza pochodzi ani w Pisme Bożym, ani w Conciliach, abo Soborach...ani Teologowie Kijowscy z Autorem Nowey Miary, y Starego Kościoła mogli przywiść...” [67]. Підсумовуючи, він править про те, що українські православні не мають єдиної думки про сходження Св. Духа, а відтак змушені приставати на думку або католиків, або єретиків [див.: 10, 83].

Натомість Галятовський висловлює певність, що він показав православному читачеві, що всі книжки, на яких ґрунтуються католицькі богослови в питання Filioque, “Záchodni Kościół popsował/ roodmieniał/ roflaszował” [8, 103 (друга пагінація)]. Однак при цьому письменник застосовує і традиційну формулу, що вірні східної Церкви молитимуться, щоб Бог настановив їхніх опонентів на шлях істинний, а відтак і послав єдність у поглядах щодо розуміння догмату про сходження Св. Духу лише від Отця.

Тож, проаналізувавши трактати “Stary kościół zachodni...” Іоанікія Галятовського та “Goliat swoim mieczem porazony...” і “Choraǵiew zgody y rokoiu...” Теофіла Рутки, можемо стверджувати, що найяскравіше філологічна проблематика репрезентована у вигляді теоретико-літературних коментарів щодо прямого й алегоричного тлумачення Св. Письма, лінгвістичних завваг стосовно семантики слів та книжної дискусії про нюанси перекладу. Отже, можемо стверджувати, що філологічна аргументація є однією з провідних у веденні релігійної полеміки між українськими православними й католицькими авторами др. пол. XVII ст.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Борисенко К. Prosimetrum в українській літературі барокової доби : монографія / Катерина Борисенко. – Донецьк : Норд-Прес, 2008. – 124 с.
2. Спітеріс Я. Спасіння і гріх у східній традиції / Янніс Спітеріс. – Жовква : Місіонер, 2009. – 288 с.
3. Сумцов Н. Ф. Иоанникий Галятовский (К истории южно-русской литературы XVII в.) (Оттиски из I – IV кн. “Киевской старины” 1884 г.) / Н. Ф. Сумцов. – К. : Типографія Г. Т. Корчак-Новицкаго, 1884. – 83 с.
4. Сухарева С. В. Литературный мир Теофила Рутки [Електронний ресурс] / С. В. Сухарева // *Studia Humanitatis* : електронний науково-образовательный журнал. – Режим доступу : <http://st-hum.ru/content/suhareva-sv-literaturnyy-mir-teofila-rutki>
5. Транквіліон-Ставровецький К. Перло многоцѣнное / К. Транквіліон-Ставровецький. – Могилів, 1699. – 234 арк.
6. Ушкалов Л. Література і філософія: доба українського бароко / Леонід Ушкалов. – Харків : Майдан, 2014. – 416 с.
7. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / Нортроп Фрай. – Львів : Літопис, 2010. – 362 с.
8. Galatowsky I. Stary Kościół... / I. Galatowsky. – Nowogrod-Siewierski, 1678. – 213 s.
9. Rutka Th. Goliat swoim mieczem porazony... / Th. Rutka. – Lublin, 1689. – 171 s.
10. Rutka Th. Choraǵiew zgody y pokoju... / Th. Rutka. – Lublin, 1691. – 228 s.

**Стаття надійшла до редакції 28 лютого 2017 року**

УДК 821.161.2-3.09

Савенко О. П.,  
кандидат філологічних наук,  
Житомирський державний університет імені Івана Франка  
bpv1953@ukr.net

## РІЗДВЯНИЙ СЮЖЕТ У ШКІЛЬНІЙ ДРАМІ

### Анотація

У статті розкрито особливості трансформації різдвяного сюжету в українській шкільній драмі, представленій п'єсами Дмитра Туптала та Митрофана Довгалевського (перша половина XVIII ст.). Зіставлення розповіді про народження Ісуса Христа у Євангелії із текстами шкільної драми доводить, що українські автори дотримувалися сакрального сюжету, але допускали певні варіації, скорочення, доповнення, враховуючи специфіку драматичного твору. Інсценізація різдвяного сюжету у давньому українському театрі переслідувала дві мети: по-перше, нагадати християнам про народження Сина Божого; по-друге, озвучити, унаочнити у сценічній грі важливі християнські моральні настанови.

**Ключові слова:** різдвяний сюжет, шкільна драма, трансформація, Євангеліє, сакральний сюжет.

### Summary

The article deals with the features of the transformation of the Christmas story in the Ukrainian drama school; it is presented by the plays of Dmytro Tuptalo and Mytrofan Dovhalevskiy and one anonymous author (first half of the XVIII century.). Comparison of stories about the birth of Jesus Christ in the Gospel texts with the school drama proves that Ukrainian authors observed the sacred story, but allow some variation reduction, addition, given the specificity of dramatic work. Staging a Christmas scene in the old Ukrainian theatre had two goals: first, to remind Christians of the event in the church calendar – the birth of the Son of God; secondly, voice, visualized in the stage play important Christian morals in the stage play.

**Key words:** Christmas story, Ukrainian drama school, transformation, Gospel texts, sacred story.

Шкільна драма – жанр драматичної літератури, який творився в Україні в XVII – XVIII ст. викладачами та студентами тогочасних навчальних закладів. Теорія драми викладалася у курсі поетики, за якою драма повинна була мати п'ять дій, у кожній дії – до десяти актів (сцен), у кожному акті брали участь не більше трьох дійових осіб. Розпочиналася драма прологом. Перша дія містила алегоричні або символічні сцени, що натякали на суть усієї п'єси; вони були або німі (без діалогів акторів), або сполучені з музикою, співами, танцями. Наступні дії розкривали тему. Кожна дія мала завершуватися хором, часом – балетом. Дійство закінчувалося епілогом, де зазвичай звучала мораль вистави і висловлювалася подяка глядачам за увагу.

Жанровими різновидами шкільної драми були різдвяні та великодні містерії. З огляду на тематику драм, М. Сулима назвав період їх творення і функціонування (друга половина XVII – перша половина XVIII ст.) “єрою

інсценізацій, оскільки саме в ці століття на сцену найчастіше переносяться старо- та новозавітні сюжети, агіографічні легенди (...) Давня українська драма (особливо у XVII ст.) ще не послуговується ускладненою фабулою, не звертається до розкриття характеру як схильності людини (за визначенням Арістотеля) до добра чи зла. Це була драма на канонічні теми – про народження Ісуса Христа, його смерть заради спасіння грішної людини, – а канон накладав на автора певні зобов'язання і не дозволяв змінювати обраний євангельський сюжет” [6, 504–505].

До найдавніших різдвяних драм належить “Комедія на день Різдва Христова” Дмитра Туптала, уперше виставлена у Ростові 24 грудня 1702 року. У ній послідовно відображено основні події, які стосуються народження Ісуса: пророкування приходу Спасителя, непорочне зачаття Марії і втілення Сина Божого, поклоніння пастухів та волхвів новонародженому “царю юдейському”, лютя Ірода та винищення за його наказом немовлят у Віфлеємі.

Розгортанню цих подій, які відповідають євангельському канону, передуює в антипролозі філософська тема Життя і Смерті. Почавши так здалеку про втілення Сина Божого, Туптало намагався надати своєму творові онтологічного звучання, а не тільки розіграти в персонажах (людських та абстрактних) містерію, актуалізуючи для сучасників наочне переживання Різдва Христового. Центральним образом у цій частині драми є Натура Людська, що алегорично вказує на перших людей, створених Богом, – Адама і Єву, котрих спокусив “змії треклятий”. Вигнання їх з Раю поклато кінець “золотому віку”, призвело до помноження гріхів роду людського. Отже, виникла потреба порятувати Натуру Людську, що й зображує автор за допомогою зіткнення антагоністичних сил, які постають у формі алегоричних образів: з одного боку – Надія, Золотий вік, Мир, Любов, Незлобивість, Радість, Фортуна, Покірність, а з другого – Брань, Залізний вік, Ненависть, Злість, Заздрість, Лютість, Плач. Інший вимір цього протистояння – боротьба Життя і Смерті. Після вигнання із раю людина стала смертною, тож Смерть погрожує навечно сісти на престол, але Життя стверджує, що саме йому підвладно вирішувати, кому вмирати, а кому жити вічно. Тут криється натяк на появу Спасителя, здатного своєю тілесною смертю побороти Смерть.

Цей натяк набуває конкретних рис у першій і другій діях драми, де в алегоричній формі ніби дублюється боротьба за Натуру Людську, але в цьому разі на сцені з'являється Милість Божа, якій загрожує Вражда, котра не хоче тріумфу Милості Божої, а воліє і далі насолоджуватися “плодом кривавим”, тобто наслідками гріха, здійсненого Адамом і Євою. На цьому закінчується алегорична гра, яка спиралася в основному на старозавітні алюзії.

Далі, у третій яві, представлено сцену з пастухами, що є алюзією на Євангеліє від Луки (2:8-20). Пастухів троє, і вони нагадують українських селян,



мають імена – Афоня, Аврам та Борис. Перші двоє вирушають у місто до корчми, а третій залишається стерегти отару, однак йому стає нудно і він також прямує до міста. Зустрівшись, пастухи сідають вечеряти, аж раптом чують спів ангела, який спочатку приймають за спів пташки. Ангел спускається до них і прологошує, що “Спас человеческого роду родился”, у що пастухи відразу не вірять, бо вважають, що ангел помилився і прийшов не туди, куди слід: треба було летіти до царя, а не до бідних пастухів. На це ангел відповів, що новий цар “нищету возлюбивый, вас, нищих, взывает”. Пастухи, зрештою, йому вірять і запитують, які дари новонародженому цареві принести, аби їх у шию не прогнали. Ангел пафосно каже: “Чисто сердце за дары ему принесете, / Вѣру, надѣжду, любовь ему предложете” [4, 57]. Тоді пастухи вирушають до Віфлєса, обережно зазирають у вертеп і вітають малого Ісуса. Після цього вони урочисто розносять людям радісну звістку.

Сцену з пастухами деякі дослідники (П. Морозов, М. Петров, І. Стешенко) [2; 3; 5] називали інтермедією, інтерлюдією, а В. Резанов вважав, що такого роду бурлескна інтерпретація євангельської події була “невід’ємною частиною традиційної різдвяної драми в усіх європейських країнах і скрізь була просякнута духом реалізму та місцевости, а самих пастухів зображали так, як виглядали типові селяни тих чи інших країв” [4, 43]. М. Сулима також висловив спостереження, що “Д. Туптало досить точно відтворив євангельський сюжет, водночас наповнивши його прецікавими знахідками. З особливою майстерністю він зображує пастухів. Кожного пастуха наділено індивідуальними рисами: Авраам – пристаркуватий, трохи горбатий, косоокий, дозволяє собі випити вина, Афоня – підпасок, одягнутий “в стару шубіонку”, Борис – боязкий. Мова пастухів персипана такими народними словами, як “овечки”, “старичок”, “хорошенько”, “робятки”, “подушечка”, “вертепишко”, “мяконько” [6, 506]. Оті “прецікаві західки” – свідомий відступ автора від євангельського сюжету, який і не прагне точно його відтворити, тож трансформує відповідно до власних уявлень не про біблійних, а про реальних, українських пастухів. Це відповідало і традиціям тогочасної драматургії, згідно з якою до шкільної драми додавалися інтермедії – комічні сценки жартівливого характеру, у яких дію розігрували здебільшого представники простолюдю. Очевидно, це і є інтермедія, вставлена у п’єсу, причому вона має у художньому плані важливе значення, оскільки й увесь твір Туптало назвав “комедією”, в жодному разі не маючи намір компрометувати серйозний євангельський сюжет, а знайшовши відповідність тогочасним традиціям і намагаючись надати драматичному дійству радісний настрій.

Шосту яву можна назвати ретардацією попереднього дійства, бо автор ніби уповільнює розвиток євангельської події – привітання новонародженого Ісуса: дія заходить на друге коло, але тепер у гру вступають персонажі, відомі із Євангелія від Матвія (2:1-12) – три царі-волхви (їм надаються імена, започені з апокрифів – Мельхіор, Гаспар та

Валтасар). Вони приходять до Ірода, щоб спитати дозволу пройти його землями, щоб поклонитися “царю юдейському”, а Ірод дозволяє, але з умовою: щоб, вертаючись, вони доповіли йому, де це сталося, адже побоюється, що новий цар відбере у нього царство і сам “буде пасти народ ізраїльський”. Проте царі перехитрили Ірода, після чого він кличе рабина, який у священних книгах вичитав, що справді народився Христос у Віфлеємі. Розлючений Ірод велить повбивати всіх немовлят у Віфлеємі. У Євангелії від Матвія про побиття немовлят сказано всього у трьох віршах (2:16-18), а в драмі Туптала ці трагічні події займають дев'яту і десятую яви. Матвій повідомляє, що Ірод незабаром після цих подій помер (2:19), а у творі Туптала, починаючи з дванадцятої яви, розгортається ціла психологічна драма Ірода. З'являється алегоричний образ Невинності, яка пророкує швидкий кінець цареві. Той і справді раптово хворіє, йому сниться сон, у якому Невинність приходила до нього і напувала з двох чаш: одна була з кров'ю убитих дітей, а друга – зі слізьми їхніх матерів. Він відчуває, що смерть його близько, тіло стає кволим, і він просить юнаків облаштувати йому смертне ложе. Сенатори приводять до Ірода лікаря, а ті радять не наближатися до царя, який гниє живцем. Зрештою, Ірод помирає і падає у прірву, а Помста виголошує над ним: “Так будет всяку грѣшну, кто Бога убивает / Различными грѣхами, мучит, распинает” [4, 74]. У наступній яві зображено, як Ірод мучиться у пеклі.

У цьому разі Туптало скористався апокрифічними оповіданнями про смерть Ірода, надавши своїй літературній версії християнського морального смислу, увиразнивши його за допомогою алегоричного зображення. Євангельський текст тут відсутній, є його художня конотація, побудована на тому, що у світ явився Спаситель, який покінчить із гріховністю роду людського. Так драматург перекидає місток до того, з чого і починався його твір: змагання Життя і Смерті. У передостанній, сімнадцятій яві, Смерть радіє, що у Віфлеємі побито немовлят, що помер Ірод, але знову являється Натура Людська, яку підтримує Життя. Насамкінець новий алегоричний персонаж – “Крѣпость Божія” – прорікає, що покарає кожного грішника, котрий захоче піднятися вище Бога – Ісуса Христа.

Драма Туптала, яка, безперечно, ставилася на Різдво і нагадувала глядачам про значущу для кожного християнина подію, воскрешала у пам'яті персонажів різдвяної історії, мала на меті зміцнювати віру, актуалізувати важливі духовні цінності, а для цього замало було самого різдвяного сюжету, який був і так відомий усім. Автор для вияскравлення Різдва Христового вдався не до переказу, а до своєїрідної “белетризації” євангельської події, деталізувавши її домисленими або запозиченими з неканонічних джерел елементами, надавши їм художньої правдоподібності, наблизивши до сприйняття і розуміння глядача. Це був прийом, який оживлював християнську легенду відповідно до уявлень і запитів публіки на початку XVIII ст.

Це стосується і різдвяної драми Митрофана Довгалевського “Комическое дїйствіє”, датованої 26 грудня 1736 р. і названої також комедією, як і у випадку Дмитра Туптала (очевидно, і тут жанрове визначення залежало від наявності у творі п'яти інтермедій, зміст яких був віддалений від євангельського сюжету, відтворюючи різноманітні побутові і соціально-побутові комічні сценки).

Народження Ісуса Христа ставиться у драмі в контекст старозавітної історії: Різдво, власне, є завершенням цієї історії, яка веде початок від сотворіння світу і перших людей, котрі згрішили, тому Син Божий з'являється для викуплення первородного гріха. Кульмінаційні моменти у творі – поклоніння немовляті Ісусу “трьох царів”, спроба Ірода знищити новонародженого “царя юдейського” та його безславний кінець від заподіяних злочинів у Віфлеємі. Поряд з євангельськими персонажами (Марія, Йосип, “тры царіє со дары”, Ірод) діють алегоричні (абстраговані, символічні) образи Гніву, Декрету Божого, Смерті, “Человѣколюбія Божого”, що є літературним домислом автора для увиразнення різдвяного дійства, про яке не просто повідомляється чи переказується, а воно *розігрується*. Так само інвенційним ходом драматурга є вставка у кінці твору кантів, які лунають на честь Різдва Христового.

Анонімна драма з XVIII ст. “Дїйствіє на Рождество Христово...” написана за композиційною схемою, відомою нам із драм Туптала і Довгалевського: старозавітні алюзії на гріх Адама і Єви, пророкування з'яви “сына собезначална”, який за усіх заступиться і врятує, поклоніння волхвів (пастухів) новонародженому Ісусу, побиття віфлеємських немовлят і страшна смерть Ірода, перемога Життя над Смертю як апофеоз різдвяної події. Лише частина цієї схеми за своїм походженням нагадує про євангельський сюжет (здебільшого використано євангелія від Матвія і Луки). Промовисті за своїм найменням символічно-алегоричні персонажі (Душа Благодатна, Милосердя, Злість, Заздрість, Коварство, Власть Божа, Смиреннолюбіє, Незлобіє, Благодестя, Життя, Смерть) втручаються у євангельський сюжет, своїм іменем означають характер дії, розкривають її ідейний задум, що полягав у прославленні Сина Божого, якого Марія привела у світ як Спасителя усіх грішних людей.

Анонімна драма без назви, з якої зберігся лише фрагмент (п'ята, шоста і сьома сцени) М. Возняк відніс до західноукраїнських літературних явищ XVII – XVIII ст. і визначив, що вона за “своїм складом, змістом і характером” ближча до містерії і є “наслідком мистецьких обробок” [1, 170]. У фрагменті персоніфікований образ Грішної Душі шкодує над своїм упадком, в якому звинувачує Тіло. Обое падають на коліна і просять у Бога милосердя і допомоги. З'являється Боже Милосердя і провіщає, що “нині Бог в тілі сам з Пани ся родит”. Інша сцена виводить на кін старозавітних Йоакима і Анну, які плачуть перед священником Захарією над своєю бездітністю. Являється ангел і благовістить Анну, що в неї народиться донька, яку вона назве

Марією. Слідом за цим зображується уведення трилітньої Марії у храм, заручення дорослої Діви з Йосипом. А далі, як і в Євангелії від Матвія (1:20-21), з'являється архангел Гавриїл, але пророкує про народження Сина Божого не Йосипові, а самій Марії, через що вона дивується. У Євангелії від Луки сказано: “А Марія озвалася до ангела: “Як же станеться це, коли мужа не знаю?” І ангел промовив у відповідь їй: “Дух Святий злине на тебе, і Всевишнього сила обгорне тебе, через те то й Святе, що народиться Син Божий!” (1:34-35). У драмі репліка Марії оформлена так:

*Яко ж то маєт бити, я мужа не знаю*

*І знати єго – волі на то не маю.*

*Чистість мого панянства Богу офірую*

*І як клейнот дорогий на віки дарую.*

*Не хочу мужа знати през увесь мой живот,*

*Єстем полна чистоти, также панянских цнот [1, 171].*

Ангел говорить, що Марія стане матір'ю Божою, але вона не вірить, припускає, що її хочуть перехитрити, як колись Єву у раю. “З неба воєвода” сповіщає, що на неї зійде Святий Дух, Марія упевнюється у своїй місії і дякує ангелові.

Тут фрагмент обривається, і вже не знати, які події та персонажі представлено було у цій драмі, однак і ті “поважні сцени” (очевидно, ключові у цьому творі) засвідчують довільну обробку євангельського сюжету і старозавітних подій, які так чи інакше дотикають теми Різдва.

Інсценізація різдвяного сюжету у давньому українському театрі, таким чином, переслідувала дві мети: по-перше, нагадати вірянам про визначну подію в історії християнства – народження Сина Божого; по-друге, озвучити, унаочнити у сценічній грі важливі християнські моральні настанови. Це сприяло тому, що шкільна драматургія утверджувалася і розвивалася як художньо-літературний феномен, набуваючи дидактичного забарвлення, надаючи святковості Різдва і наближаючи його усіма можливими літературними засобами до душі глядачів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Возняк М. Історія української літератури : у 2 кн. / Михайло Возняк. – [2-е вид.]. – Львів : Світ, 1994. – Кн. 2. – 346 с.
2. Морозов П. Історія руссаго театра / П. Морозов. – СПб, 1889. – 438 с.
3. Петров Н. Киевская искусственная література XVII – XVIII вв., преимущественно драматическая / Н. Петров. – К., 1911. – 284 с.
4. Резанов В. Драма українська – 1. Старовинний театр український. – Вип. 4 : Шкільні дійства різдвяного циклу В. Резанов. – К., 1927. – С. 5–157.
5. Стешенко І. Історія української драми / Іван Стешенко. – К., 1908. – Т. 1. – 386 с.
6. Сулима М. Шкільна драма / Микола Сулима // Історія української літератури : у 12 т. – Т. 2 : Давня література (друга половина XVI – XVIII ст.). – К. : Наукова думка, 2014. – С. 500–552.

**Стаття надійшла до редакції 13 лютого 2017 року**

## СТУДІЇ ІЗ СУЧАСНОГО ПИСЬМЕНСТВА

УДК 82–311.6“19”(477)Покальчук

Колінько О. П.,

доктор філологічних наук, професор,  
Бердянський державний педагогічний університет  
kolinko56@meta.ua

### “АННА КИЇВСЬКА – КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ” В. ЧЕМЕРИСА: ХУДОЖНЯ ЧИ КВАЗІ-БІОГРАФІЯ

#### Анотація

У статті проаналізовано новий твір В. Чемериса як синтетичний жанр, що поєднує елементи історичного роману, художньої біографії та квазі-біографії. Наголошено, що автор хоч і звертається до постаті відомої історичної особи, оперує певними фактичними матеріалами, та усе ж багато епізодів, картин домислює, дофантазовує, що й зумовлює складність визначення жанру твору, який більше тяжіє до квазі-біографії.

**Ключові слова:** нон-фікшн література, історичний роман, художня біографія, квазі-біографія.

#### Summary

In the article the new work by V. Chemerys as a synthetic genre that combines the elements of the historical novel, fiction biography and quasi-biography is analyzed. It is emphasized that although the author refers to the famous historical person operating certain facts, but a lot of episodes are created and dreamt by author himself, which causes some difficulties in the determination of genre that tends to be more quasi-biography.

**Key words:** non-fiction literature, historical novel, fiction biography, quasi-biography.

У культурному просторі сьогодення нон-фікшн література посідає почесне місце. На важливості документальності в сучасній літературі наголошує К. Шахова: “Зовсім недавно між художністю і документальністю проводилася дуже жорстка межа, твори, в яких більшу роль грав документ, відносилися до публіцистики, мемуарної літератури. Сьогодні все сильнішою стає впевненість в тому, що твори, побудовані на основі, що виразно проглядається, навіть строго документальні, можуть набути всіх якостей і властивостей роману” [6, 12]. Документальна література, “фактографічна література”, “нефікційна література”, література nonfiction або невигадана література про реальність стає предметом досліджень багатьох сучасних вчених (І. Акіншина, М. Варикаша, Г. Грегуль, І. Данильченко, О. Дацюк, Н. Ігнатів, Б. Мельничук, Л. Мороз, І. Василенко, О. Галич, В. Здоровага, Н. Ігнатів, М. Коцюбинська, В. Кузьменко, Г. Сиваченко, Д. Стус, Н. Колошук та ін.), утім ще багато питань є дискусійними і спірними. Не вдаючись до вже відомих теоретичних відомостей про документальну літературу, згадаймо її генологічну парадигму, широко представлену такими жанрами, як автобіографія, біографія, мемуари, щоденники,

сповіді, листи, есеї, записні книжки тощо. Утім епоха постмодернізму як ідеальний експериментальний простір продукує жанрові модифікації, коли кожен новий твір письменника демонструє синтез класичних традицій і прийомів нового художнього досвіду. При цьому автори часто апелюють до усвідомлення національної ідентичності через минуле нації, сприймаючи самоідентифікацію суспільства, окремої особистості як спосіб знайти “своє” і порівняти його з “іншим”, із загальним.

У такій культурній і літературній ситуації важливого значення набуває жанр художньої біографії, який часто скеровує нас до певного відрізка історії країни, держави, видатної особи, яка була і залишається гордістю нації, але про яку забули або й не знали не тільки наші сучасники, але й попередні покоління людей. Та “історичне буття, як і історичний час, не дані людині як щось зовнішнє, відокремлене від її внутрішнього життя, духовного стану. Об’єктивні процеси історії, значною мірою опосередковані людською особистістю, проходять через її інтимний світ, індивідуальний досвід, внутрішні потаємні конфлікти. І у цьому розумінні історія кожної країни, кожного її періоду – персонізована” [3, 68].

В. Чемерис звертається до персони однієї з найвідоміших жінок епохи Київської Русі – Анни, про яку ми лише чули, але нічого не знаємо ні про її “колоритне життя”, ні про її “загадкову смерть”, ні про її роль і значення в історії Русі-України та Франції. Складність обраної теми та образу незвичайної героїні, у більшості випадків – відсутність історичних документів, фактів, – зумовили трансформацію не тільки історичного роману, а й художньої біографії, яка у творі В. Чемериса набуває ознак квазі-біографії (від “квазі” (лат. *quasi* – ніби, майже, немов би) – у складних словах означає “ніби”, “позірний”, “несправжній”, “фальшивий” [4, 263]). В українській та світовій літературах досить часто зустрічаються зразки квазі-біографій (їх дослідженню присвячена монографія О. Галича “Глобалізація і квазідокументальна література” [1]): це повість С. Віннер “Блакитна хустина для Сократа”, роман В. Єшкілева “Усі кути Трикутника”, Г. Пагутяк “Магнат”, В. Шкляра “Маруся”, В. Даниленка “Капелюх Сікорського”, Міленка Паїча “Нова біографія Хорхе Луїса Борхеса”, Карен Харпер “Остання із роду Болейн”, М. В. Льюїса “Сон кельта” та ін. Утім є ще багато творів, написаних в останні роки, які доповнюють генологічну парадигму нон-фікшну квазі-біографічним жанром і які не потрапили в поле дослідницьких інтересів вчених, серед них – і новий роман Валентина Чемериса “Анна Київська – королева Франції”. Це й визначає **актуальність і наукову необхідність** пропонованої розвідки.

**Метою статті** є спроба проаналізувати новий роман Валентина Чемериса “Анна Київська – королева Франції” як такий, що вбирає в себе прикмети історичного роману, художньої біографії та квазі-біографії.

Роман віднесений до серії “Історія України в романах”. Письменник його присвячує доньці Ярослава Мудрого, красивій і вродливій Анні, яка у заміжжі стала першою королевою Франції. Утім твір навряд чи можна назвати історичним романом, бо, як зазначає М. Котляр, “у давньоруському письменстві жінкам не пощастило. Якщо літописи та інші літературні пам’ятки час від часу згадують про синів та онуків князів, то їхні дочки й онучки залишились замовченими. Зрозуміло, що годі й сподіватись від давньоруських джерел якихось звісток про жінок з народу. Чому? А тому, що в XII–XIII ст. книжники воліли писати лише про варті їхньої уваги справи: війни та походи, міжкнязівські стосунки, церковні події. Для родинного життя в літописах та інших джерелах місця не було. Тому історики майже нічого не знають про життя жіноцтва Київської Русі” [3, 68]. В. Чемерис береться заповнити цю лауну, однак відразу застерігає читача, що “таїна життя і смерті Анни Ярославни, відомої з історичних джерел, як Анна Київська, Анна Руська, Анна регіна (королева Анна) і навіть як Анна Руда, попри всі зусилля дослідників, зокрема й істориків та науковців, як і раніше, все ще залишається загадкою, цікавою і незбагненою, не тільки української, а й світової історії” [5, 10], таким чином залишаючи за собою право на художній вимисел. Безперечно, у романі представлена історична епоха правління Ярослава Мудрого, коли Київська Русь була могутньою європейською державою, впливовою й авторитетною, коли Київ називали “суперником Риму і Константинополя”, “північним Римом”; у ньому діють реальні історичні особи, називаються найважливіші історичні події XI ст. Та автора найбільше цікавить постать наймолодшої дочки Ярослава Мудрого – Анни, життєпис якої він намагається створити, а не відтворити, постійно наштовхуючись на проблему відсутності історичних документів, фактичного матеріалу. Та В. Чемерис настільки захоплений своєю героїнею, що навіть звертається до неї як до живої (“Здрастуй, Анничко-землячко! Як тобі у Франції живеться?” [5, 8]) і заповнює білі плями її біографії художньо-яскравими, але уявними, вигаданими, фіктивними картинками й епізодами, що дає підстави вважати його працю не історичним і не біографічним, а радше квазі-біографічним романом.

Така дефініція доказова і мотивована. Одержимий переконливим бажанням представити сучасному поколінню читачів образ “від бога киянки Анни Ярославни” у найпривабливішому вигляді, В. Чемерис історію її життя пропускає крізь призму свого серця, створює своєрідну чуттєву візію. Тож весь роман пройнятий таким трепетом і симпатією до героїні, що під пером письменника виникають епізоди, які не мають нічого спільного з реальними фактами, як скажімо, розмова Анни з матір’ю Іриною (до заміжжя – шведською княгинею Інґігердою) перед сватанням, її поради дочці як майбутній королеві Франції: “Батьківщина для жінки там, де її родина, діти, чоловік... І ти поїдеш у Хранкське

князівство... Щоби воно згодом стало твоєю батьківщиною... А там тебе зустрине король, і ти скажеш йому, як я свого часу казала твоєму батькові, коли дісталася до Києва: “Государю, я прибула...” [5, 35].

Не забув письменник і про батьківські настанови дочці. Вони, безперечно, є історичним, але не задокументованим фактом, відтак митець наповнює їх таким змістом, який йому підказували його фантазія і вигадка: “Ти, дочко моя, княжна київська, з Києва їдеш у чужий край, щоби там знайти свою нову батьківщину. Але й Франції, ставши їхньою королевою, не забувай, дочко моя, якого ти роду племені, що ти – княгиня київська. <...> не забувай у Франції, чия ти онука – Володимира Великого, а дочка Ярослава, котрого називають Мудрим. І Київ наш не забувай, і Русь нашу славу і красу не забувай. Як не забувай, що ти до руського народу належиш” [5, 85–86]. Досвідчений читач без підказок розуміє фіктивність оповіді.

Письменник, описуючи прощання Анни з батьками, домівкою, Києвом, Батьківщиною перед від'їздом до далекої Франції, насичує ці епізоди ліричними елементами, що максимально суб'єктивізує нарацію, віддаляючи оповідь від документалістики і фактуальності: “Анна прощалася з Києвом назавжди. Поклонилася всім міським святиням, оббігала всі закутки батькового палацу, де виросла, піднялася на башту Святої Софії і, востаннє оглянувши Київ, попрощалася з ним, обійшла собор, пустила сльозу біля Золотих воріт ... Розуміла: більше рідного Києва вона вже за своє життя не побачить...” [5, 84–85]. Піднесено-емоційне прощання з рідними, елегійне споглядання величного міста з його пишною красою, в якому народилася і зросла дівчина, посилює мотив туги і відчуття, що покидає це все назавжди. Та Анна ніколи не забувала Київ, який був частинкою її внутрішнього світу і назавжди залишився для неї символом отчої землі, яка не раз поставала у її ностальгічних спогадах і оніричних візіях. “Трудно і непросто звикала Анна Київська до Парижа, де вона вже була королевою. Скільки не дивилася з башти на Париж, а передвнутрішнім зором бачила рідний Київ на березі могутнього Дніпра. Русь тоді була квітучим краєм високої культури. <...> Париж початку XI століття в порівнянні з Києвом мав вигляд затрапезного провінційного містечка. <...> Королівський палац з потужними стінами та вузькими віконницями, схожими на бійниці, теж справив на неї гнітюче враження” [5, 111]. Героїня переживає болюче внутрішнє роздвоєння: з одного боку, вона любить свій Київ до сентиментального розчулення, а з другого – відчуває обов'язок жити у Парижі, “у тім королівстві, королевою якого вона вже стала, увінчана золотою короною ...” [5, 111], утім, завжди протиставляючи його своїй Батьківщині, рідному і близькому світу Київської Русі. Для увиразнення саме цих сторінок біографії королеви, автор вдається до оніричної поетики, коли у снах і видіннях оприявнюється те, що замовчується свідомістю (у романі це приліт у тривожні сни героїні Змія Горинича з далекої Батьківщини, який кликав її “додому-додомоньку, у Київську Русь”).



Для автора важливим є не дотримання вірогідності відомих історичних фактів, не чітке наслідування подій, а розкриття мотивів та їх сприйняття персонажами твору. А позаяк наратору притаманне почуттєве сприйняття героїні, що воно взагалі не передбачає реального відтворення подій.

Дискретна структура роману сприяє використанню вставних конструкцій, як, наприклад, автобіографія Анни, де вона із персонажа стає оповідачем. Утім це радше не автобіографія, а ліризований внутрішній монолог жінки (виголошуваний від “я”) перед уявною аудиторією, де вона згадує і викладає подробиці не тільки свого державницького, але й особистого життя і кохання. Побудована за законами художньої творчості, де автор дає волю своїй фантазії і вимислу, які превалюють над реальними документами і фактами, автобіографія Анни трансформується у квазі-автобіографію.

Автор домислює багато моментів, відтворюючи різні аспекти внутрішнього життя Анни, наприклад, її переживання і враження від першого побачення з судженим: “Ой, леле! Цей товстий, похмурий та понурий чоловік – її суджений? Дожилася! Чи варто було з Києва в таку далину-глушину забиратися, щоб побачити судженого, який їй рішуче не сподобався?!” [5, 37]. Показуючи героїню “зсередини”, письменник переакцентує увагу із зовнішньої події на складний її внутрішній світ, що послаблює сюжетну канву і впливає на структурне впорядкування роману, яке позначене дискретністю і фрагментарністю. Тож автор не задумується над послідовністю подій, вільно оперує часопросторовими координатами твору, переміщуючись то в період заміжжя Анни, то в дитинство і юність, то в час її французького королівства. Тому історія життя королеви Франції у викладі В. Чемериса має багато фікційного матеріалу, що потверджує його приналежність до квазі-біографії. Руйнують ілюзію фактичності й описи інтимних сцен, досить деталізованих і виразних, Анни і Генріха. Подальші взаємини героїв теж не спираються на справжні документи і факти, автор подає їх художню версію, за якою читач дізнається, що шлюб Анни з Генріхом тривав трохи більше восьми років, що вони народили трьох дітей, старший з яких Філіпп успадкував батьківський престол і став королем, досягнувши повноліття; що Анна була співправителькою Генріха, зовсім безграмотного і малоосвіченого, тому ставила свій підпис, печатку на важливих державних документах, указах поряд із закарлюками чоловіка, і вони у Франції мали силу закону. Правда, В. Чемерис кілька разів наголошує, що інформацію він черпає з певних джерел, як от у цьому епізоді роману: “І все ж, якщо звернутися до історичних документів, Генріх рахувався з думкою дружини: на багатьох державних актах та грамотах, що дарують пільги чи жалують вотчини монастирям і соборам, можна прочитати: “Із згоди дружини моєї Анни”; “У присутності королеви Анни”” [5, 115]. Також автор пише, що “на жалуваній грамоті суассонському аббатству є її

власноручний підпис кириллицею: "Анна регіна" – "Анна королева". (У Франції Анна мала друге ім'я – Агнесса, і воно теж часто зустрічається на документах)" [5, 116], однак ніяких посилань на джерела не дає, тож можна говорити про белетризований переказ історичних фактів з певною долею авторського вимислу. У творі фікціональність настільки тісно переплітається з фактуальністю, що демаркаційну лінію між ними провести дуже важко, та чи й варто? Адже всім відомо, що будь-який художній твір (історичний – не виняток) створюється за мистецькими законами і несе певне естетичне навантаження. Герої (відомі державні й історичні особи також), взяті із життя, під час написання твору й втілення авторського задуму набувають форми літературного героя і починають жити за законами не життя, а мистецтва. Саме цей нюанс і є стрижневим для правильного тлумачення жанру роману В. Чемериса, який межує між художньою біографією і квазі-біографією.

Автор, здається, досяг мети – створив художній життєпис Анни Київської, показавши її не тільки красунею, турботливою матір'ю, а й розумною, мудрою, освіченою, владною королевою Франції. Та в письменника є ще одне пристрасне бажання – показати Анну просто жінкою, що прагне щастя і любові: вона довгі роки жила у шлюбі, "сімейного щастя не відчувала, як і любові чоловіка" [5, 114], тамуючи в собі бажання бути коханою і самій кохати до самозабуття. Саме у цій сюжетній лінії, пов'язаній з її приватно-інтимним життям, письменник дозволяє собі вільно використовувати художній домисел, адже, за спостереженнями О. Кіт, "кожен автор біографічного твору моделює власний образ реальної історичної постаті, що насамперед пов'язано з авторським розумінням історичної події та характеру видатної особи" [2]. Цілковито вигаданим виглядає епізод (автор його відтворює за існуючою легендою, а не реальними фактами) викрадення Анни (за її згодою) графом Раулем де Валуа, наймогутнішим вельможею Франції. "Він в Анну закохався ще тоді, коли вона прибула до Франції і стала дружиною Генріха, але до пори до часу утаємничував свої почуття. Та тільки вона стала (на безмежне щастя Рауля) вдовою, закоханий граф вирішив відкритися" [5, 143]. Не була байдужою до нього і Анна, яка все заміжнє життя чекала миті щастя і любові з коханим, який їй марився у снах і дівочих розвагах, коли разом з однолітками щовесни з трепетною надією бігала до Ярила – бога весняного сонця у давніх слов'ян, а для молоді – бога любові й пристрасності, з проханням подарувати незвичайне і палке кохання. "І кохання таки прийшло, бодай і під осінь життя" [5, 126]. Та був осуд людей і суворі закони Франції, за якими королева не мала права вдруге виходити заміж, інакше втратить статус королеви. Утім любов та жіноче щастя виявилися для неї важливішими, аніж титул королеви: "І почалося їхнє щастя, те щастя, яке здавалося їм безмежним і таким, якого вони досі не спізнавали – Анна у шлюбі з його величністю, граф у

шлюбі зі своєю графинею. В обох серця були переповнені досі не знаними їм почуттями, і, звичайно ж, тьохкали чи не соловейками” [5, 153]. В. Чемерис намагається реконструювати сцени щасливого життя Анни, і письменнику допомагають в цьому не факти, а емоції і переконаність, що жінка народжена для щастя. Тому впевнено можна говорити про фікційність романного матеріалу і белетризованість лінії життя Анни, пов’язаної з другим шлюбом. Що сталося з Анною після смерті другого чоловіка, ніхто із дослідників не відає, невідомим залишається рік її смерті, місце поховання. Сам автор наводить різні версії, з-поміж яких автора найбільше б влаштувала українська, патріотична – повернення додому, “в святу мою Київську Русь” [5, 160].

Таким чином, роман В. Чемериса, присвячений дочці Ярослава Мудрого, не позбавлений історичної достовірності, але має ознаки художньої біографії, з використанням зображально-виражальних засобів при створенні образу Анни, відкритою авторською позицією – великого пієтету, гордості і симпатії до знаменитої співвітчизниці, що й відрізняє роман від ділового документу чи наукового трактату. Втім багато сторінок життя відомої жінки Київської русі XI ст. доповнені, за браком достовірних відомостей і фактів, авторським вимислом і фантазією, внаслідок чого створилася складна сполука фактичного, реального і домисленого письменником, вигаданого, фіктивного, тобто квазі-біографічного. Це дає підстави для висновку, що новий твір В. Чемериса “Анна Київська – королева Франції” є синтетичним жанром, який поєднує прикмети історичного роману, художньої біографії та квазі-біографії.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Галич О. А. Глобалізація і квазідокументальна література : монографія / О. А. Галич. – Рівне : Луганський національний університет ім. Т. Шевченка, видавець О. Зень, 2015. – 200 с.
2. Кіт О. Художні особливості літературної біографії : Іван Кошелівець “Жанна Д’Арк” [Електронний ресурс] / Оксана Кіт. – Режим доступу : [http://www.lnu.edu.ua/faculty/inomov.new/Visnyk/visnyk/Visnyk\\_18/articles/16Kit.pdf](http://www.lnu.edu.ua/faculty/inomov.new/Visnyk/visnyk/Visnyk_18/articles/16Kit.pdf).
3. Котляр М. Ф. Анна Ярославна / М. Ф. Котляр // Котляр М. Ф. Історія України в особах: Давньоруська держава. – К. : Україна, 1996. – 240 с.
4. Словник іншомовних слів / уклад. : С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. – К. : Наукова думка, 2000. – 680 с.
5. Чемерис В. Л. Анна Київська – королева Франції : роман / Валентин Чемерис. – Харків : Фоліо, 2017. – 220 с.
6. Шахова К. А. Вечно обновляющийся реализм / К. А. Шахова. – К. : Изд-во при Киевском государственном университете издательского объединения “Вища школа”, 1984. – 216 с.

**Стаття надійшла до редакції 21 березня 2017 року**

УДК 81'373

**Ємець О. В.,**  
кандидат філологічних наук,  
Хмельницький національний університет  
yemetsov@ukr.net

## **ЕФЕКТ ОШУКАНОГО ОЧІКУВАННЯ У СУЧАСНИХ ДЕТЕКТИВНИХ І ПРИГОДНИЦЬКИХ ОПОВІДАННЯХ**

### **Анотація**

У статті розглядаються мовні засоби реалізації ефекту ошуканого очікування (ЕОО) у детективних і пригодницьких творах Фредеріка Форсайта та оповіданнях жанру flash fiction. В оповіданнях Форсайта ЕОО реалізується за допомогою дистантної когезії та антитези між двома сильними позиціями – заголовком і кінцівкою. Основна ідея творів Форсайта – справедливість, помста злочинцям і негідникам. В оповіданнях flash fiction сучасних американських письменників ЕОО актуалізується в кінці текстів за допомогою стилістичної конвергенції, що включає антитезу і градацію.

**Ключові слова:** висунення, ефект ошуканого очікування, сильна позиція, когезія, антитеза, оповідання flash fiction, градація.

### **Summary**

The article considers the language means of realizing the effect of defeated expectancy in the detective and adventure stories of the British writer Frederick Forsyth and in the short stories of the flash fiction genre. In the stories by Forsyth the effect is mainly achieved by means of distant cohesion and antithesis between two strong positions – the title and the ending. The main idea of Forsyth's stories is justice, the revenge to criminals and scoundrels. In the texts of flash fiction by modern American writers the effect of defeated expectancy is realized with the help of stylistic convergences in the endings which include antithesis and gradation.

**Key words:** foregrounding, effect of defeated expectancy, strong position, cohesion, antithesis, flash fiction stories, gradation.

Детективні і пригодницькі твори мають певні сюжетні і мовні особливості, які спричинені прагматичною метою автора зацікавити, заінтригувати читача, навіть збентежити. Такі особливості включають напружений сюжет, непередбачуваний кінець, наявність кульмінації у заключних абзацах, використання юридичної лексики. Одним з прийомів, що використовується у творах детективного і пригодницького жанрів, є **ефект ошуканого очікування** (надалі ЕОО).

Поняття ошуканого очікування (defeated expectancy) запропоновано видатним лінгвістом Романом Якобсоном [5, 363], проте сам науковець детально не описав цей термін. У сучасній лінгвістичній і літературознавчій науці ЕОО визначається як: 1) стилістичний прийом, що базується на протиставленні контрастних понять, образів та значень; 2) психолінгвістичне явище, що ґрунтується на механізмах непередбачуваності [2, 15].

В останні десятиліття цей прийом досліджували Г. Богін, Дж. Ліч, В. Самохіна, Ю. Давидюк. Зокрема, В. Самохіна та Ю. Давидюк визначили механізми створення ЕОО у гумористичних текстах

британських та американських письменників. Дж. Ліч характеризував прояви ефекту ЕОО у поетичних творах [6, 30–33].

Особливою мірою цей ефект притаманний детективним текстам, проте зі стилістичної точки зору засоби реалізації ЕОО у сучасних творах фактично не розглядались. **Мета** нашого дослідження – визначити лінгвостилістичні засоби реалізації ЕОО у детективних оповіданнях сучасних британських і американських письменників. **Актуальність** роботи полягає у тому, що ЕОО ніколи не досліджувався в оповіданнях жанру flash fiction, написаних у 2000-х роках. **Матеріалом** дослідження є оповідання, так звані long short stories відомого британського письменника Фредеріка Форсайта та оповідання із збірника “Flash Fiction Forward” сучасних американських авторів.

Разом з тим ЕОО є проявом більш загального прийому – висунення (foregrounding). Теорія висунення була сформульована вченими Празької лінгвістичної школи. **Висунення** визначається як “способи формальної організації тексту, що фокусують увагу читача на певних елементах повідомлення” [1, 99]. У традиційній стилістиці виділяють три типи висунення – стилістична конвергенція, зчеплення і ефект ошуканого очікування [8, 166–170]. Відомий лінгвіст М. Шорт називає дещо інші типи висунення – паралелізм і девіацію (deviation), або відхилення від мовної норми [7, 10–16]. На наш погляд, девіація і ЕОО мають чимало спільного. Так, лексична девіація, зокрема, неологізми, можуть справляти значний прагматичний ефект та ефект несподіваності, як у відомих поезіях Е. Камінгза *Manunkind* або Е. Лоуренса *The Peoplization of America*. Ці неологізми базуються на парадоксі і справляють протилежний прагматичний ефект. Відомий неологізм Камінгза *Manunkind* походить від стилістично нейтральної лексичної одиниці *mankind*; завдяки введенню негативного префіксу створюється і виражається дуже песимістичний погляд на людство. Російський перекладач В. Британішський передав цей неологізм як “бесчеловечество”, а в українському перекладі це слово відтворено як “нелюдство”. Такий варіант запропонували мої студенти 5 курсу. Навпаки, лексична одиниця *peoplization* створює позитивне враження, це контекстуальний синонім слова “гуманізація”.

Проте девіація як відхилення від мовної норми може реалізовуватись не лише в лексичному аспекті, але й у граматичному і семасіологічному аспектах.

Британський письменник Фредерік Форсайт відомий своїми політичними трилерами – “День Шакала”, “Досьє Одеса”, серед останніх – “Кобра”. Проте його детективні оповідання є навіть більш цікавими з літературної і стилістичної точок зору. Ряд оповідань мають досить великий обсяг, як “The Veteran” (“Ветеран”) та “The Miracle” (“Чудо”), 40–50 сторінок, деякі твори є невеликими за обсягом – 3–10 сторінок (“The Contract”). Основна ідея творів короткого жанру у Форсайта –

**справедливість**, яка реалізується як помста негідникам, злочинцям. Ефект ошуканого очікування виявляється за допомогою **антитези** – контрасту між двома сильними позиціями, заголовком і кінцівкою тексту.

В оповіданні “There Are No Snakes in Ireland” (“В Ірландії немає змій”) головний персонаж індієць Рамі Лал, який приїхав в Ірландію на заробітки. Його постійно і несправедливо ображають, над ним знущаються расисти – його начальник, його співробітники: *you black bastard* (ти чорний покидьок), *you stupid fucking blackie* (ти тупий чортів чорношкірий). Доведений до сліз, до відчаю, Лал не витримує і звертається у своїх молитвах до богині Шахті: *I have been grievously wronged. I ask vengeance upon the wrongdoer* (Мене гірко скривдили. Я благаю про помсту моєму кривднику. – переклад наш). Рамі Лал їде на батьківщину і привозить звідти отруйну змію, прагнучи помститися людям, які його ображали. І його головний кривдник помирає від укусу змії, хоча сам до того не вірив у наявність змій у країні: *You ignorant darkie, don't you know? There are no snakes in Ireland* (Ти неосвічений темношкірий, невже ти не знаєш? В Ірландії немає змій. – переклад наш). Антитеза як засіб реалізації ЕОО базується на **дистантній когезії** – повторі заголовних слів в кінці тексту, які контрастують з фактичним завершенням сюжету.

На наш погляд, одним з найкращих творів Форсайта і взагалі сучасної детективної літератури є оповідання “No Comebacks” (“Без наслідків”). Сюжет включає когезію двох сильних позицій – заголовку і кінцевого абзацу, а ключовий стилістичний засіб у творі – антитеза. Головний персонаж оповідання, плейбой і багач Марк Сендерсон несподівано для себе закохався – закохався у красиву, але заміжню жінку місіс Самерс. Хоча місіс Самерс знає з газет про життя Сендерсона, про його характер гультя, вона симпатизує йому і говорить, що бачить чимало позитивних рис у Сендерсона, що могла б його покохати. Але вона заміжня, вона потрібна своєму чоловікові. Проте Сендерсон не знає відмови: *Whatever Mark wants Mark gets* (Чого Марк забажає, те він отримує). Оскільки чоловік місіс Самерс заважає Маркові, він вирішує його позбутися. Сендерсон наймає кілера. Треба відзначити, що однією із особливостей стилю Форсайта є використання **ретардації** – як у романах, так і оповіданнях. Зокрема, в оповіданні “No Comebacks” автор досить детально описує пошук кілера, а також вибір зброї кілером. Таке уповільнення сюжету сприяє створенню ефекту саспенсу і тим самим збільшує ефект ошуканого очікування в кінці твору. Разом з цим це свідчить про холоднокровний характер задуму Сендерсона, його цинізм. Кілер знаходить чоловіка місіс Самерс в Іспанії і спокійно вбиває його. Після цього він розповідає Сендерсону, що все пройшло добре, але був один свідок, жінка. Кілер заспокоює Сендерсона: *“Don't worry, monsieur”, he said reassuringly, “there will be no comebacks. I shot her, too”* (“Не хвилюйтесь, месє”, сказав він заспокійливо, “ніяких наслідків не буде. Я вбив її також”. – переклад наш). Письменник не подає реакцію Сендерсона, але читач може уявити, що Марк шокований. Імпліцитно, його відчуття мають бути

протилежними заголовним словам і словам кілера. Стилістичний прийом антитези у творі, що лежить в основі ЕОО, спрямований на те, щоб викликати роздуми про аморальність досягнення мети будь-якою ціною.

Інтерес становить переклад заголовку. Є два російські варіанти – “Нет возврата” та “Без улик”. Українською мовою оповідання Форсайта було перекладено і надруковано у журналі “Всесвіт”, № 3–4 за 2001 рік, під заголовком “Нема чого боятися”. Під час обговорення тексту зі студентами старших курсів та на науковій конференції у Житомирі я запропонував наведений варіант “Без наслідків”. У такому разі антитеза у сюжеті як засіб реалізації ЕОО стає експліцитною. Очевидно, моральні наслідки для Сендерсона будуть.

Класичним зразком детективного оповідання є твір Форсайта “The Veteran”. Письменник детально описує розслідування вбивства старої людини двома покидьками та судовий процес над ними. І хоча доказів достатньо і є свідок, коли за справу береться знаменитий королівський адвокат Джеймс Венсіарт, справа в суді розвалюється. Злочинців, які ні за що вбили на вулиці ветерана війни, звільняють у залі суду. Розгніваному інспектору поліції адвокат прошепотів, що це звільнення має пряме відношення до перемоги справедливості. Ефект ошуканого очікування виявляється в тому, що у свій час адвокат разом із ветераном брав участь у бойових діях в Омані проти терористів. Проте, як можна зрозуміти, пізніше він помстився злочинцям за смерть свого бойового соратника.

Оповідання “The Miracle” (“Чудо”) – це пригодницький твір, тут відсутній мотив справедливої помсти. Ефект ошуканого очікування базується як на антитезі, так і на іронії. Американські туристи в Італії повірили садівнику, який розповів фантастичну історію, що свята Катерина допомагала пораненим під час другої світової війни, 400 років після своєї смерті: “*But she came back. Four hundred years later she came back*” (“Але вона повернулась. Чотириста років потому вона повернулась”. – переклад наш). Заголовне слово *miracle* (чудо) є ключовим у тексті, вона є основою лексичної когезії. І коли читач вже готовий повірити у чудо, Форсайт використовує ЕОО. Виявляється, садівник – це звичайний хіпі, який заробляє гроші такими розповідями довірливим іноземним туристам.

Оповідання жанру flash fiction дуже популярні у США. Це короткі твори обсягом 2–3 сторінки, з невеликою кількістю діалогів, проте часто досить емоційні і філософські. У нашій роботі ми аналізуємо ряд оповідань із збірки “Flash Fiction Forward”, що вийшла друком у 2006 році і містить твори, написані після 2000 року. Детективні або кримінальні елементи сюжету дозволяють авторам замислитись про людські відносини у критичних життєвих ситуаціях. Оповідання Дейва Еггерса “Accident” (“Аварія”), як і ряд інших творів, відзначається наявністю стилістичної конвергенції в кінці твору. Зовні проста ситуація: головний персонаж є винуватцем дорожньої пригоди, він очікує на агресивну поведінку підлітків, чию машину він пошкодив. Але

несподівано для чоловіка їхня реакція є досить толерантною. Сильна позиція, останній абзац твору, містить стилістичну конвергенцію, що включає розгорнуте порівняння і антитезу: *In a moment of clarity, you finally understand why boxers, who want so badly to hurt each other, can rest their heads on the shoulders of their opponents, can lean against one another like tired lovers, so thankful for a moment of peace* [3, 102]. (У мить істини ти нарешті розумієш, чому боксери завдають один одному болю, прихиляють голови до плечей своїх супротивників, як знесилені коханці, такі вдячні за мить спокою. – переклад О. Кравець). Саме порівняння учасників дорожньої пригоди з боксерами і знесиленими коханцями справляє несподіваний ефект і зменшує емоційну напругу у тексті.

Досить тривіальна кримінальна історія описується в оповіданні Ендрю Маквейга “The Wallet” (“Гаманець”). Зовні все виглядає як пограбування автозаправки. Молода жінка на старому автомобілі під’їжджає до працівниці і вимагає гроші. Все могло закінчитися швидко, викликом охоронця або поліції, але працівниця заправки бачить на задньому сидінні двох діточок, приблизно двох і п’яти років: *Their eyes were wide and afraid* (їхні очі були широко розкриті і перелякані). Саме миттєве розуміння, що жінка у відчаї, а діти нещасні і голодні, призвело до несподіваного рішення працівниці заправки дати жінці гроші. Це був прояв співчуття і взаєморозуміння.

Одним з найкращих творів у збірці “Flash Fiction Forward” є оповідання “To Reduce the Likelihood of Murder”. Цей заголовок ми разом зі студенткою Інною Протоковською переклали: “Як зменшити вірогідність вбивства”. Ефект ошуканого очікування у творі Ендера Монсона базується на декількох стилістичних засобах: синтаксичному паралелізмі і анафорі, антитезі і градації. Більше 90% речень є заперечними: *Do not go outside. Do not go on dates with men. [...] Do not spend time with men, men friends, or boys. Do not spend time with any kind of men at all* [3, 141]. (Не виходьте на вулицю. Не ходіть на побачення з чоловіками. [...] Не проводьте час з чоловіками, друзями або хлопцями. Не проводьте час з чоловіками взагалі. – переклад наш). Такий паралелізм, підсилений анафорою, є проявом принципу, який Мік Шорт назвав “правилом паралелізму”: паралельні структури є не лише елементом висенення, але й “запрошують читача шукати семантичні зв’язки між структурами, у т. ч. різними частинами тексту” [7, 14–15]. Загальна ідея, доведена до абсурду за допомогою градації, – щоб не стати жертвою, потрібно берегтись: *Everyone is a potential murderer. And murderer. You are the murderer* [3, 142]. (Кожен є потенційним вбивцею. І жертвою. Ви – жертва. – переклад наш). Як і в інших текстах flash fiction, а також детективних творах, кінцівка є особливо сильною позицією. Вельми песимістичний та іронічний висновок полягає у тому, що ви все одно будете жертвою і загинете: *Still you will be killed. You’re born for it.* (Все ж таки вас вб’ють. Ви народжені для цього).

Якщо в оповіданнях Форсайта справедливість розуміється як відплата, помста вбивцям і покидькам, то в оповіданні відомої американської



письменниці Грейс Пейлі “Justice – A Beginning” (“Справедливість – початок”) заголовне слово набуває філософського, глобального смислу. Головна героїня, член суду присяжних, згадує нещодавній судовий процес. На ньому розглядалась справа чоловіка, який здійснив напад і пограбував старенького бакалійника, приставивши пістолет до його голови. Злочинець був справедливо засуджений, але головна героїня співчуває його старій матері, яка страждає під час судового процесу. Її обличчя порівнюється із засохлою квіткою (*her face like a dying flower*), із соняшником восени (*like a sunflower maybe in midautumn*), таке воно змучене і нещасне. Ця подія наштовхує головну героїню Фейт (Faith є промовистим іменем, faith – це віра) на думки про страждання маленьких країн, які щойно отримали свободу і незалежність (*the little nations that had barely gotten their heads up*) [3, 124], які розвиваються, коли на них націлена зброя. Весь світ живе у небезпеці, оскільки до його чола приставлений пістолет (*great gun held at the world's head*) [3, 125]. Кримінальна подія, судовий процес стає синекдохою небезпеки і непевності життя у сучасному світі.

На відміну від творів Ф. Форсайта, досліджені оповідання flash fiction не є класичними детективними творами, кримінальна тема, подія в них лише стає приводом до роздумів про людські відносини, співчуття і толерантність, а також про небезпеку для життя як особистості, так і цілих народів. Ефект ошуканого очікування, за винятком оповідання Г. Пейлі, реалізується в кінцевих абзацах, підсилюється стилістичною конвергенцією, де важлива роль належить антитезі і градації.

Перспективи подальших досліджень полягають у визначенні засобів реалізації ЕОО як у детективних творах сучасних письменників, так і прозових текстах інших жанрів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Арнольд И. В. Современный английский язык / И. В. Арнольд. – М. : Флинта : Наука, 2002. – 384 с.
2. Давидюк Ю. Б. Эффект ошуканого очікування у семантичній темпоральній і сюжетній структурі англійського художнього тексту : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. н. : спец. 10.02.04 “Германські мови” / Ю. Б. Давидюк. – К., 2015. – 20 с.
3. Chopin K. The Complete Works / K. Chopin. – Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1997. – 1032 p.
4. Flash Fiction Forward. 80 Very Short Stories. – New York – London : W. W. Norton Company, 2006. – 238 p.
5. Jakobson R. Linguistics and Poetics / R. Jakobson // Style in Language / ed. by T. A. Sebeok. – Cambridge : The M. I. T. Press, 1964. – P. 350–378.
6. Leech G. Language in Literature: Style and Foregrounding / G. Leech. – London and New York : Routledge, 2013. – 132 p.
7. Short M. Exploring the Language of Poems, Plays and Prose / M. Short. – Harlow : Pearson Education Limited, 1996.
8. Znamenskaya T. A. Stylistics of the English Language / T. A. Znamenskaya. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 224 с.

**Стаття надійшла до редакції 25 травня 2017 року**

УДК 821.161.2/82-312.4

**Філоненко С. О.,**  
доктор філологічних наук, професор,  
Бердянський державний педагогічний університет  
sofil23@ukr.net

## **СИНЕМАТОГРАФ ЯК АТРАКЦІЯ ТА АТРАКЦІОН: КІНОСЮЖЕТИ В СУЧАСНИХ РЕТРОДЕТЕКТИВАХ**

### **Анотація**

Сучасні українські детективи у стилі ретро, які є актуальним трендом масової літератури, репрезентують ранній етап розвитку поп-культури в просторі Російської та Австро-Угорської імперій початку ХХ століття (кіно, цирк, бульварне читиво тощо). Синематограф у своїй початковій формі стає сюжетотворчим у детективній формулі, як засіб творення ілюзій та формування масової свідомості. У ретродетективах Владислава Івченка (“Найкращий сищик імперії на службі приватного капіталу”), Ірен Роздобудько (“Подвійна гра в чотири руки”), Андрія Кокотюхи (“Привид із Валової”) показ розслідування включає прийоми кінопоетики та проблематизує синематограф як ранню форму індустрії розваг.

**Ключові слова:** масова література, історичний детектив, стиль ретро, синематограф, атракціон.

### **Summary**

The contemporary Ukrainian mysteries in the retro style, which are the actual trend of popular fiction, represent the early stage of the development of pop culture in the space of the Russian and Austro-Hungarian empires of the early twentieth century (cinema, circus, pulp fiction, etc.). In its original form, the cinematography creates a plot in the detective formula, as a means of making illusions and shaping mass consciousness. In the historical mysteries by Vladislav Ivchenko (“The Best Sleuth of the Empire at the service of Private Capital”), Irene Rozdobudko (“Double Game in Four Hands”), Andriy Kokotyukha (“Ghost Of Valova”), the investigation shows the techniques of film poetics and challenges the cinema as an early form of the entertainment industry.

**Key words:** popular fiction, historical mystery, historical mystery, retro style, cinematography, attraction.

Перший етап розвитку кінематографу називають **“атракційним”**: від 1896 до 1907 років не йшлося про мистецтво чи промислове виробництво. Демонстрація “рухомих фотографій” мала такий же статус, як ярмарковий балаган, луна-парк, цирк, вар’єте, мюзик-хол. Ніхто тоді не міг передбачити ані комерційних перспектив, ані потужного впливу на масову свідомість. Перші покази відбувалися в пристосованих приміщеннях: фотоательє, літніх театрах, концертних залах, у підвалах, готелях, рестораціях, крамницях. Для кіно потрібен був лише екран, будка оператора, піаніно чи грамофон, 30-40 сидячих місць для публіки.

Сеанси супроводжували живою музикою (“музичними ілюстраціями”), декламаціями, у проміжках між стрічками показували дивертисмент із фокусниками, приборкувачами зміїв, велетнями. На початках оператори фільмували те, що могло стати атракціоном для публіки: прибуття потягу,

боротьбу джіу-джітсу, ювілей королеви Вікторії чи коронацію Миколи II, танці дикунів, вчених слонів, кенгуру, краєвиди Конго, виробництво шампанського, а вже згодом додалися любовні, кримінальні історії, комедії, казки та картини з минулого. Часто на екран переносили шоу із суміжних видів мистецтва: театральні п'єси, оперети, балетні та естрадні номери, феєрії [див. 1, 2].

Привабливість посилювалася завдяки модному слову “електрика”: “Електрокосмографічний театр”, “Електричний і механічний театр”, “Новітній електричний синематограф”, “Гранд-електро”. Називали тодішні кінотеатри і складними й чудернацькими словами: “Грамофізіоскоопофон”, “Тауматограф”, “Патеграф”, – або словами, які підкреслювали незвичайність, ілюзорність світу кіно: “Міраж”, “Фата моргана”, “Фантазії”, “Ілюзіон”, “Чари”, “Світ чудес”, або просто гучними назвами: “Геліос”, “Атлантик”, “Бомонд”, “Люкс”, “Шантеклер”. Згодом інтерес до нової розваги посилювали електричні вогні реклам, гірлянди лампівнів, а з часом – розкіш облаштування перших кінотеатрів: кришталеві люстри, оксамитові порт'єри, оркестр, гардероб, буфет, кіновернісажі.

Розвагою спершу був сам факт демонстрації кіно – глядачів вражали “живі” фотографії, а далі атракційність пов'язувалася вже зі змістом і видовищністю картини. Публіка масово захоувалася в синема й переживала неймовірно гострі емоції від споглядання, здавалося б, буденних ситуацій та об'єктів: як плюскоте вода в морі чи вино в склянці. Кіно стало дешевою, мобільною і загальнодоступною розвагою для натовпу, що не шукав освіти, а шукав сенсацій і “сантиментальної гарячки” (Осип Мандельштам). Як пише Барбара Гершевська, “...магія кіно була така велика, що...і масова свідомість, і більш елітарна з однаковим зацікавленням всмоктувала таємничі історії про людські пристрасті. Перші сюжетні кінострічки, сповнені гвалту, гріха, ошуканства і звірства, що повинно було радше знеохотити до перегляду, ніж привертати увагу, стали, однак, найліпшим експортним товаром ...кіностудій” [1, 8].

Коли сучасна література звертається до початку ХХ століття, то вона не може обійти стороною синематограф як ранню, популярну і знакову форму масової культури. Разом із автівками, аеропланами, телефонами, електрикою, а також місцями відпочинку – казино, більярдними залами, кав'ярнями, стадіонами, цирком, ілюзіони стали невід'ємною частиною сетінга в ретрожанрах, зокрема в детективах. Кінематограф і детективи зародилися й поширилися майже одночасно і з початку ХХ століття переживають тривалий роман. Детектив – один з найпотужніших кіножанрів, разом з тим літературні твори охоче використовують кінематографічний стиль (наразі це стало практично нормою), а також кіноіндустрію як матеріал для сюжетів і кінозірок як персонажів. Вирізняють навіть окрему формулу “голлівудського детективу”, де сліди кримінальної загадки ведуть до цієї фабрики мрій та ілюзій (у творах Росса Макдональда, Реймонда Чандлера, Джеймса Еллроя та інших).

Сучасні українські детективісти, які пишуть ретроромани, також небайдужі до синематографу і часом звертаються до світу кіно у своїх сюжетах. Зокрема, йдеться про романи “Найкращий сищик імперії на службі приватного капіталу” Владислава Івченка (“Темпора”, 2014), “Привид із Валової” Андрія Кокотюхи (“Фоліо”, 2015) та Ірен Роздобудько “Подвійна гра в чотири руки” (“Клуб Сімейного Дозвілля”, 2014). Перші два твори є складовими ретродетективних циклів: про пригоди Івана Карповича Підпригори, найкращого сищика Російської імперії, Владислава Івченка; “львівського” циклу ретродетективів про адвоката Климентія Кошового Андрія Кокотюхи. Такі цикли є наразі модним трендом популярного українського письменства.

Владислав Івченко сьогодні є автором уже 5 романів про сищика Підпригору (перший твір – у співавторстві з Юрієм Камаєвим), кожний складається з певного числа окремих історій – справ детектива. Дія відбувається на початку ХХ століття в Російській імперії та за її межами, в останньому романі “Одіссея найкращого сищика республіки” змальовується розпад імперії в 1917 році. Жанр творів є амальгамою з різних елементів: авантюрного, детективного, сатиричного, альтернативно-історичного.

Ярина Цимбал відзначила близькість Івченкових історій до кіносценаріїв: “Схоже, Владислав Івченко запровадив новий жанр у масовому сегменті сучасної кіноіндустрії – історико-детективний серіал, і якби на пагорбі Жовтневого палацу замість квіткового годинника красувався напис “Голлівуд”, то сюжет на прекрасний серіальний сценарій відірвали б у автора з руками й ногами” [7].

Змальовуючи життя імперії в перехідний період, Владислав Івченко не цурається зображення не тільки технічних новинок, але й нових форм індустрії розваг. Власне, тогочасна масова культура теж стала своєрідним героєм його книгосеріалу, а головний герой – Іван Карпович Підпригора – роздвоюється одночасно на живу людину та її літературний образ у бульварних романах. Секретар і доктор Ватсон сищика – граф Маєвський – ліпить із нього образ “Пінкертон з берегів Сули”. І сам детектив, де б не мандрував, наштовхується на дешеві брошури про свої пригоди й армію шанувальників, які просять про автограф. (Мотив “олітературнення” героя-сищика добре апробований в історичних детективах, наприклад у циклі Леоніда Юзефовича про Івана Путіліна). Загалом, питання масової культури, народних розваг, популярних жанрів постійно дебатуються на сторінках романів Івченка, і письменник навіть веде діалоги з уявними критиками своїх творів.

У згаданій книжці Підпригора розплутує детективні справи в непрості часи перед Першою світовою війною, коли в Російській імперії роздмухується мілітарна істерія та шпигуноманія. Власне, під цим соусом подано епізоди про зіткнення сищика з кіносвітом в оповіданні “Кіно і німці, або Тато знайшлися”. Синематограф, який від часів своєї появи в імперії був принципово аполітичним, різко перетворюється на засіб пропаганди й

виконує державне замовлення перед початком війни. До Івана Карповича з'являється Анатоль Куйбіда, київський представник кінофабрики Ханжонкова, і запрошує його стати консультантом нової стрічки – “патріотичного кіно з Іваном Мозжухіним та Анастасією Кольцовою”, “фільму про злочинців і перемогу закону” [3, 601]. Тут згадано, звісно, реальну кінофабрику, зірку російського німого кіно Івана Мозжухіна, образ Анастасії Кольцової навіяний образом Анастасії Вяльцевої, відомої виконавиці романсів. Підпригору як “стовп самодержавства” і людину з бездоганною політичною репутацією запрошують також і для того, щоб прикрити неприглядний факт: знімати патріотичну стрічку запросили німецького режисера Фрідріха Плумпе (це також історична постать, Фрідріх Мурнау, діяч німецького кіноекспресіонізму), у якому бачать шпигуна й диверсанта. Цей мотив спирається на справжні обставини: у передвоєнний час російські кінофабрики мусили відмовлятися від співробітництва з німецькими фірмами, від закупівлі техніки і плівки.

Відбувається короткий диспут між Анатолем Куйбідою та графом Маєвським: для першого кіно – “чудове мистецтво майбутнього”, для другого – “балаганний жанр” і “розваги для натовпу” [3, 605]. Насправді, попри зачарованість раннім кіно, інтелігенція зневажливо ставилася до нього як дешевого шоу. Згодом Підпригора потрапляє на знімальний майданчик в орендованому цеху заводу “Арсенал” й описує свої враження: “схожий на мурашник: усі кудись бігали, щось тягли, робили, говорили, шуміли” [3, 606]. Знову поновлюється диспут про сутність кіно як народного мистецтва: акторка Кольцова, жінка з манерами і руками аристократки, грає просту селянку і хоче, щоб фільм передавав справжнє життя низів – “життя як воно є” [3, 609]. Її підтримує помічник режисера Бутурлін, який хоче зробити кіно серйозним мистецтвом із соціальною проблематикою: “Треба дати людям правду!” [3, 610]. Та Підпригора впевнений у зворотному: “Людям казка потрібна!” [3, 610].

Однак справжня сварка на майданчику розгоряється через зміст фільму: сценарист Мефодій Жабченко хоче зняти пропагандистську стрічку, йдучи за урядовою кон'юнктурою зображувати німців ворогами. Сценарій такий: “Війна з ворогами, дикими варварами, що захоплюють село і викрадають дівчину, намагаються примусити її служити в будинку розпусти. А коли вона відмовляється, то кидають до тюрми, де піддають тортурам. Тим часом її коханий за наказом командування пробирається у тил до ворогів, щоб викрасти ворожого генерала. Випадково дізнається про долю коханої і рятує її, після чого мстить ворогам вітчизни. У фіналі їх оточують варвари, пропонують здатися, але герой помирає в бою з криком “За віру, царя і Отечество”, вороги збігаються до його тіла, щоб познущатися, але його кохана висаджує в повітря погреб з вибухівкою, чим нищить командування ворогів, що збіглося подивитися на тіло зухвалого русича” (“Вбити варвара”) [3, 613].

Насправді, пропагандистське кіно посідало значну частку 3 тисяч фільмів, знятих у 1908–1917 роках в Росії, що видно по назвах стрічок: “В кровавом зареве войны”, “В огне славянской бури”, “Долой немецкое иго!”, “За веру, царя и отечество”, “Лицо войны”, “Мания войны”, “На защиту братьев-славян”, “Не так страшен немец, как его малюют”, “Немецкое засилье”, “Под пулями немецких варваров” та інших.

Підпригора ненавидить війну, і подібні сюжети здаються йому “маячнею”, яка розпалює наймерзенніші почуття в людях. Однак подальший розвиток цього сюжету веде в інший бік – історія перетворюється на шпигунський трилер, де контррозвідка викриває таємну змову виробників кіно. Владислав Івченко звернувся до ідеї маніпулятивної сили кінематографа: геніальний режисер Плумпе, зговорившись із російськими революціонерами, зокрема Луначарським, вставляє в стрічку 25-й кадр із закликами проти государя, що розпалюють ненависть до Романових і підбурюють до повстання. Впливу на підсвідомість піддаються навіть російські офіцери, які побували на прем’єрному показі. Підпригора викрив диявольський план і запобіг бунтам.

Отже, в ретродетективі Івченка акцент зроблено на специфічних особливостях нового мистецтва: його здатності керувати масовою свідомістю і бути знаряддям пропаганди. Історія на знімальному майданчику є свого роду пародією на шпигунський жанр, навіяною шпигуноманією та воєнною істерією в Російській імперії, а отже слугує для характеристики суспільної настроїв і проблем.

Андрій Кокотюха послідовно створює септологію ретродетективів про Львів, що є проектом видавництва “Фоліо” (2015–2017 роки). Він зображує Австро-Угорщину в 1908–1918 роках очима емігранта з Києва адвоката Климентія Кошового. Світ побачили шість книжок із циклу: “Адвокат із Личаківської”, “Привид із Валової”, “Автомобіль із Пекарської”, “Різник із Городоцької”, “Коханка з площі Ринок”, “Втікач із Бригідок”, автор анонсував завершальний роман – “Офіцер із Стрийського парку”. У кожній книжці автор торкається якихось актуальних проблем тогочасного мультикультурного Львова, населеного поляками, євреями, німцями і русинами: це експорт російського тероризму, будівельний бум, поява автівок і підпільних еротоманських клубів, згодом – російська окупація, січові стрільці і робота диверсантів. У кожному з романів Андрій Кокотюха веде з нами гру в детективні жанри. “Адвоката” він змодельював як класичну формулу *вбивства в закритій кімнаті*. “Привид” – з назви стає зрозуміло, що перед читачем *готичний детектив*. Далі черга за *гламурним романом* – “Автомобілем із Пекарської”, *кривавим трилером про маніяка* – “Різник із Городоцької” та *політичним детективом* “Коханка з площі Ринок”.

Роман “Привид із Валової” – друга книга серії, де автор укотре використовує формулу готичного детективу, тобто такого, де, здавалося б, надприродні явища отримують раціональні пояснення. З цієї точки зору

твір вписується в ряд романів: “Легенда про Безголового”, “Темна вода”, “Аномальна зона”, “Таємне джерело”. З іншого боку, львівський сетінг 1909 року включає сецесійні будинки, які увійшли в моду (“сецесія значно освіжить обличчя Львова” [5, 65]), будівельну лихоманку й економічний бум через розробку нафтових родовищ. Привид Чорної пані оселяється в кам’яниці № 28 на Валовій, що піддається перебудові. Там знаходять тіло поліцейського інформатора Антона Моргуна, який упав із риштувань і розбився. Кошовий змушений взятися за розслідування вбивства. Будинок має свою трагічну легенду і своє прокляття, Чорна пані – замордована колись чоловіком Єва Гаєцька – з’являється і випадковим перехожим, і тим, хто хоче купити й відбудувати цю кам’яницю. Климентій не довіряє стрішній казці, як і поліцейський Віхура: “Поліція не ловить привидів”, “Привиди лякають, але не вбивають”.

Автор змальовує появу привида безпосередньо, очима головних героїв: “І тоді з’явилася вона. Виникла нізвідки. Щойно на мурованій стіні нічого не було. Мить – там виникла жінка. Принаймні, нічне видіння виглядало як жінка, запнута під підборіддя до п’ят у чорну, в талію, сукню. Голову накривав чорний капелюшок із невеликими крисами. Обличчя роздивитися годі – чи воно розпливалося, чи його закривала густа вуаль, чи від несподіванки і нападу страху він не міг роздивитися примару чіткіше”... “жінка у чорному вийшла з мурованої стіни. Вона висіла в повітрі. Ноги – чи що там у неї – низ – не торкалися підлоги” [5, 190]. Згодом вона збільшується і підіймає руки, примушучи Кошового втікати зі страшного місця. Але потім він звернув увагу, що сукня жінки, вбитої більше 100 років тому, виглядає сучасно, і на тихе шурхотіння під час появи привида. Виявляється, жінка була кінопроекцією, яку влаштував власник салону кіно Станіслав Мазарек, щоб збити ціну на привабливий будинок. На думку адвоката, новинки технічного прогресу не завжди несуть щастя і вдосконалення людству, а можуть використовуватися для шахрайства (“його кіно прикривало досить серйозні злочинні оборудки. Поруч постійно крутилися сумнівні типи” [5, 231]). Письменник апелює до загальновідомого факту: кіно як прибутковий бізнес притягувало до себе і дрібних, і організованих злочинців.

Роман Ірен Роздобудько “Подвійна гра в чотири руки” вирізняється грайливою тональністю, а отже, серйозні проблеми набувають “легкого”, авантюрно-мелодраматичного відтінку. Історичні лінії та вузли практично не цікавлять письменницю, і початок ХХ століття для неї в першу чергу – мальовнича декорація, барвисте тло, на якому розгортаються кумедні і страшні події, що складають детективний сюжет.

Ірен Роздобудько майстерно відтворює реалії 1911 року, передусім світське життя. Дія роману відбувається на пароплаві “Цариця Дніпра”, що прямує з Києва до Одеси. У п’ятиденний круїз відправляється заможна публіка – посли, дворяни, купці, модні письменники і режисери. З рекламною метою Київське судноплавство організує на кораблі безліч

різноманітних розваг: вечірки і танці, поетичні декламації, циганський хор, азартні ігри та шахи, фокуси, кінозйомки. Щоб створити ефект ретро, Ірен Роздобудько згадує в романі тодішніх зірок – Віру Холодну, Федора Шаляпіна, Рудольфо Валентино та інших.

Рецензент та автор передмови в унісон відзначили кінематографічність роману Ірен Роздобудько»: режисер Валентин Марченко називає твір “кінороманом”: “Як на мене, всі твори Ірен Роздобудько – кінематографічні. З кожної книги міг би вийти не тільки непоганий фільм, а й потужний блокбастер ...Кінороман “Подвійна гра в чотири руки” – один з таких “завтрашніх фільмів”...Саме і цій книзі надається перевага візуалізації дії, а не метафорі. І саме тому кожна “сцену” – себто розділ – можна не тільки прочитати, а й побачити у власній уяві” [6, 5]. Йому вторить у рецензії Андрій Кокотюха: “Маємо не просто роман, а кінороман. ...Знайомі з кіновиробництвом читачі знайдуть тут буквальну пародію на те, чим живе типовий знімальний майданчик” [4].

Справді, кіно присутнє в романі у двох іпостасях. Насамперед – як один із мотивів: серед пасажирів “Цариці Дніпра” присутні “двоє кіношників у шкіряному вбранні”, які знімають усіх присутніх на замовлення Київського пароплавства, щоб зробити з плавання “документальну фільму” і одразу ж продемонструвати публіці задля реклами. Звісно, круїзери виявляють до кінокамери особливу цікавість, розпитують режисера про зірок екрану, з якими він знайомий: “Усім хотілося говорити про “сінема” [6, 181]. Між пасажирами і режисером виникає курйозна суперечка про майбутнє культури – останній прогнозує зникнення книжок і театру і панування кіно: “Нічого не буде! Скрізь буде один синематограф!” [6, 181]. Згадуються відомі фільми (“Руйнування стіни”, “Прихід потяга”), актори (Мері Пікфорд, Іван Можжухін), режисер мріє зняти стрічку про загибель великого лайнера через зіткнення з айсбергом (натяк на катастрофу “Титаніка” в наступному 1912 році).

Кінокамера у творі – це ще одна точка зору, що вихоплює з плину подій найяскравіші моменти і найдраматичніші мізансцени. Більшість епізодів роману організовано за цим драматичним принципом – авторка навмисно підкреслює взаємне розташування персонажів, мовби на театральній сцені. Граматично це подеколи оформлено як панування теперішнього часу із синтаксичною інверсією, що акцентує мовби уповільнену дію: “...Пані та панянки довкола загадкового письменника *кружляють*, листівки *підписують* з його портретом, дарма, що він тут «інкогніто», усі його *знають*, усі *обожнюють*. Він, блідий, зверхній, одним розчерком серця *крає*. А потім зграйкою *прямують* панянки до роялю. ...Фокусник-мім салоном *сновигає*: з рукавів букетики *дістає*, дрібні дива *демонструє*. Комусь годинник золотий *повертає* під оплески, у когось із нагрудної кишені зв'язку різнобарвних носовичків *дістає*... Офіціанти напої *носять*... Капітан із золотими гудзиками на мундирі, в білому кашкеті, на сходах *майорить*, мов прапор. Посеред зали



заводить танок парочка: юна особа в блакитній сукні і високий незграбний пан в сурдуті з ледь помітними записинами на ліктях. Юна особа на всі боки головою *крутить*, пан – *позіхає...*” (курсив мій. – С. Ф.) [6, 57–78].

Таким чином, у романі “Подвійна гра в чотири руки” кінематограф стає не тільки знаком часу і предметом обговорення для персонажів, але й стає особливою нарративною метафорою, наближаючи оповідь до сюжетів і прийомів ранніх форм кіно. Кіносюжети в сучасних українських ретродетективах допомагають відтворити специфічну атмосферу початку ХХ століття, пов’язану з технічною модернізацією і появою нових форм популярної культури, які маніпулювали масовою свідомістю, а також сприяють напруженості детективної інтриги та заплутаності кримінальної загадки.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гершевська Б. З історії культури кіно у Львові 1918–1939 рр. / Барбара Гершевська ; пер. з польськ. – Львів : Незалежний культурологічний журнал “І”, 2004. – 98 с.
2. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / Л. Госейко ; пер. з франц. – К. : КІНО-КО-ЛО, 2005. – 464 с.
3. Івченко В. Найкращий сищик імперії на службі приватного капіталу / Владислав Івченко. – К. : Темпора, 2013. – 728 с.
4. Кокотюха А. Убивство в старих ритмах [Електронний ресурс] / Андрій Кокотюха // Буквоїд. – Режим доступу : 20.12.2014 <http://bukvoid.com.ua/criminal/2014/12/20/104919.html>.
5. Кокотюха А. Привид із Вислової : роман / А. Кокотюха. – Харків : Фоліо, 2015. – 283 с. – (Ретророман).
6. Роздобудько І. Подвійна гра в чотири руки : [роман] / Ірен Роздобудько. – Харків : Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2014. – 224 с.
7. Цимбал Я. Madman Іван Карпович [Електронний ресурс] / Ярина Цимбал // Літакцент. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2014/02/11/madman-ivan-karpovych>.

**Стаття надійшла до редакції 29 квітня 2017 року**

УДК 821.161.1 Акунин

Коркішко В. О.,  
кандидат філологічних наук,  
Бердянський державний педагогічний університет  
korkishko\_vika@mail.ru

## ИГРА В КЛАССИКОВ: ПАСТИШИЗАЦИЯ ТЕКСТА КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ИГРОВОГО ПОЛЯ В ПЬЕСАХ БОРИСА АКУНИНА

### Аннотация

В статье рассматривается своеобразие функционирования постмодернистского приема пастишизации в пьесах Б. Акунина “Гамлет” и “Чайка”. Анализируются особенности игры “писатель – текст – читатель” в исследуемых произведениях, а также средства создания новой художественной реальности на основе классических произведений.

**Ключевые слова:** пастиш, литературная игра, десакрализация, деструкция, постмодернизм, беллетристика.

### Summary

The article examines the peculiarity of the postmodernist technique of pasteurization in the plays of B. Akunin “Hamlet” and “The Seagull”. The features of the game “writer–text–reader” are analyzed in the studied works. The means of creating a new artistic reality based on classical works are probed.

**Key words:** pastiche, literary game, desacralization, destruction, postmodernism, belles-lettres.

Игра с читателем и (или) текстом – неизменный атрибут постмодернистской эстетики. Представляется не случайным, или даже закономерным, что любой одаренный, интеллектуально развитый писатель, пусть не имеющий прямого отношения к постмодернистской литературе, может использовать в своем творчестве ее художественные средства. Тем более что, существуя в эпоху постмодернизма (или, по мнению многих современных литературоведов, пост-постмодернизма), “не заразится” его философией и эстетикой практически невозможно. К тому же литературный процесс всегда предполагает взаимодействие различных направлений, течений, художественных методов, форм, жанров и т.п. в одну историческую эпоху. Поэтому неудивительно, что писатель-беллетрист, Борис Акунин, функционируя в XXI веке, широко использует приемы постмодернистской литературы. В данной статье представлена попытка охарактеризовать прием пастишизации текста для создания игры с читателем в пьесах Б. Акунина “Гамлет” и “Чайка”. Заметим, что история изучения акунинских пьес в современном литературоведении не богата. Постановка акунинской “Чайки” 26 апреля 2001 года в Московском театре “Школа современной пьесы” вызвала целый ряд театральных рецензий [19], а в 2005 году вышла статья М. Костовой-Панайотовой [15], где акунинская пьеса рассматривается как зеркало чеховской. “Гамлет” Б. Акунина вызвал интерес со стороны

литературоведов и анализировался в контексте функционирования шекспировского текста в современной литературе [14].

Популярная литература склонна иронически переосмысливать культурные и литературные достижения прошлого. И здесь как нельзя лучше подходит инструментарий литературы постмодернистской. Философия и мировоззрение постмодерна отвергает Истину и моносемию. Как следствие, появление в литературе пастиша и пародии как умелых переработок текстов прошлого. Пастиш как редуцированная форма пародии, утратившей свою традиционную функцию “стилистической маски”, перекраивает содержание известного произведения, придает ему новое звучание. По замечанию Ф. Джеймсона, пастиш – “нейтральная практика стилистической мимикрии без скрытого мотива пародии <...> без того не угасшего окончательно чувства, что еще существует что-то нормальное по сравнению с тем, что изображается в комическом свете” [17]. Рассматриваемые в данной статье акунинские пьесы, в духе постмодернизма деструктурируют и перестраивают классические тексты, заставляя читателя выйти из зоны комфорта, пересмотреть заангажированные произведения, взглянуть на них по-новому. При этом деструкция эта направлена на позитивное усвоение классики, на позитивное смыслообразование. Благодаря этому произведение перестает быть вещью, замкнутой в себе, становится не только объектом читательских размышлений, а также благодатной почвой для игры “писатель–текст–читатель”.

Конечно же, игра как таковая не возникла с приходом эпохи постмодернизма, а существовала как средство общения и в разных формах функционировала в искусстве. Как отмечает М. Бахтин, “игра – это особый вид коммуникации, где последняя является актом творческого взаимодействия коммуникантов. Игре, как особому виду человеческой деятельности свойственен процесс диалогизма и полилогизма” [6, 28]. Еще И. Кант анализировал роль и место игры в искусстве, при этом наделяя ее признаком элитарности. По мнению философа “игра, подобно самой природе, гений задает правила искусству, творя абсолютно самобытные произведения” [11, 117]. Представителями постмодернизма игра воспринимается как “разновидность физической и интеллектуальной деятельности, лишенная прямой практической целесообразности и представляющая индивидуальную возможность самореализации, выход за рамки его актуальных социальных ролей” [11, 118].

Именно такую интеллектуальную игру “затекает” беллетрист-Акунин с взыскательным читателем, пастишизируя шекспировского “Гамлета”. По справедливому замечанию И. Анненского, проблема шекспировского “Гамлета” относится к числу “проблем-отрав, которые еще никто никогда не решил” [4]. Столетиями ученые, критики, поэты, актеры, режиссеры, читатели, зрители и т.д., соприкасаясь с образом Гамлета, пытаются

угадать / проанализировать / уловить / почувствовать / разгадать, в чем же загадка принца Датского. Борис Акунин не дает ответа на этот вопрос-тайну. Он перековывает произведение У. Шекспира, трансформирует трагедию в своего рода буффонаду, а также переписывает героя.

В начале, однако, хотелось бы заметить, что идея переделки трагедии У. Шекспира в русской литературе посетила не только Б. Акунина. В 1750 г. русскому зрителю была показана трагедия А. Сумарокова “Гамлет”, которая представляла собой переделку шекспировской пьесы. В связи с тем, что А. Сумароков считал, что английский драматург “пишет как пьяный дикарь”, он решил “исправить” произведение с соблюдением литературных правил классицизма. При этом российский писатель оставляет в произведении лишь идею о насильственном отторжении власти и смертельной борьбе за нее, практически полностью переписывая сюжет [10]. А. Сумароков в погоне за соблюдением литературных правил не осознает, что упрощает трагедию, лишает ее философской основы, иронии и глубокого образа Гамлета. Б. Акунин же намеренно травестирует произведение, в духе постмодернизма играя с читателем, как массовым, так и более искусственным; при этом меняется суть отношений автора и читателя – “они включаются в поиск ускользающей истины текста, которая теряет свой статус Абсолюта, превращаясь в результат языковой игры” [9].

Сюжет акунинского “Гамлета” практически идентичен шекспировскому. Акунин убрал несколько сцен, а начинается пьеса со сцены обращения Клавдия к народу, которой у У. Шекспира нет. Эта сцена отсылает подготовленного читателя к трагедии другого классика, уже русской литературы, “Борису Годунову”, где народ является основным персонажем. Гамлет старший у Б. Акунина совершает самоубийство, узнав о тайной связи Гертруды с Клавдием, Полоний – не просто услужливый вельможа, а коварный предатель, пытающийся захватить датский престол. Гертруда же, не вынеся своей вины перед сыном, сознательно пьет отравленное вино.

Интересно отметить, что Б. Акунину в своем “Гамлете” не приходится изобретать сюжетные ходы для трансформации шекспировской пьесы в детектив. Известно, что краеугольный камень детектива – тайна, связанная с совершением преступления, а сюжет жанра составляет его расследование, что, с множественными оговорками, и лежит в основе пьесы “Гамлет, принц Датский”. При этом язык акунинского произведения намеренно снижен, философские размышления Гамлета переведены из сферы сакрального в профанное, а сюжетообразующие монологи переданы Горацио. Так, известнейший философский монолог, имеющий множество трактовок, у Б. Акунина превращается в бытовое рассуждение, которое оканчивается саркастически: “Какое к черту “быть или не быть”!”. И под конец, словами Гамлета автор “выдает” свой замысел: “Я думал, что в трагедии играю, / А сам же в буффонаду угодил” [1] (курсив – В.К.).

Трагедія У. Шекспіра, оснований на остром непримиримом конфлікті, имеющая глибоке філософське содержание, у Б. Акунина трансформується в буффонаду, карикатуру на персонажів. Б. Акунин, подобно І. Котляревському, изображає мир всемирно почитаної пьєси і, главное, Гамлета (которий в масової культурі превратился в образ-штамп, образ-клише) в бурлескної, сатирически-гротескної манері. Если у У. Шекспіра жизнь героя мотивується розвитком его характера, что проявляється в соответствующих обстоятельствах, если шекспіровський Гамлет вступає в поєдинок з суперниками інших життєвських взглядов і гине, став жертвою общества, то акунинський Гамлет – неповоротливий толстяк з весьма заурядними умственными способностями. Даже его ухаживания за Офелией имеют пошловатый оттенок:

*Подарков никаких он не дарил,  
А только беспрестанно докучает:  
То неприличность скажет, то щипнет.  
А сам толстяк и вовсе некрасивый [1].*

Сама же Офелія изображена недалекою, глупою дівчицею: “Совсем дуреха у меня и неспособна / Намек или двусмысленность понять” [1].

Таким образом, неразгаданные тайны Гамлета (кто он: сумасшедший или философ; почему он медлит с мещью, в чем виновна перед ним Офелія, что гложет его более всего и т.д.) в пьесе Б. Акунина снимаются вовсе. Все поступки и размышления героя перенесены на плечи рассудительного Горация.

Следует заметить, что образ акунинского Горация является весьма любопытным. Он – единственный, кто говорит в произведении прозой. В шекспіровській трагедії прозою написаны діалоги Гамлета з Розенкранцем і Гільденстерном і акторами. По словам Аникста, все прозаические діалоги у У. Шекспіра имеют комическую тональность [3]. В акунинской же пьесе проза передает трезвый взгляд на мир человека нового времени, единственного, кто не принимает участия в хаосе происходящего. Прагматик Гораций вносит рациональное зерно в события пьєсы и своеобразно расследует убийство Гамлета старшего. Гамлет же, принадлежащий когорте персонажів отживающего века, не способен на поступок без подсказки и поддержки Горация: “Но я... Но как... Но разве мне под силу... / Я не герой, я пересмешник праздный” [1]. Не менее интересным является вопрос: почему же именно Гораций становится главным персонажем акунинской пьєсы? По мнению, В. Шнейдера, Горацио – один из самых загадочных героев шекспіровского “Гамлета”. При этом “от первого явления до последнего половину сценического времени ... он не делает буквально ничего” [21]. Разгадку В. Шнейдер находит в том, что все события трагедии зритель / читатель видит его глазами. Подтверждает свою догадку ученый последними словами Гамлета: “Горацио, я гибну; ты жив; / Поведай правду обо мне неутоленным” [20].

Итак, Горацио не движет сюжет, не создает интриги, он не просто персонаж пьесы, а является как бы нарратором, если можно употребить этот термин применительно к герою пьесы. Горацио гораздо объективнее Гамлета и является посторонним наблюдателем. Эту черту Б. Акунин и развил в своем Горацио до таланта детектива-философа: “Род занятий у меня необычный – я исследую человеческую природу” [1]. Он анализирует, все подвергает сомнению, ведет своего рода расследование. Б. Акунин успешно пользуется тем, что шекспировский Горацио не имеет предыстории, приписывая своего Горацио династии Фандориных, берущей начало от Арнульфа Дорна: “Родом я из Швабии, званием дворянин, прозванием – фон Дорн. Род небогатый, но почтенный” [1].

Подобная пастишизация за счет имитации оригинального стиля, присутствия в пьесе нескольких стилевых пластов превращает произведение Б. Акунина в модель хаоса, становится созидющим началом, позволяет преодолеть моносемию и отражает множественность истины.

Многие российские литературоведы считают “Чайку” самой “гамлетовской” пьесой А. Чехова [13; 16; 18]. Возможно, не случайно именно это произведение подвергается пастишизации Б. Акунина. Акунинская “Чайка” представляет собой детективную пьесу в двух действиях. Первое действие практически полностью соответствует последнему действию чеховской пьесы, с одним изменением: доктор Дорн сообщает собравшимся в доме Сорина, что Треплев не застрелился, а убит. Так появляется интрига, являющаяся основой детективного сюжета. Далее читателю / зрителю предлагается восемь дублей второго действия с вариантами развязок. Такая композиция произведения производит эффект обманутого ожидания, “способствующий расшатыванию культурных стереотипов сознания читателя” [8], т.к. общая развязка пьесы: убийца – каждый из присутствующих. Каждому дублю соответствует своя развязка, убийца с мотивом и способом убийства.

В первом дубле убийцей Треплева оказывается Нина Заречная, которая подстроила его самоубийство из страха за Тригорина. Во втором дубле в убийстве сознается Медведенко, который убивает Треплева в порыве ярости, не выдержав постоянных унижений со стороны окружающих. Убийца третьего дубля – Маша, совершившая преступление от переполнивших ее чувств любви и ревности. В четвертом дубле виновницей становится Полина Акрадьевна, убившая из жалости к дочери. В пятом дубле убийцей оказывается Сорин, убивший из опасения, что Треплев помешан и может кому-либо навредить. Шестой дубль являет собой самую неожиданную ироническую развязку – Аркадина убила сына из ревности к Тригорину, который был влюблен в Треплева. Седьмой дубль писательский – Тригорин убил, чтобы написать детектив. И, наконец, восьмой убийца – сыщик с абсурдным мотивом (месть за убиенных животных).

Не меньшее значение для создания жанра детектива в акунинской пьесе имеют суггестивные приемы: раскаты грома, сопровождающиеся вспышками молнии, описание револьвера Треплева, на который он то встревожено косится, то рассеянно поглаживает, игра света и тени, ремарки, передающие психологическое напряжение героев (“он уже не рассеян, а возбужден; говорит все быстрее, а под конец почти исступленно”, “Нина в панике...”, “быстро”, “порывисто”, “с испуганной улыбкой”, “содрогнувшись, трясется в беззвучном хохоте” и т.п. [2]). Завершает изложение чеховского сюжета сцена, психологически подготавливающая читателя / зрителя к возникновению злодеяния-тайны: “Свет на сцене меркнет, и остается лишь освещенный кружок близ лампы. Через полминуты доносится приглушенный треск грома, но зарницы нет. Еще через несколько секунд мимо стеклянной двери быстро проскальзывает чей-то силуэт. Опять грохочет гром, но теперь уже значительно сильнее. Яркая вспышка, порыв ветра распахивает дверь, полочется белая занавеска, с пола взлетают и кружатся мелкие клочки” [2].

Второе действие акунинской “Чайки” являет не только детективный сюжет, пастишизация здесь проявляется и в иронической перекодировке чеховских персонажей. Так, в традиционном литературоведении Треплев представляется наиболее “гамлетовской” фигурой “Чайки” А. Чехова [5]. Аргументацией этому служит тот факт, что в развитии чеховской пьесы Треплев “движется от сколько-нибудь сильной и деятельной позиции к слабой и психологически разрушающей его <...>” [5, 229], а также то, что самоубийство его оказывается “единственным успешным поступком героя, что и актуализирует трагедийный модус, постоянно припоминаемый и одновременно постоянно снимаемый посредством шекспировских отсылок” [5, 229]. Акунин по-новому, более жестко оценивает героя: “Капризный, эгоистичный, жестокий мальчишка. Признаюсь, он мне совсем не нравился. Что за охота в двадцать семь лет жить одной жалостью к себе и при этом до такой степени презирать окружающий мир?” [2] – так отзывается о Треплеве доктор Дорн, который у Б. Акунина предстает потомком фон Дорнов (тех, которые, обрусев, превратились в Фандориных, Фондориных, или просто Дорнов), расследующим убийство.

Не менее жестко изображается эгоистичность, манерность, наигранность чувств Аркадиной, что, конечно же, не противоречит этому образу у А. Чехова: “Аркадина лживая, неумная, быстро переходящая из одного настроения в другое, самолюбивая эгоистка” [12, 19–20]. Подчеркивает характер Аркадиной у Б. Акунина разыгрываемая сцена с неизменно произносимым ею в каждом из дублей монологом: “Мой бедный, бедный мальчик. Я была тебе скверной матерью, я была слишком увлечена искусством и собой – да – да, собой. Это вечное проклятье актрисы: жить перед зеркалом, жадно вглядываться в него и видеть только собственное, всегда только собственное лицо. Мой милый, бесталанный,

нелюбимый мальчик... Ты – единственный, кому я была по-настоящему нужна. Теперь лежишь там ничком, окровавленный, раскинув руки. Ты звал меня, долго звал, а я все не шла, и вот твой зов утих..." [2].

Такой же "артистичной" Б. Акунин рисует Нину, подчеркивая ее неискренность авторскими ремарками: "говорит поставленным, актерским голосом", "картинно склоняется к столу", "поднимает голову, следит за его реакцией", "она актриса явно не хуже Аркадиной" [2]. В отличие от чеховской Нины, внутренние противоречия которой так и не разрешаются, "а ее несовпадение с самою собой приобретает трагическое звучание" [5, 232], акунинская Нина превращается в искусную притворщицу.

Таким образом Б. Акунин в "Чайке" отчуждает знакомые, заостреные во времени и "заштампованные" чеховские образы, заставляя читателя / зрителя взглянуть на них по-новому. Писатель демонтирует штампы, выработанные массовым сознанием, десакрализирует текст, побуждая читателя вновь (или впервые) обратиться к первоисточнику и переосмыслить (или осмыслить) его. Согласимся с мнением М. Костовой-Панайотовой о том, что в отличие от чеховской Чайки, где персонажи "зрительно осязаемы", в акунинской пьесе центром является – происшествие [15]. С одной лишь оговоркой: автору данной статьи представляется, что акунинские персонажи не превращены в функции, напротив, писатель анализирует чеховских героев и дает им оценку. И, в данном случае, игра становится главным методом реализации внутренних идей автора.

Итак, в процессе пастишизации классических произведений Б. Акуниным главной задачей становится преодоление однозначности, неизменности Истины, не соответствующих современному представлению о мире. Интеллектуальные игры с читателем в акунинских пьесах стимулируют интерес и способствуют обращению к первоисточнику. Рассмотренные пьесы Б. Акунина – попытка развенчания мифов прошлого, десакрализации и деструкции штампов и клише, связанных с классическими текстами в массовом сознании; интеллектуальная игра с подготовленным, искушенным читателем; попытка вывести массового читателя из зоны комфорта, собственной заангажированности, побудить аналитически обратиться к классическому тексту.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Акунин Б. Гамлет / Б. Акунин [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://lib.ru/RUSS\\_DETEKTIW/BAKUNIN/akunin26.txt](http://lib.ru/RUSS_DETEKTIW/BAKUNIN/akunin26.txt)
2. Акунин Б. Чайка / Б. Акунин [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.akunin.ru/knigi/prochee/chaika/>
3. Аникст А. Трагедия У. Шекспира "Гамлет" / А. Аникст [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.w-shakespeare.ru/library/tragediya-shekspira-gamlet45.html>
4. Анненский И. Проблема Гамлета [Электронный ресурс] / Иннокентий Анненский // Книга отражений. – М. : Наука, 1979 – Режим доступа : <http://www.pereplet.ru/moshkow/POEZIQ/ANNENSKIJ/gamlet.html>



5. Артемьева Л. С. “Гамлетовский” микросюжет в пьесе А. П. Чехова “Чайка” // Пушкинские чтения. – 2015. – № XX. – С. 224–232.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
7. Белей М. А. Игра в постмодернизме как коммуникативная категория [Электронный ресурс] / М. А. Белей // Молодёжь и наука : сборник материалов VIII Всероссийской научно-технической конференции студентов, аспирантов и молодых учёных, посвященной 155-летию со дня рождения К. Э. Циолковского. – Красноярск : Сибирский федеральный ун-т, 2012. – Режим доступа : <http://conf.sfu-kras.ru/sites/mn2012/section29.html>.
8. Блинова М. П. Стилевое многообразие малой постмодернистской прозы [Электронный ресурс] / М. П. Блинова. – Режим доступа : [http://zar-literature.ucoz.ru/publ/blinova\\_m\\_p/stilevoe\\_svoeobrazie\\_maloj\\_postmodernistskoj\\_prozy/5-1-0-67](http://zar-literature.ucoz.ru/publ/blinova_m_p/stilevoe_svoeobrazie_maloj_postmodernistskoj_prozy/5-1-0-67)
9. Блинова М. П. Особенности дискурсивного представления концептов постмодернистской философии в современной малой прозе [Электронный ресурс] / М. П. Блинова. – Режим доступа : [http://zar-literature.ucoz.ru/publ/blinova\\_m\\_p/osobennosti\\_diskursivnogo\\_predstavlenija\\_konceptov\\_postmodernistskoj\\_filosofii\\_v\\_sovremennoj\\_maloj\\_proze/5-1-0-62](http://zar-literature.ucoz.ru/publ/blinova_m_p/osobennosti_diskursivnogo_predstavlenija_konceptov_postmodernistskoj_filosofii_v_sovremennoj_maloj_proze/5-1-0-62)
10. Грипич Н. В. Гамлет А. П. Сумарокова / Н. В. Грипич // Материалы Третьей научной конференции “Наука. Университет. 2002”. – Новосибирск, 2002. – С. 99–102.
11. Загороднева Ю. А. Постмодернистская игра: кто задает правила? / Ю. А. Загороднева // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – № 18. (233). Философия. Социология. Культурология. – Вып. 21. – С. 115–118.
12. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение / Б. И. Зингерман. – М. : Наука, 1988. – 384 с.
13. Катаев В. Б. Литературные связи Чехова / В. Б. Катаев. – М. : Изд-во МГУ, 1989. – 261 с.
14. Киреева Н. В. Шекспировский текст в литературе XX – начала XXI в. / Н. В. Киреева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2015. – № 12 (54) : в 4 ч. – Ч. III. – С. 88–90.
15. Костова-Панайотова М. “Чайка” Бориса Акунина как зеркало “Чайки” Чехова [Электронный ресурс] / М. Костова-Панайотова // Дети Ра. – 2005. – 9 (13). – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/ra/2005/9/pa23.html>
16. Паперный З. С. “Чайка» А. П. Чехова / З. С. Паперный. – М. : Художественная литература, 1980. – 160 с.
17. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов [Электронный ресурс] / И. П. Ильин. – М. : ИНИОН РАН (отдел литературоведения). – INTRADA, 2001. – Режим доступа : <http://postmodernism.academic.ru/90/%D0%BF%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%88>
18. Смиренский В. Полет “Чайки” над морем “Гамлета” [Электронный ресурс] / В. Смиренский. – Режим доступа : <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/smirensky10.shtml>
19. “Чайка” Б. Акунина. Школа современной пьесы. Пресса о спектакле [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.smotr.ru/2000/2000\\_shkola\\_akunin.htm](http://www.smotr.ru/2000/2000_shkola_akunin.htm)
20. Шекспир У. Гамлет, принц датский [Электронный ресурс] / У. Шекспир ; [пер. Б. Пастернак]. – Режим доступа : [http://www.theatre-library.ru/files/sh/shakespeare/shakespeare\\_20.html](http://www.theatre-library.ru/files/sh/shakespeare/shakespeare_20.html)
21. Шнейдер В. “Трагедия Гамлета, принца датского”. (Размышления через четыреста лет после премьеры) [Электронный ресурс] / Виктор Шнейдер. – Режим доступа : <http://www.horoshiepesni.ru/res/proza/122.html>

**Стаття надійшла до редакції 17 травня 2017 року**

УДК 215 (450)

**Крамар В. Б.,**  
кандидат філологічних наук, доцент,  
Хмельницький національний університет  
volbron@gmail.com

## **ТЕМА СМЕРТІ І “ГЕРОЙ-РЕМІСНИК” У СУЧАСНОМУ БРИТАНСЬКОМУ РОМАНІ. “ОСТАННІ РОЗПОРЯДЖЕННЯ” Г. СВІФТА**

### **Анотація**

Розглянуто провідні компоненти формальної структури у прозі Г. Свіфта і розкрито міру їхньої оригінальності в контексті сучасної світової літератури. Зазначено загальні відмінності британської прози від сучасного постмодернізму. Представлено особливості функціонування літературного героя у розкритті теми смерті на матеріалі роману “Останні розпорядження”. Взаємодія підкреслено реалістичних компонентів сюжету відбувається за постмодерністичними канонами. Попри загальну тенденцію, мотив смерті з модифікатора другого плану, в “Останніх розпорядженнях” стає лейтмотивом.

**Ключові слова:** протагоніст, літературна тема, поетика, постмодернізм, національний аспект.

### **Summary**

The article analyzes the major components of formal structures of G. Swift's prose and its peculiarities in the context of world postmodern fiction. Functions and main features of a character and its role to advance the theme of death in “Last Orders” is investigated. Play between realistic components of a plot is developed on postmodern methods, that constitutes the national type of postmodern prose. Despite the common tendency in contemporary British fiction to use death as a second plan modifier it turns the leitmotif of “Last Orders”.

**Key words:** protagonist, theme, postmodern, poetics, national aspect

Сучасний постмодернізм у Західній літературі вже довгий час є предметом дослідження багатьох науковців. Питання загальних особливостей постмодернізму як мистецької течії, динаміка його розвитку у різні періоди а також окремі формальні й тематичні аспекти на сьогодні вивчались науковцями навіть на стику гуманітарних дисциплін [3], багато матеріалів дискусивного характеру дослідники зі світовим іменем представляють онлайн [6]. Разом з тим, національні відмінності постмодернізму вивчені порівняно побіжно [5]. А аналізу того, як функціонують окремі елементи поетики у національних літературах, ми не зустрічали взагалі. Це заважає адекватному розумінню літератури як такої, а в прикладному аспекті стає на перешкоді точному еквівалентному перекладу, в результаті чого перекладені твори звучать “усереднено”, без різнобарв'я національних нюансів характерів, тем, мовлення.

Ми взяли за мету статті проаналізувати провідні компоненти формальної структури, такі як тема і герой, прози Г. Свіфта і виявити міру їхньої ідейної і формальної оригінальності в контексті сучасної світової літератури. Методом аналізу обрано структуро-генеративний метод.

Поетика британського постмодерністського роману відрізняється від аналогічного жанру Континенту і США. Головна відмінність полягає у тім, що письменники Британії не так рішуче поривають із реалізмом. Цей факт дав право британським критикам (Е. Еліас, К. Бернард) означити прозу їхніх співвітчизників парадоксальним терміном “постмодерний реалізм”. Англійський письменник не допускає в своє естетичне королівство посланців інтертекстуальних імперій: інтелектуальну гру з абстрактними логічними структурами, мега текстові алюзії, формалізовані “великі наративи” та інші прийоми, що складають основу так званого “ludic” постмодернізму.

Чому ж все-таки “постмодерністський” реалізм, а не новий реалізм, як “новий роман”? Тому що ці тексти складаються із компонентів поетики, що мімікріють під реалістичні (антропоморфний протагоніст, соціально-історичні художній час і простір), а взаємодіють вони за постмодерністськими канонами (часто і більшою мірою, ніж будь-які демонстративно ареалістичні тексти). До прикладу, “Історія світу у десяти з половиною розділах” Джуліана Барнса, взагалі претендує на літописну достовірність, принаймні з точки зору фабули, утім, з точки зору літературної форми, взаємодії і взаємо впливу його складових частин – це суто постмодерністський твір.

Певною мірою такий ефект розбіжності між реалістичною темою і засобами її втілення може спричиняти наскрізна властивість постмодернізму до мімікрії, до опису “нереальної реальності” (Б. Макхейл). До того ж, мімікрія роману британського може стосуватися реальності онтологічної, навіть вужче – соціальної, а не абстрактної. Острівного автора все ще приваблює антропоморфний протагоніст і “жива” емоція, прив’язані до певного історичного моменту і країни. Він розповідає не про естетичні лабіринти, що мають більший стосунок до формальної логіки чи еристики, а про те, що стосуються особистого досвіду людини своєї епохи. І тут ми знову натрапляємо на чергову несподіванку: у преліках тем, що розробляють британські письменники, на диво, відсутні такі важливі для функціонування реалістичного героя традиційні теми як “смерть” і “любов”. До прикладу, автор Теорії сучасної літератури з Кембріджа [4] професор Домінік Хед вважає головними для постмодерністської прози Британії такі теми: Художник і держава, Суспільні класи і соціальні зміни, Гендерні проблеми, Національна ідентичність, Мультикультурність, Місто і околиця.

Це не означає, що зазначені літературні універсалії взагалі не розробляються на сторінках сучасної британської прози, просто їхня вага у загальному обсязі актуальних тем і мотивів є досить незначною. Наявні і окремі теоретичні дослідження з цього аспекту проблеми у монографіях [2; 5], але і їхня кількість у загальному доробку літературної критики не є вагомим.

Такий стан речей викликає певний подив, адже не більш як півстоліття тому тема смерті, любові, дитинства тощо активно розроблялась

британцями і подеколи ставала лейтмотивом романів, що тепер вважаються класичними. Згадаємо з цього приводу “Володаря мух” В. Голдінга. Твір є наскрізь епічним, провідними темами у ньому виступають виключно зазначені універсалії. І що зовсім незвично, ці теми (навіть на відміну від пізнішого “Шпиля” того ж В. Голдінга) розглянуті крізь призму дохристиянської етики і естетики. Гербейський Сатана Везельвульф, Тритон із мушлею, боги й демони давньогрецьких трагедій, хор і маски промовляють читачеві зі сцени тропічного острова. Дійство є кероване первинними стихіями – вогнем, водою, каменем, атмосфера просякнута первісним жахом, що панує над дитячою невинністю і зрештою долає її, поки на останніх сторінках – Бог з машини – не з’являються рятівники.

Ця поетика є значно ближчою північноамериканській літературі, що від Д. Гортон, Г. Мелвіла і по сьогодні залишається перш за все епічною як за тематикою, так і формою. Феномен творення нової нації з його титанічними і часто трагічними зрушеннями у людській свідомості і культурі змушував американських митців вдаватися до такого, напевне, єдино можливого методу художнього осмислення світу та історії.

Причини, що призвели за такий короткий історичний період до втрати зацікавлення британських письменників темою смерті потребують окремого дослідження. У рамках нашої статті ми можемо лише констатувати сам факт, що його наводить Б. Макхейл: тема, радше мотив смерті у сучасному британському романі перейшов у ранг другорядних формальних компонентів і перетворився, головню, на пасивний модифікатор сюжетних дій.

Втім, серед сучасних романів провідних британських письменників зустрічаємо принаймні один, тема якого цілком присвячена смерті. Це роман Г. Свіфта (автора відомого твору “Земля води”) “Останні розпорядження”, який побачив світ у 1996 році [4]. Подивимось на основні елементи його поетики, з точки зору їхньої належності до конкретного художнього напрямку – вираженості чи ні рис згаданого “постмодерністичного реалізму” – і наявності, у компонентах нижчого рангу, особливого британського колориту.

Одним з основних методів розкриття теми смерті у світовій прозі є діалектика “пригод” протагоніста. Цей головний структурний елемент будь-якого роману слугує інструментом дослідження теми й одночасно художньою метафорою, що втілює або, навпаки, травестує основні риси заданих у “першовитоку” якостей. Однак, застосувати такий підхід до “Останніх розпоряджень” не завжди виявляється можливим, оскільки там діють декілька героїв і всі вони відіграють приблизно рівнозначну сюжетну роль. А власне протагоністом роману є небіжчик, заповіт якого проводить героїв сторінками твору.

Проблема “першовитоку” на формальному рівні автором зумисне не ставиться – “першовитоком” мерця є народження і смерть у їхній нероздільності. І таке ухилення від традиційного композиційного прийому

стає, в свою чергу, постмодерністським прийомом, що спирається на техніку очуднення. Мрець опосередковано через заповіт змушує “живих” персонажів сумувати, сміятися, зчиняти бійки і миритися. Кожен з них у такий спосіб вдруге проживає пікові моменти власного життя, переоцінює їх, розмірковує про причини, які призвели його у момент сьогоднішній. Тому Г. Свіфт трансформує традиційний інструмент героя (або символу) – одинака у героя колективного, імпульси до дій якого ініціює смерть.

Методи й прийоми постмодерністичної гри передбачають раптові повороти фабули, зміну художнього часу і художнього простору. Читачеві представляються сюжетні фігури, що далі діють “на свій розсуд”, часто непередбачуваний. Г. Свіфт значно загострює прийом він розставляє і, досить інтенсивно, перед читачем своєрідні пастки і робить це не тільки через звиви сюжету, а через неймовірну велику кількість дійових осіб, що “народжуються” на початку твору і вступають у гру з ходу, без жодного попереднього опису або хоча б натяку – хто є хто.

У творі змінено звичні пропорційні відтинки, що мають припадати на експозицію і фінал. Власне ці поетичні компоненти не стільки змінюються кількісно, скільки виявляються розчленованими на дві складові частини, що дещо плакатно розсинхронізовані у художньому часі. Маємо згадуване нове поводження із традиційними компонентами. З перших сторінок читач здогадується про те, що дійовим особам належить виконати якусь особливу церемонію. Г. Свіфт представив мету дійства, і представив окремих розрізнених персонажів, невідомо яких і, головне, який стосунок вони матимуть до церемонії. Далі – більше. Кількість “вкинутих” персонажів продовжує зростати, а їхній стосунок до дії протягом чи не чверті обсягу роману залишається незрозумілим. Приблизно на середині тексту автор устами всіх героїв оголошує ідейні висновки (для кожного героя – свій), а потім продовжує мотивувати їх ще на добрій половині об’єму твору. Така складна й заплутана, лабіринтна структура роману втілює складність і багатовекторність поставленої теми. Автор, однак, пропонує читачеві рятівний круг.

Весь текст твору пронизано згадуванням різних професій. Автор наче постійно примірює фахи до кожного з персонажів. Для Г. Свіфта не існує людини абстрагованої від фаху – не соціального статусу – а саме вміння і майстерності. Людина розумна може існувати на сторінках його твору лише як ремісник. Автор постійно запитує себе та читача, що є первинним в людській долі – вибір професії чи, навпаки, він є наслідком цілого комплексу індивідуальних рис героя.

“And I see them all hanging up before me, like clothes on a rack, all the jobs, tinker, tailor, soldier, and you have to pick one and then you have to pretend for the rest of your life that that's what you are. So they aint no different really from accidents of birth. I didn't know that phrase then but I learnt it later. It's a good phrase” [4, 50].

Для одних щаслива доля, для інших – злий фатум передбачає вибір своєї професії. Ці слова – доля, фатум, шанс – так чи інакше, мають денотат “випадок”. Вони “насихують” весь текст і в системі роману втілюють мотив людської малості. Попри всі оптимістичні прагнення, людині судилося втілити в життя лиш те, що дозволить сліпий випадок. Та й цей здобуток нищить смерть.

Те, що тема смерті є лейтмотивом “Останніх розпоряджень” побачимо із внутрішнього монологу Рея, що він проговорить, взявши про приреченість свого друга Джека, котрий і залишив усім свої останні розпорядження: “What you never know won't hurt, but it's different when someone's dying, because it's not like you can say least said soonest mended, because there aint going to be no soonest or latest and you won't ever get the chance again to tell or not tell nothing” [4, 50]. Ми вважаємо цю сцену кульмінаційною. Далі читач має слідкувати чи такий ідейний песимізм пануватиме протягом всієї оповіді, чи автор, з огляду на зазначену багатовекторність форми, щось приховав за лаштунками сюжету.

Британець дивиться на світ раціональним поглядом, вітчуття трагізму буття не властиве цій культурі. І першим, хто бачить смерть не як вирок, не як синонім забуттю й марності існування є Вінс, трунар за професією. Саме він приведе читача до обеліску загиблим морякам: “Vince has mooched off towards the obelisk. The sun's dazzling on the white stone. Either side of the gates there's a stone sailor, in duffel-coat and sea boots, at the ready, staring into space, so it looks like Lenny's shirking, it looks like he's a real sloucher. The gates are painted blue. Over the top it says, 'All These Were Honoured In Their Generations And Were The Glory Of Their Times' ” [4, 65].

Крізь плутанину суперечливих, інколи трагедійних вчинків а також розбіжних думок, внутрішніх і зовнішніх діалогів героїв саме устами Вінса автор сповіщає одвічну істину, що людина приходить у цей світ не для того, щоб померти, а щоб залишити по собі добрий слід у пам'яті нащадків, у тому числі завдяки професійній майстерності. І Вінс не просто “показує” надпис-скрижаль, що має бути девізом кожного і яку можна знайти у текстах чи не всіх світових релігій та міфів. Він пропонує Реєві свою конкретну справу для її втілення – надалі піклуватись про сім'ю померлого.

“Останні розпорядження” – твір постмодерної естетики, тому, за законами жанру, автор обриває розділ, переходить до наступного і полишає відповідь Рея на суд читача. І доля цієї відповіді до кінця тексту залишиться невизначеною. Занадто багатовекторним є колективний герой твору, його естетичні риси простягаються від Каїнових до Авелевих, відповідно, різняться і мотивації їхніх сюжетних вчинків. Що зрештою вирішить група приятелів неможливо передбачити, спираючись на логіку міркувань і вчинків.

Найцинічніший з героїв продавець Ленні вважає світ безглуздом: “There's Vie and Jack who had pitches opposite for the best part of fifty

years, Dodds and Tucker, steaks and stiffs. And there's Jack and Vince, one in a bag and one off his rag” [4, 66] Гроші, що забезпечують власні задоволення і розваги – єдине, що має для нього вартість. Абсурд і порожнеча правлять світом не залежно від вибору самої людини чи того вибору, який за людину здійснить доля. Так що він не піклуватиметься про сім'ю Рея, можливо, відкупиться пожертвою.

Реакція інших уміститься в площині між вибором Вінса і вибором Ленні. Описувати її детально не дозволяє об'єм статті. Вона залежатиме не лише від характеру-професії, але й від минулого персонажів, яке часто переплітається, і від тонких нюансів їхніх особистісних – навіть любовних трикутників – стосунків. Свій літературний кросворд автор сконструював у кращих традиціях сучасного британського роману-пазла, окресливши проблему, розкидавши деякі орієнтирні маячки і не залишивши відповіді. Читач запрошується у співавтори або й у протагоністи і сам повинен скласти ідейний вирок.

Таким чином, тема смерті є провідною у романі Свіфта. Розкривається вона через конфлікт героя і фатуму. Формально герої “Останніх розпоряджень” нагадують персонажів реалістичного літературного напрямку. Вони мають чітко визначені соціальні ознаки, індивідуальні риси мовлення і психіки, кожен є представником певного фаху, що символізує його психологічний тип і його стосунок з долею. Взаємовідносини між персонажами та іншими компонентами романної поетики відбуваються вже за законами постмодерністського жанру і через таку художню метаморфозу реалістичні компоненти стають знаряддям постмодерністської естетики. У цьому, на нашу думку, полягає одна з головних національних особливостей сучасного британського роману “постмодерністського реалізму”.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Head D. Contemporary British Fiction / Dominic Head. – Cambridge : Polity, 2003. – 317 p.
2. McHale B. Postmodernist fiction / Brian McHale. – London : Routledge, 1987. – 279 p.
3. McLaren P. Critical Pedagogy and the Postmodern Challenge: Towards a Critical Postmodern Pedagogy / Peter McLaren, Rhonda Hammer // The Journal of Educational Foundations. – 1989. – № 3. – P. 29–62.
4. Graham S. Last Orders / Swift Graham. – London : Picador, 1996. – 352 p.
5. Хьюит К. Современный английский роман в контексте культуры / К. Хьюит // Вопросы литературы. – 2007. – № 5. – С. 46–72.
6. <http://philosophynow.org/issues/58>

**Стаття надійшла до редакції 16 травня 2017 року**

## РЕЦЕНЗІЇ

**Зарва В. А.,**

доктор філологічних наук, професор,  
Бердянський державний педагогічний університет

### **ПЕРША СИСТЕМНА ПРАЦЯ З ВИСВІТЛЕННЯ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОГО ДОРОБКУ ШІСТДЕСЯТНИКІВ:**

**Рецензія на монографію О. Г. Павленко “«Розмикання меж...»  
(авторські концепції перекладацтва другої половини ХХ століття:  
компаративний аспект)” (К. : Логос, 2015. – 452 с.)**

Сучасні процеси міжкультурної комунікації вимагають від філологів глибокої й ґрунтовної підготовки, обізнаності у сфері літературного процесу інших країн. Чимало для знайомства із творчістю світових літературних класиків роблять перекладачі, які не лише вводять іншомовний художній текст в український літературний дискурс, а й створюють власні авторські концепції перекладацтва. Проблема перекладацтва чи перекладознавства (до речі, цікаво було б почути від авторки, чи розрізняє вона ці терміни, чи вважає синонімами) виходить за коло власне літературних проблем, стосуючись питань лінгвістичних та культурологічних. Тому досить важливими є наукові розвідки, які б давали цілісний аналіз особливостей авторських концепцій перекладацтва, зокрема англomовної літератури як найбільш поширеної. Власне, ця проблема й зацікавила О. Г. Павленко, яка зацентрувала увагу на сучасних українських перекладах англomовної прози В. Фолкнера, Ч. Діккенса, Е. По, А. Конан-Дойл, М. Твейн, Е. Гемінгвей, Р. Д. Бредбері та ін. Актуальність теми переконливо сформульована О. Г. Павленко у “Вступі” та підтверджена подальшим розгортанням дослідження.

Визначаючи беззаперечну наукову новизну своєї розвідки, дисертантка характеризує новаторський зміст своєї роботи тільки щодо вивчення прозового перекладацького доробку шістдесятництва, оминаючи увагою власні досягнення при концептуалізації місця перекладознавчих студій у царині компаративістики, а також підхід до аналізу перекладів Р. Доценка, Ю. Лісняка, М. Дмитренка й В. Митрофанова.

Така багатоаспектна праця повинна базуватися на широкій міждисциплінарній системі методів, що й засвідчує теоретико-методологічна основа роботи, де справедливо зазначено, що залучення О. Г. Павленко “зібраних у приватних архівах і видавничих фондах матеріалів допомогло у виборі підходів і виробленні власних методологічних аргументацій” (с. 10).

О. Г. Павленко виокремила серед методологічних підходів сучасних теоретиків перекладу відкриту типологічну модель Дугласа Робінсона,



альтернативну до традиційної теорії еквівалентності й зорієнтовану на діалог перекладача з текстом першотвору.

Розгалуженою й логічною є структура роботи. Три розділи монографії всебічно розкривають предмет дослідження, а глибокий аналіз критичних праць, присвячених питанням перекладу в різних сферах його побутування (літературознавчій, перекладознавчій, культурологічній тощо), дає всебічне уявлення про сучасні тенденції художнього перекладу, їх роль у літературно-критичному дискурсі другої половини ХХ століття, що відповідає завданням, визначеним О. Г. Павленко.

Перший розділ роботи “Переклад як предмет порівняльного літературознавства у постколоніальну добу” систематизує наявну перекладознавчу термінологію. О. Г. Павленко аналізує сучасні тенденції в теорії художнього перекладу, акцентуючи увагу на “симптомах переорієнтації комунікативної парадигми” (пункт 1.1.1.). Здобувачка слушно актуалізує роль перекладу “для осмислення досвіду “інших” мистецьких постатей” (с. 22), а також говорить про його роль у розвитку постколоніальної теорії та мультикультуралізму. Логічно, що тенденція до розширення функцій перекладознавства як частини компаративістики спричинила й дискусії навколо зміни функціональних орієнтирів і самого порівняльного літературознавства, хоча не всі дослідники погоджуються з цією думкою. У цьому контексті О. Г. Павленко наводить думку О. Діма, який називає кризові явища нічим іншим, як “хворобою росту”.

Доцільним є звернення авторки монографії до аналізу різних концепцій перекладу, зокрема до тотального перекладу і його різновидів, сповідуваного П. Торпом, до концепції перекладу Дж. Кетфорда; до структурно-семіотичних досліджень у галузі літературознавства та теорії художнього перекладу про природу функціонування моделі в мистецтві (за теорією Г. Клауса) та ін.

Осмишуючи евристичний потенціал перекладу, вихід його за лінгвістичні межі до знаковості, О. Г. Павленко висновує доцільність аналізу перекладу в загальнокультурних вимірах, а також необхідність залучення чинників контексту, середовища й особистісно-індивідуальних особливостей утворення сенсу. Перспективним є простеження зв'язків семіотики з перекладознавчими студіями, оскільки явище інтерсеміотичного перекладу, на якому наголошує дослідниця, становить маловивчену в сучасному перекладознавстві проблему.

Слушними є міркування О. Г. Павленко щодо ролі перекладача як посередника в міжкультурному спілкуванні, який оновлює, розгортає й розширює первинний іншомовний текст. Можливо, у цьому контексті варто було б детальніше зупинитися на відповідальності перекладача як суб'єкта, що на власний розсуд обирає, який текст “заговорить” рідною мовою. Цікаво було б дізнатися, чи немає тут дискретності в ознайомленні з іншою літературою, розривів в уявленнях про творчість іншомовного письменника.

Чимало уваги О. Г. Павленко приділяє проблемі інтертекстуальності, наводячи теорії Ю. Крістевої, Ж. Женетта (пропонує п'ятичленну класифікацію різних типів взаємодії текстів), Ю. Лотмана та ін., наголошує на позиції І. Шайтанова проти вживання компаративістами терміну “інтертекстуальність”. Такий підхід є продуктивним з огляду на інтертекстуальне поле, що виникає під час перекладу будь-якого художнього твору. Воно є своєрідним місцем перетину свідомості перекладача та автора.

Не оминає увагою О. Г. Павленко й структуралістський підхід до тексту, згідно з яким автор, як і перекладач, є лише переписувачем і компілятором: “кожний текст – це інтертекст” (Р. Барт), а від перекладача вимагається не стільки творчий підхід, скільки обізнаність із культурними кодами, зашифрованими в художньому тексті. Про розгалужену ієрархію кодів художнього твору-оригіналу, яку необхідно враховувати і відтворити перекладачеві, пише О. Г. Павленко, звертаючись до виокремлених Р. Бартом п'яти ключових кодів твору, зафіксованих на рівні риторики (акціональний, семічний, герменевтичний, культурний, символічний). Аналізуються завдання перекладача “відтворити не тільки *внутрішню структуру тексту*, а й його зв'язки з позатекстовою реальністю – *зовнішню метаструктуру*... та засоби її вираження в художній моделі твору” (с. 45).

Згідно з голландським дослідником Д. Фоккемою, як зауважує О. Г. Павленко, існують власне літературні коди, що можуть бути орієнтирами для письменників і перекладачів.

Ураховуючи глибокий культурний компонент перекладацької роботи, цілком виправданим є відведення окремого пункту в монографії на питання заглиблення в іншу культуру через посередництво перекладу (1.1.2. “Переклад як проникнення в контекстуальну мережу іншої культури: “Я” та “Інший””). Авторка говорить про “*індивідуальний перекладацький стиль мислення*, що завжди має визначатися креативністю, книжністю, відчуттям своєї приналежності до національного...” (с. 51). Власне, це органічно підводить нас до розуміння безпосередньо предмета дослідження, зокрема до авторських концепцій перекладацтва.

О. Г. Павленко акцентує на осмисленні культурологічного виміру художнього перекладу, його загальнофілософського значення, означеного західними дослідниками (С. Басснетт, А. Лефевр, Д. Робінсон, Л. Венуті, М. Снелл-Горнбі, Л. Полецці, К. Марінетті), на виконанні перекладом функції носія культурної пам'яті, на доцільності літературознавчого підходу до проблем контексту.

Пропонується проєкція засвоєння “чужої” культури М. Беннета як повного пристосування до іншої культури, яка також стає “своєю”. Зазначається, що “переклад виступає засобом подолання не лише мовного, а й культурного бар'єрів, що перебувають у тісному взаємозв'язку” (с. 70).

Простежується у дослідженні теоретичне обґрунтування проблеми псевдоперекладу в працях словацького дослідника А. Поповича,

наводяться приклади псевдоперекладів.

О. Г. Павленко вважає за необхідне при розгортанні “діалогізування” в площину “Я” перекладача та “Іншого” (художня дійсність оригіналу), враховувати й інші його концептуальні принципи, пов’язані з теорією “узагальненого Іншого” американського філософа і соціолога Дж. Міда.

Ідеї західних прихильників культурологічного напрямку в перекладі “не тільки переосмислюються, а й набувають нових вимірів в українському перекладознавстві...” (с. 78), як справедливо відзначає О. Г. Павленко, ретельно проаналізувавши праці М. Новикової, Р. Зорівчак, Л. Коломієць, Т. Некряч, М. Стріхи, О. Чередниченка, О. Ребрія та ін., “... українська школа перекладу апелює до перекладача, спрямовуючи його “енергію” у русло пошуку власної творчої ідентичності, підпорядкованій ідентичності національній...” (с. 79).

Особливий інтерес становлять роздуми О. Г. Павленко про “культурний поворот” в українському літературознавстві, спричинений поступовим звільненням від соцреалістичної монодоктрини. Дійсно, багато в чому вибір перекладацьких стратегій і тактик обумовлений бажанням ретранслювати через переклади нові культурні, соціальні, духовні настанови. Тут відкривається цікава перспектива ґрунтовного дослідження перекладацтва в контексті популярних зараз постколоніальних студій, тим більше, що пункт 1.1.3 “Переклад як засіб естетичного опору” є своєюрідною преамбулою до такої праці.

Щодо стосунків автора та перекладача, про які йдеться в підрозділі 1.2.1. “Автор і перекладач як суб’єкти переговорного процесу” (на нашу думку, доречніше було б все ж таки обрати варіант “суб’єкти процесу перемовин”, оскільки “переговорний процес” видається зрусифікованою версією), то тут О. Г. Павленко зупиняється на огляді поняття “переговори”, екстраполюючи слідом за У. Еко методи проведення та функції перемовин у царині перекладу. Такий підхід є продуктивним, оскільки дозволяє вийти за межі лінгвістичної природи перекладу, розглянувши його в ширшому соціокультурному просторі. Цікавим і доцільним є звернення О. Г. Павленко до ідеї та вихідних положень “скопос-теорії”, запровадженої західними перекладознавцями К. Райс і Г. Фермеєром, для висвітлення сутності перекладацької діяльності (п. 1.2.2. “Усвідомлення перекладацьких інтенцій у науковій традиції”).

У цілому перший розділ роботи дає глибоке й вичерпне висвітлення сучасних тенденцій художнього перекладу як у культурологічному полі України, так і за її межами. Досить важливим надбанням авторки монографії є те, що вона органічно вводить перекладознавчу проблематику в контекст сучасних процесів літературної компаративістики. У кінці кожного розділу містяться висновки.

Другий розділ – “Художній переклад у літературному процесі другої половини ХХ століття: методологічні конфігурації” – містить три підрозділи.

Увага О. Г. Павленко в першому підрозділі 2.1. “Філософсько-естетичні засади українського літературного процесу 1950–1990 років. Явище шістдесятництва” зосереджена на усвідомленні смислових контекстів шістдесятництва й систематизації світоглядно-філософських основ літературного покоління 1960–1980-х рр., розкритті історичного й ідеологічного підґрунтя цього явища в Україні, системи міфів українських шістдесятників, висвітленні іманентної суті художньо-етичного шістдесятництва, дослідженні явища з погляду художньо-стильових домінант.

Цікавим і доказовим є з'ясування питань, пов'язаних із назвою феномена шістдесятництва, який і досі не знайшов однозначного тлумачення в інтерпретації дослідників, його змістового наповнення. Шістдесятництво висвітлюється як новий етап модернізму, порівнюється з творами представників Київської школи поетів, Нью-Йоркської групи. Доцільним є розмежування О. Г. Павленко понять “шістдесятництво” та “дисидентство”, аналіз літературної ідеології дисидентства. Зупиняється дослідниця на неоднотайності поглядів учених щодо визначення часових меж шістдесятництва, його періодизації, морально-естетичних пошуках у царині художнього слова. Справедливо зазначає авторка монографії вплив ідей персоналізму, екзистенціальної філософії на світоглядні уявлення шістдесятників. Щоправда, на нашу думку, робота значно збагатилася б, якби О. Г. Павленко простежила зв'язок шістдесятників з перекладацькою теорією і практикою 20-х років ХХ ст. (М. Зеров, М. Рильський, І. Драй-Хмара та ін.).

У монографії “відстоюється позиція нового світоглядного бачення “духу часу” не тільки на раціональних, а й духовно-ірраціональних засадах (С. Керкегор, А. Камю, Ж.-П. Сартр, К. Ясперс та ін.), які виявляються щораз перспективнішими в контексті загальнокультурних процесів шістдесятництва” (с. 203), а також, услід за Л. Тарнашинською, стверджується думка про кордоцентричний код як основу онтологічно-екзистенціальних та художньо-естетичних наративів шістдесятників. О. Г. Павленко, на жаль, не уникнула надмірного теоретизування про явище шістдесятництва. У жодному разі не применшуючи наукових здобутків Л. Тарнашинської, до яких апелює О. Г. Павленко, вважаємо, що рефлексії щодо самого поняття “явище” – у контексті дослідження про авторські концепції перекладацтва – дещо відводять “науковий сюжет” від магістральної лінії.

У підрозділі 2.2. “Перекладацтво в контексті стильових конфігурацій української прози другої половини ХХ століття” відстоюється і доводиться думка про умовний принцип розподілу літературних поколінь за десятиліттями, переважно застосований у сучасних студіях (“сімдесятники”, “вісімдесятники” та ін.), пропонується виважене визначення літературного покоління шістдесятників, виокремлюються характерні риси малої прози, на якій зосередилося літературне покоління

1960–1980-х рр., як динамічної структури з розгалуженою системою жанрових модифікацій, зазначається багатозаровість стильової палітри прози літературного покоління 1960–1980-х рр., окреслюються модерністичні тенденції покоління зазначеної доби, смислові визначення постмодернізму в сучасному літературознавчому дискурсі, наголошується на функціонуванні та новому трактуванні інших напрямів у межах постмодерної творчості з наведенням їх конкретних представників.

Аналіз художніх перекладів англійської прози другої половини ХХ століття (2.3.) О. Г. Павленко починає з огляду здобутків українських перекладачів у поетичній сфері, аналізуючи як наявні збірки перекладів, так і літературно-критичні праці, присвячені цьому питанню (“Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу” Л. Коломієць (2004), курс лекцій “Історія й сьогодення українського поетичного перекладу (ХІХ – ХХ століття), монографія “Український художній переклад: між літературою і націєтворенням” М. Стріхи (2006) та ін.). Здійснений аналіз є цікавим і глибоким, проте, на наш погляд, його можна було б винести в окреме питання, враховуючи дотичність до теми дослідження та багатий матеріал.

Щодо прозового перекладацького здобутку, то О. Г. Павленко чи не вперше в українському літературознавстві здійснює кількісний контент-аналіз цих перекладів через формування реєстру перекладних видань, висвітлюючи масштаби перекладацької діяльності українських тлумачів другої половини ХХ ст. Тому беззаперечною перевагою монографії є проведена дослідницею пошукова робота, зокрема перелік уміщених у журналах “Всесвіт” (за 1960–1990-ті рр.), “Сучасність”, “Дніпро” та ін. перекладів англійських творів, серед яких зразки не тільки англійської, а й канадської, австралійської, ірландської і навіть тринідадської прози. А жанрова ієрархія перекладів, дбайливо подана О. Г. Павленко у вигляді діаграми, засвідчила комплексність підходу авторки до аналізу. Такий ретельний і всебічний огляд перекладів є вагомим підґрунтям для подальших досліджень як самої О. Г. Павленко, так і інших науковців. Узагалі другий розділ монографії відзначається системністю, широтою охопленого теоретичного матеріалу, ґрунтовністю й доказовістю проведеного аналізу.

Останній розділ – “Художній переклад другої половини ХХ століття з погляду феноменології і персонології” – знайомить безпосередньо з перекладацькими концепціями Р. Доценка, Ю. Лісняка, М. Дмитренка, В. Митрофанова, обраними за предмет дослідження. О. Г. Павленко розмірковує над труднощами діяльності українських тлумачів, яким доводилося працювати в умовах “лінгвістичного етноциду”. Увага здобувачки акцентується на просвітницькій діяльності перекладачів, їх боротьбі проти радянської цензури. Окремо дослідниця аналізує критерії добору текстів для перекладу, зокрема наголошується на духовній спорідненості поглядів перекладача та письменника, зокрема Р. Доценка

та В. Фолкнера. Погоджуючись із думкою, що тлумач і автор твору повинні мати спільні художні орієнтири та погляди, усе ж маємо сумнів щодо духовної спорідненості між В. Фолкнером і Р. Доценком з огляду на особливості біографії й світоглядів представника “південної школи” американської літератури й українського шістдесятника.

Підсумовуючи, зазначимо, що монографії притаманні аргументованість, належний рівень теоретичного осмислення й узагальнення, самостійність висунутих ідей. Висновки до монографії науково достовірні, є достатньо вагомими відповідями на завдання, поставлені у “Вступі”.

Водночас виникає низка питань, зауважень і побажань.

Ідучи за класифікацією різновидів перекладу П. Торопа, дослідниця зауважує: “Інтекстовий та інтертекстовий переклади пов’язані з усвідомленням того, що “чистих” текстів у культурі практично не існує, оскільки автор, перекладач, відтак і читач мають рівні “можливості” текстової пам’яті. Це дає підстави для розуміння перекладів як таких, що визначають авторську стратегію щодо “маркованості/немаркованості, впізнаваності/невпізнаваності, конкретності/неконкретності “чужих елементів” (цитат, парафраз, алюзій тощо) у тексті” (с. 33). Але постає питання: авторка розмежовує ці поняття чи зводить до спільного знаменника?

У підрозділі 2.3. подано багато історико-літературного матеріалу в примітках (30–60), які варто було, на наш погляд, включити до тексту роботи.

Хотілося б почути відповідь, наскільки Р. Доценко, Ю. Лісняк, М. Дмитренко й В. Митрофанов були обізнані з сучасними їм західними перекладознавчими концепціями, на які посилається О. Г. Павленко. І якщо були обізнані, то чи використовували у власній діяльності певні їх принципи та ідеї? Зокрема, у підрозділі 1.1.3. слушно згадується про постколоніальну парадигму перекладацької теорії. Наскільки цей підхід реалізовано в розділі 3, де проаналізовано авторські феномени перекладацької творчості названих майстрів перекладу?

Наскільки авторська перекладацька модель М. Дмитренка (3.3.) враховує специфіку популярної літератури (класичної пригодницької та детективної прози) та “портрет” її типового читача (на прикладі перекладів творів А. Конан-Дойля, Р. Сабатіні, Т. Майн Ріда та інших)?

На наш погляд, у монографії бажано було б згадати також інтермедіальний аспект перекладацтва (зокрема, театральні, кіноінтерпретації у співвідношенні з літературними).

Висловлені зауваження й побажання не применшують цінності й значущості сильного і гармонійного дослідження. Монографія Олени Георгіївни Павленко “Розмикання меж...” (авторські концепції перекладацтва другої половини ХХ століття : компаративний аспект) є завершеною працею, науково обґрунтовані результати якої розширюють уявлення про сучасний стан перекладацтва в українському літературно-критичному просторі.

**Циховська Е. Д.,**  
доктор філологічних наук, професор,  
Інститут міжнародних відносин Національного авіаційного університету

**НОВІ ГОРИЗОНТИ КОМПАРАТИВІСТИКИ:  
ПЕРСПЕКТИВИ ПОРІВНЯЛЬНИХ СТУДІЙ ФЕНОМЕНУ  
ПСЕВДОМОРФНИХ ПЕРСОНАЖІВ**

**Рецензія на монографію О. О. Ніколової “Псевдоморфні персонажі української та російської літератур кінця XVIII – I половини XIX ст. (у контексті європейської традиції)” (Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. – 450 с.).**

У світовій літературі здавна активно використовуються мотиви та сюжети, пов'язані із створенням формально-сутнісних дисонансів: численні підміни, удавання, перетворення, перевдягання, невпізнання демонструють примарність та ілюзорність буття, викривають суспільну “театральність”, сприяють загостренню колізій, посиленню емоційної напруженості тощо. Потужний функціональний потенціал забезпечує цим явищам перманентну затребуваність у якості художніх засобів та поширення в творчості майстрів слова різних країн. Усвідомлення їхньої значущості спонукає до роздумів над багатьма питаннями, серед яких на окрему увагу заслуговує специфіка образів, що виникають унаслідок порушення сутнісних та презентаційно-рецептивних відповідностей. Типологія таких персонажів допомагає визначити орієнтири для концептуального впорядкування (узагальнення та розмежування проявів) матеріалу, а тенденції творчого використання засвідчують характер національно-історичних трансформацій традиційних наративів.

Детальному дослідженню зазначеної проблематики присвячена монографія Ніколової О. О., у якій обґрунтована доцільність впровадження терміна для позначення важливого, проте системно не проаналізованого феномена (“псевдоморфні персонажі”), представлена чітка дефініція нового поняття. Однак цим новаторство не обмежується: авторка пропонує теоретичне осмислення ключової категорії, методологічний інструментарій аналізу з його апробацією в межах обраного для висвітлення об'єкту, а також аргументовано доводить перспективи компаративних студій, скерованих на вивчення псевдоморфних персонажів та співвідносних із ними мотивів і сюжетів у різних площинах. Праця Ніколової О. О. засвідчує їхню належність “наднаціональній та позачасовій” скарбниці мистецтва, а також вказує на роль “у процесі формування жанрових систем комічного, фантастичного, авантюрного дискурсів української та російської літератур кінця XVIII – I половини XIX ст. на перетині рецепцій європейських традицій та плідного освоєння власних культурних надбань” (с. 387).

Рецензована монографія має чітку, логічну структуру, що повною мірою передає основні тематичні аспекти. Вона складається з трьох

розділів із підрозділами, вступу, висновків, списку використаних джерел та літератури, переліку позначень та скорочень.

Перш ніж перейти до основної частини, Ніколова О. О. пояснює актуальність своїх розвідок: подає огляд історії питання в кількох аспектах (характеризує провідні підходи до порівняльного вивчення української та російської літератур кінця XVIII – I половини XIX ст., їхніх зв'язків із європейським контекстом, приділяє увагу надбанням, цінним для розуміння сутності й варіативності псевдоморфних персонажів), вказуючи тим самим на наявність лакун, що потребують заповнення. Науковець наголошує на “продуктивності не вибірково-виключного чи односторонньо-авторитарного, а системно-узагальнювального підходу до розгляду творчої взаємодії, типологічних подібностей”, спрямованого “на викриття тих спільних явищ, природа яких зумовлює їхню популярність у культурах різних народів” (с. 12). Орієнтирами на цьому шляху визнаються роботи вітчизняних вчених (Д. Наливайка, І. Лімборського, Є. Нахліка, Н. Петриченко та ін.).

У першому розділі “Псевдоморфні персонажі як предмет порівняльного літературознавства: потенціал та провідні засади досліджень” диференційовано специфічні ознаки псевдоморфних персонажів, які спричиняють їхнє активне функціонування в фольклорі, літературі багатьох країн без обмежень у часі, а отже – “привабливість” для компаративістики. Йдеться про своєрідну “знаковість”, “афективний потенціал”, гротескність, зв'язок із певними жанровими традиціями, “мандрівними” мотивами та сюжетами комічного/авантюрного/фантастичного дискурсів, “вічною” ідеєю оманливості формальної рецепції, типовість тощо (с. 49-50). Також Ніколова О. О. пропонує власну типологічну класифікацію таких персонажів, розподіляючи їх на групи у межах визначеного тематичного діапазону (із диференціацією інваріантів та вказівкою на провідні тенденції нарративно-образної варіації останніх): різновиди псевдоморфних персонажів умовно позначаються цифрами та латинськими літерами (1А, 1В та ін.). Це дещо ускладнює сприйняття матеріалу, однак не зменшує інформативної цінності праці. В основу типології покладено “принцип структурно-опозиційної систематизації: співвіднесення сутності псевдів та її формального вираження/сприйняття з дериватами бінарних антиномій “верх – низ” та “свій – чужий”” (с. 369).

Потужна теоретико-методологічна база студій створена шляхом органічного поєднання прийомів типологічного та контактено-генетичного підходів із урахуванням здобутків архетипної критики (припущення стосовно зв'язків псевдоморфних персонажів із архетипом трікстера, означеного К. Г. Юнгом), структуралізму (використання концепції бінарності людського світосприйняття, аргументованої Е. Дюркгеймом, Е. Кассіером, К. Леві-Строссом та ін.), ритуалізму (акцент на “рольових рокировках” давніх обрядів, карнавальних дійств з орієнтацією на Дж. Дж. Фрезера та його численних послідовників). Особлива увага приділяється також працям



О. Веселовського, І. Франка, О. Фрейденберг, М. Бахтіна, Є. Мелетинського, В. Проппа, Ю. Лотмана. Монографія відтворює характерну для сучасної компаративістики тенденцію до інтеграції надбань різних галузей гуманітарної сфери, яка дає змогу всебічного висвітлення сутності основного предмету наукового інтересу.

У другому розділі “Комічні псевдоморфні персонажі української та російської літератур кінця XVIII – I половини XIX ст. у континуумі європейської традиції” авторка детально розглядає питання специфіки псевдоморфних персонажів як художніх засобів створення сміхового ефекту в драматичних, епічних та ліро-епічних жанрах, здійснює порівняльний аналіз їхнього використання в різних національних літературах: Ніколова О. О. наголошує на тому, що для формування традиції обігравання псевдоморфних персонажів у карнавальньо-пародійному дискурсі особливо важливими стають надбання бурлескно-трагедійної поеми, авантюрно-крутійської/сатиричної лінії еволюції роману, малих анекдотично-новелістичних форм комічного модусу, комедійної драматургії. Звернення до цього матеріалу сприяє сатиричному викриттю загальнолюдських та соціальних вад, загостренню інтриги, пародіюванню оповідних кліше, руйнуванню “жанрових очікувань” читача (с. 254). Досліджувані образи, мотиви та сюжети демонструють не лише плідні результати зв'язків української та російської літератур із європейськими, але й національні особливості їхньої трансформації. Цікавими є висновки щодо “конкретизації-онаціональнення типу трікстера (солдат-москаль, циган/-ка)” українськими письменниками (с. 255), “настанови на відтворення етнічної/етнографічної специфіки в розробці відомих мотивів із формально-сутнісними невідповідностями” (с. 255), зокрема, самозванства, метаморфози, імітації володіння надлюдськими здібностями в творах І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки, С. Александрова, С. Писаревського.

У третьому розділі “Екстракомічні псевдоморфні персонажі української та російської літератур кінця XVIII – I половини XIX ст. у світлі надбань європейської художньої словесності” увага зосереджена на відповідному матеріалі у сюжетах фантастичного та “авантюрного забарвлення” (с. 381): літературних казок, балад, “страшних” оповідань, історичних та розбійницьких романів, повістей, драм тощо. Як “екстра комічних” Ніколова О. О. визначає персонажів, що діють за межами карнавальньо-комічного світу художньої словесності (префікс “екстра” вживається не в значенні “понад”, а із семантикою “поза”, “крім”). Естетичні та філософські засади преромантизму й романтизму визнаються однією з головних детермінант поширення окремих мотивів за участі псевдоморфних персонажів. Вказується на їхню “придатність” для формування “абсурдно-іронічного художнього світу гротескної прози”, актуалізації “чудесного” та дидактичного начал, “атмосфери “жахливого”, “колориту “давнини” (с. 366). Ніколова О. О. засвідчує, що екстракомічні псевдоморфні персонажі української літератури I половини XIX ст. “демонструють вагому

роль певних факторів, що визначають національну самобутність нової художньої словесності: настанови на активне відтворення народного побуту (виражений етнографізм онаціональнень інваріантів псевдів), фольклору (демонології – 4А, 6В, 7С, переказів про “шляхетних розбійників” – 1А, 1В тощо), народної ментальності (морально-етичних цінностей – 3В, культури козацтва, уявлень про роль та місце жінки в суспільстві – 2В, 5D, осмислення певних соціально-історичних феноменів – 1А, 1В, “фантастичного” – 7D, стосунків етносів – 5G, 5F)” (с. 367).

Монографія Ніколової О. О. характеризується концептуальністю та ґрунтується на багатому фактичному матеріалі, який зумовлює підходи до його аналізу. Дослідження наочно презентує прагнення науковця вийти за межі “прокрустова ложа” ідеологічно заангажованої “впливології” (с. 7, 138, 141-142), критичне ставлення до застарілих упереджень, пов’язаних із вивченням проблеми відносин української та російської культур. Контекстуальний метод у поєднанні із теоретико-методологічними положеннями праць учених, звинувачених свого часу радянським режимом у “космополітизмі” (О. Фрейденберг, Є. Мелетинського), демонструє доцільність пошуків відповідей на питання про причини поширення псевдоморфних персонажів “у широкій площині типологічних паралелей” (с.7). На підставі системних висновків, зроблених унаслідок спостережень над тенденціями використання псевдоморфних персонажів, особливостями трансформацій, функціонального призначення, відстоюється думка про органічну єдність нової української літератури першої половини ХІХ ст. із європейськими традиціями, з одного боку, та акцентується її самобутність й значущість, з іншого.

Студії Ніколової О. О. позначені стилістичною єдністю, термінологічною виваженістю, коректністю припущень, аргументованістю та вмотивованістю висновків.

Монографія, безперечно, спонукає до роздумів та дискусій, тим більше, що її авторка вказує на можливості та перспективи подальших досліджень схарактеризованого нею феномена: “Цікаві знахідки обіцяють розвідки, здійснені в межах інших жанрових форм, літературних напрямів, культурних епох (особливо модернізму, постмодерну), об’єктних площин (зокрема, релігійних та літературних текстів у компаративному аспекті), внаслідок глибокого занурення в художній світ окремих письменників, а також – пріоритетної настанови на висвітлення цього предмета крізь призму новітніх методологічних концепцій, наприклад, ґендерних або інтермедіальних студій тощо” (с. 387).

Усе зазначене вище дає підстави стверджувати, що праця Ніколової О. О. є новим словом у вітчизняній науці, а її матеріали сприяють розвитку та збагаченню не лише компаративістики, але й теорії літератури, представляють інтерес для всіх, кого не залишають байдужими здобутки сучасної філології.

**Новик О. П.,**  
доктор філологічних наук, професор,  
Бердянський державний педагогічний університет

## **ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

**Рецензія на монографію Валентини Соболев “Українське бароко. Тексти і контексти” (Warszawa, 2015. – 382 с.).**

Літературу українського Бароко наразі активно досліджують вітчизняні та закордонні науковці. Низка праць професорки Валентини Соболев поглиблює розуміння творчості Дмитра Туптала, Самійла Величка та інших постатей барокового письменства. Свого часу дослідниця обрала оригінальну форму екскурсу в минуле для поринання в далеку епоху у книзі “12 подорожей в країну давнього письменства”. Монографія “Українське бароко. Тексти і контексти” також є оригінальною за компонуванням матеріалу, оскільки має мозаїчну структуру, поєднує різний матеріал навколо наскрізної теми українського бароко. Книга містить у вступі огляд сучасних праць, що вивчають барокову літературу, методологічні підходи до аналізу. У структурі тексту вступ, три розділи, висновки, бібліографія, додатки, бібліографічна довідка, іменний покажчик, покажчик творів, резюме.

У першому розділі “Ad fontes. Контекстуальний простір українського бароко” розглянуто українське бароко як явище культури, історію вивчення, європейський контекст та слов'янські паралелі, подано дослідницьку парадигму давньої української літератури Івана Франка, аналізується видавнича діяльність братств. Оригінальною частиною цього розділу є дослідження панегіриків про книгу, науку, освіту, що підтверджує явище книжності барокового тексту на різних рівнях. При цьому слід пам'ятати, що попри беззаперечну пошану до книги, ставлення до науки в давній українській літературі було досить суперечливим. Валентина Соболев зосереджує увагу здебільшого на панегіриках братських шкіл, вважаючи їх найбільш вдалими зразками жанру в бароковому письменстві, що загалом вписується у контекст поєднання діяльності братських шкіл з продукуванням численних текстів їх вихованцями.

Другий розділ “Феномен барокової історіографії: відображення ментальності та історія повсякденності” містить міркування авторки про дискурс церкви та релігійних взаємин у козацьких літописах, про “Преславну Гору Почаївську” як анонімну пам'ятку про чудотворну ікону, про європейську традицію вираження приватності у барокових щоденниках і в одязі, про оніричну складову барокової літератури. Жанр барокового щоденника є складним явищем, яке ще потребує детального вивчення як текстологів, так і істориків, монографія пані Валентини

демонструє не тільки приватність у цьому жанрі, але й може слугувати підґрунтям для подальшого детального вивчення щоденників у контексті європейської літератури. Сон у бароковій літературі виступає і в сенсі літеральному, і в алегоричному, набуваючи містичного значення, досліджується у філософських трактатах Касіяна Саковича. Валентина Соболев зосереджує увагу здебільшого на віршах Климентія Зіновієва про сон, завважуючи про вплив барокового оніризму на подальший розвиток вітчизняного письменства: “Експерієнти барокових митців, по-перше, сягають особистої, глибоко інтимної царини людського буття, по-друге, вони стають мов би трампліном до розгону – аж до екзальтованого захоплення снами у романтиків” (с.235).

У третьому розділі “Перекладна література українського бароко” розглянуто два періоди перекладної літератури зрілого бароко: друга половина XVI – перша половина XVII ст. і друга половина XVII – XVIII ст. Ця частина роботи унаочнює тезу про контексти українського бароко, про численні засвоєння на різних рівнях тексту впливу інонаціональних літератур. Пишучи про послуговування вітчизняними авторами численними цитатами з перекладного письменства, авторка демонструє книжність людини Бароко, роль посередництва української культури між Сходом і Заходом.

До тексту монографії долучено обширний науковий інструментарій: бібліографію, покажчик творів та іменний покажчик, бібліографічну довідку, додаток (видання барокових творів), резюме.

Валентина Соболев у монографії “Українське бароко. Тексти і контексти” виокремлює міжтекстові і міжлітературні зв’язки української літератури і культури XVII – XVIII ст., тож книга є на часі для актуалізації проблем вивчення українського бароко.

**Куцевол Ольга,**

доктор педагогічних наук, професор,  
Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського

**МЕТОДОЛОГІЯ МІФОЛОГІЗМУ В УМІЛОМУ ЗАСТОСУВАННІ ДЛЯ  
АНАЛІЗУ ЛІТЕРАТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ  
20–50-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ:**

**Рецензія на монографію О. В. Слоновьовської “Ефект амальгами: (Міф України в літературі української діаспори 20–50-х років ХХ ст.)” (Івано-Франківськ : Місто НВ, 2016. – 584 с.).**

Актуальність монографічного дослідження Ольги Слоновьовської безсумнівна, вона полягає в назрілій потребі аналізу літератури української діаспори I половини ХХ ст. інструментарієм архетипної критики як оптимальної методології аналізу художніх текстів, створених митцями, які в процесі їх написання у цілому чи епізодично були наділені міфологічним мисленням.

Книзі “Ефект амальгами: (Міф України в літературі української діаспори 20–50-х років ХХ ст.)” характерна наукова новизна. Це, по суті, перша в українському літературознавстві спроба системно проаналізувати досягнення митців української діаспори I половини ХХ ст. з позицій архетипної критики у їхньому намаганні витворити консолідуючий національний міф.

Рецензована монографія Ольги Слоновьовської має досить значний обсяг і складається з п'яти важливих розділів: “Методологія міфологізму як апарат аналізу творів красного письменства української діаспори”, “Природа геніального як запорука міфопоетичного мислення: “В його акордах чути кроки Бога””, “Духовне і плотське в трактуванні національного міфу”, “Україна в контексті національного міфу” та “Українська держава майбутнього”. Унікально вдала структура змісту наукової книги засвідчує, що авторка високо компетентна в аналізі об'єкту дослідження й здатна робити серйозні відкриття.

Наукова розвідка О. Слоновьовської базується на солідній основі наукових надбань зарубіжних та українських філософів, психологів, етнографів, антропологів, літературознавців і фольклористів. Уражає бібліографія використаних джерел, яка складається майже з тисячі (!), а точніше, 994 позицій, а іменний покажчик монографії налічує майже тисячу персоналій.

Робота відзначається новаторським підходом до предмета дослідження й скрупульозним аналізом художніх текстів Івана Багряного, Василя Барки, Уласа Самчука, Тодося Осьмачки, Євгена Маланюка, Олега Ольжича та багатьох інших письменників українського зарубіжжя I половини ХХ ст.

Дослідниця переконливо доводить, що саме методологія архетипної критики оптимально підходить для аналізу творів митців, які феноменально володіли міфологічним мисленням й у своїй творчості здійснювали авторські інтерпретації та перетрансформації загальновідомих міфів, удаю використовували міфеми, міфологеми, міфологічні алюзії та колізії, візії, сні, осяяння, міфологічні голограми, концепти, домени, а також фрейми, патерни й компоненти рефреймінгу.

Під час літературознавчого аналізу було доречно використано описовий, порівняльно-типологічний, системно-функціональний, лінгвісти-лістичний і герметичний методи дослідження, але в основному й повсякчасно – метод архетипної критики, який належно мірою зреалізований практичним застосуванням відповідного інструментарію саме методології міфологізму.

Основним питанням, усебічно висвітленим у монографії О. Слоновьовської, стала проблема креативної реалізації консолідуючого вітаїстичного міфу України в літературних текстах митців української діаспори, а предметом дослідження – сукупно витворений у першій половині ХХ ст. провідними українськими письменниками-емігрантами консолідуючий міф України. Осмислення віртуальної (в умовах реальної бездержавності України в складі СРСР) Української держави як держави метафізичної, задуманої Богом, а отже, здатної реалізуватися на її відведених теренах як на Землі Обітованій, призвело до того, що художня правда, яка митцями постійно черпалася з колективного підсвідомого нації, ставала код-програмою, вітаїстичним міфом майбутньої України.

Особливе місце в монографії відведено інтерпретації проблемі генія, адже тільки найвищий ступінь таланту дає можливість робити неймовірні прозирання й передбачення, пов'язані з категоріями місця, часу й допустимості, а отже, і кодувати націю на неухильне виконання Божого імперативу. О. Слоновьовська переконливо доводить, що “література володіє всіма ознаками метафізичної субстанції, а тому час у художньому творі протікає суттєво відмінно від особистісного, біологічного й суспільного часу... Врешті, у літературознавстві йдеться не про умовності відтворення лінійного часу в романі чи вірші, а про художній час, який диференціюється в тій самій множинності, що й реальний, лише з однією суттєвою відмінністю: митець свідомо або підсвідомо фіксує як параметри буття тут-і-тепер у метафізичній системі координат свого літературного твору”.

Наприклад, у романі-вертепі Івана Багряного “Розгром” минуле й майбутнє створюють концепт стиснутого теперішнього часу. Підтекст у такому випадку відіграє особливу роль, бо виявляється своєрідною часовою скобою, вмістилищем метафізичних “виносок”, які читачі-реципієнти надалі розкодовуватимуть у залежності від власного

інтелекту, своєї доби народження й існування, соціальних подій, національних пріоритетів. Доступ до Небесного Архіву (“ноосфери”, за В. Вернадським) як метафізичного сховища, у якому зберігається повна інформація про все від появи людської цивілізації до її зникнення з лиця Землі, у момент творчого натхнення транслюється за принципом сну наяву, тому художній текст, за П. Флоренським, – зматеріалізоване сновидіння.

О. Слоновьовська висловлює міркування, що адресанти-реципієнти художніх текстів завжди передбачені Силами Провидіння як потенційні співавтори книги того митця, що її написав, на відстані. З цієї причини геніальні твори стають зрозумілими й затребуваними навіть після того, як від часу їх написання мине щонайменше півстоліття, і здатні повноцінно жити не в “малому часі” їх виходу у світ, а у “великому часі” (М. Бахтін) остаточного визнання. Мистецтво в житті митців, художня література в долі письменників і їхні родинні та соціальні сфери – цілком автономні явища. Характер, вчинки, погляди творців можуть не відповідати ідеям, які ці ж самі люди пропагують своїми творіннями. Водночас автор може відмовитися від уже викоханого у своїй уяві образу чи й цілого твору, якщо інтуїтивно відчуває, що метафізичні підказки йому транслюються Злими Силами, а його твір здатний змінити долю націй або й усього людства на гірше. Численні випадки спалення рукописів – не прикра випадковість і не ознака нервових зривів авторів, а оптимальне рішення, підказане підсвідомістю митця, його ангелом-охоронцем, скеруванням Святого Духа (Силами Провидіння).

О. Слоновьовська переконливо доводить, що в літературних творах міфологічного стибу завжди проглядаються Домен Національної Держави, у який входить Домен Чільної Нації зі своїми складниками: Доменом Національної Мови, Доменом Національної Моралі, Доменом Національної Культури, Доменом Національного Мистецтва, Доменом Національної Освіти й Педагогіки, Доменом Збройних Сил і т. д. Якщо ж національної держави не існує, то й нема її основного домену, але основні функції цієї метафізичної споруди перебирає на себе Домен Нації. Тільки за умови, що ворогові вдасться зруйнувати всі найважливіші складники й цього домену, окремо взятий народ остаточно припинить своє існування. Саме про це йдеться в розмові героїв роману Івана Багряного “Огненне коло”, хоча жодного разу слово “домен” і не звучить.

Приймаємо концептуальну ідею О. Слоновьовської, що консолідуючий національний міф України, витворений українськими письменниками-емігрантами у ХХ столітті, суттєво енергетично й вітаїстично підживив структуру міфу України Т. Шевченка, злився з його код-програмою для українського народу й наблизив момент народження нової Української держави в 1990-х роках. У монографії О. Слоновьовської

переконливо увиразнюється й на прикладах підтверджується думка О. Пахльовської, що діаспорні українські науковці й митці феноменально володіли не тільки тим, чого бракувало материковим патріотам (“консолідованою, едиційною, інституційною й фінансовою основою своєї наукової та культурної діяльності”), а – найголовніше й найважливіше! – “зуміли бути медіумом між Україною й світом у найстрашніші часи”. Літературний міф письменників української діаспори увиразнював майбутнє рідного народу не як одну з багатьох імовірностей / можливостей, а як найоптимальніший вибір і єдино правильний висхідний шлях до національної єдності, проголошення й розбудови соборної України.

Упевнені, що рецензована монографія буде цікава широкому колу адресатів – літературознавцям, викладачам вишів, аспірантам, магістрантам і студентам гуманітарних факультетів ВНЗ.

Переконані, що завдяки міфологічному ракурсу дослідження літературних текстів української діаспори в монографії Ольги Слоньовської “Ефект амальгами: (Міф України в літературі української діаспори 20–50-х років ХХ ст.)” зроблено значний науковий поступ уперед, досягнуто найвищих європейських рівнів літературознавчих оцінок та висновків. Ця наукова книга здатна стати гордістю сучасного українського літературознавства.



**Харлан О. Д.,**

доктор філологічних наук, професор,  
Бердянський державний педагогічний університет  
olhakarlan@ukr.net

## **АКТУАЛЬНИЙ І НОВАТОРСЬКИЙ НАУКОВИЙ ПРОЕКТ:**

**Рецензія на: Султанівські читання : наук. зб. статей : / редколегія : І. Козлик (голова) й ін. [Електронне видання]. – Режим доступу : <http://www.sultanivskichytannia.if.ua/index.html>**

Збірник наукових статей “Султанівські читання” заснований у 2010 р. в Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ) за ініціативою кафедри світової літератури на честь відомого вченого Юрія Султанова (1948–2003). Із 2014 р. видання дещо відійшло від початкового задуму (перші два випуски були присвячені методиці викладання літератури). Матеріали наукового збірника набули ширшого характеру – були опубліковані статті з проблем різних галузей літературознавчої науки, питань мовознавства, розділ, присвячений методиці викладання літератури, залишився незмінним.

Із 2015 року збірник наукових статей “Султанівські читання” почав новий період свого існування: видання, яке зареєстроване в International Centre ISSN, змінило свою періодичність, ставши щорічником. Останні три випуски дають можливість оцінювати цей видавничий проект як новаторський та актуальний для сучасного українського літературознавства. Структура і концепція наукового видання свідчить про різновекторність зацікавлень його авторів, але водночас фіксує цілісну картину наукового життя України.

Важливим є те, що статті публікуються багатьма мовами: українська, англійська, білоруська, німецька, польська, російська, французька, чеська. Йдеться не тільки про статті вчених із різних країн, але й про статті українських науковців, які, для того, щоб познайомити світову спільноту з національними науковими досягненнями, обирають не тільки рідну, але й інші мови.

Широкий діапазон досліджень, різноманітність української гуманітаристики засвідчує шостий випуск “Султанівських читань” (2017). Він складається з шести розділів “Порівняльне літературознавство”, “Українська література”, “Слов’янські літератури”, “Літератури Західної Європи і США”, “Літератури Сходу”, “Методика викладання літератури”.

Найбільший розділ “Порівняльне літературознавство” охоплює актуальні та важливі питання сучасної компаративістики. Г. Александрова аналізує теорію та практику компаративістичних студій видатного українського вченого та поета Павла Филиповича, Н. Яцків з’ясовує детермінізм образу повії у творчості братів Гонкурів та Панаса Мирного, Н. Мочернюк характеризує “італійський текст” у Святослава

Гординського, а О. Солецький звертається до текстів Григорія Сковороди в контексті європейської емблематичної традиції. Заслуговують на увагу і статті О. Турчанської “Художні особливості втілення феміністичної ідеї в есе Вірджинії Вулф “Власний простір” та гуморесці Ольги Кобилянської “Він і вона”: порівняльно-типологічний аспект”, В. Остапчук “Труднощі перекладу конфесійних текстів”, Н. Ботнаренко “Інтерпретація мотиву смерті у новелі Василя Стефаника “Стратився” й оповіданні А. Чехова “Туга””, Д. Реги “Авангардні тенденції в українській та чеській літературах 1920–1930-х років: історико-типологічний вимір”, Т. Смушак “Опозиція “своє / чуже” в автобіографічній повісті Наталени Королевої “Без коріння” та автобіографічному романі Ірен Немировськи “Вино самотності””.

Дослідження української літератури представлено статтею О. Омельчук “Проблема звукової фактури літературного матеріалу у теоретичних роздумах Валер’яна Поліщука”, в якій актуалізовано пошуки В. Поліщука щодо трактування музично-звукового оформлення поезії. Розділ “Слов’янські літератури” дає можливість познайомитися зі студіями О. Богданової, В. Казаріна та М. Новикової, Л. Оляндер. Об’єктами зацікавлення відомих учених є постаті А. Чехова, А. Ахматової, Ч. Мілоша.

Різне спрямування мають і розділи, присвячені західним і східним літературам. Так, Ю. Стулов аналізує роман Ентоні Дорра “Все те незриме світло”, акцентуючи на оригінальному підході до зображення подій Другої світової війни, І. Малишівська демонструє інтертекстуальний підхід до роману Коліна Вілсона “Паразити свідомості”, Д. Кофлер з’ясовує критично-літературознавчий дискурс творчості В. Толкіна, Р. Кохан окреслює проблему “самість – самотність – усамітнення” у повісті Анни Гавальди “35 кіло надії”, А. Сав’юк визначає інтертекстуальний дискурс оповідання Л. фон Захер-Мазоха “Опришок”. Оригінальною є стаття М. Обихвіст “Рецепція жіночих образів у романі Мо Яня “Великі груди, широкі сідниці””.

Методика викладання літератури презентована статтею О. Куцевол, в якій характеризуються інноваційні види практичних занять у форматі професійно-методичної підготовки майбутніх учителів української літератури, розглядаються різні підходи до проведення практичних занять за монологічним та діалогічним типом та описується практичне заняття, проведене за моделлю “Викладач за дверима”, та науковою розвідкою О. Тереховської, що подає матеріали до вивчення теми “Синтетичний роман як один із провідних жанрів західноєвропейської літератури доби Ренесансу”.

Таким чином, маємо актуальне, чітко структуроване та логічно впорядковане наукове видання, яке містить оригінальні матеріали в галузі літературознавства та методики викладання літератури, є важливою складовою сучасного гуманітарного простору.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Боговін Ольга Володимирівна**, кандидат філологічних наук, докторант кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету

**Божко Яна Юрївна**, аспірант кафедри німецької філології і перекладу Запорізького національного університету

**Боклах Дмитро Юрійович**, аспірант кафедри української літератури ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”

**Борисенко Катерина Григорівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка

**Власенко Наталія Іванівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара

**Гоменюк Аліна Володимирівна**, викладач кафедри мовної підготовки Дніпропетровської державної медичної академії

**Давидюк Юлія Борисівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Хмельницького національного університету

**Девдюк Іванна Василівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

**Ерсьозоглу Рукіс**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри англійської філології Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

**Ємець Олександр Васильович**, кандидат філологічних наук, професор кафедри перекладу Хмельницького національного університету

**Зарва Вікторія Анатоліївна**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Бердянського державного педагогічного університету

**Колінько Олена Петрівна**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри загального мовознавства та слов'янської філології Бердянського державного педагогічного університету

**Коркішко Вікторія Олегівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Бердянського державного педагогічного університету

**Крамар Володимир Броніславович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладу Хмельницького національного університету

**Куцевол Ольга Миколаївна**, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри методики філологічних дисциплін і стилістики української мови Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського

**Лещенко Ганна Веніамінівна**, кандидат філологічних наук, доцент, професор кафедри прикладної лінгвістики Черкаського державного технологічного університету

**Мельник Олена Миколаївна**, асистент кафедри іноземних мов гуманітарних спеціальностей Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

**Морошкіна Галина Федорівна**, кандидат філологічних наук, доцент, декан факультету іноземної філології Запорізького національного університету

**Новик Ольга Петрівна**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету

**Онищук Надія Олександрівна**, аспірантка кафедри української мови Житомирського державного університету ім. І. Франка

**Петько Людмила Василівна**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри англійської філології Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

**Пухонська Оксана Ярославівна**, кандидат філологічних наук, докторант кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка

**Савенко Оксана Петрівна**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри українського літературознавства та компаративістики Житомирського державного університету імені Івана Франка

**Співачук Валентина Олександрівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Хмельницького національного університету

**Тимошук Наталія Миколаївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та іноземних мов Вінницького національного аграрного університету

**Філоненко Софія Олегівна**, доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Бердянського державного педагогічного університету

**Фока Марія Володимирівна**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри лінгводидактики та іноземних мов, докторант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка

**Харлан Ольга Дмитрівна**, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету

**Циховська Еліна Дмитрівна**, доктор філологічних наук, професор кафедри кафедри журналістики Інституту міжнародних відносин Національного авіаційного університету

**Школа Валентина Миколаївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету

**Юносова Валентина Олександрівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та методики викладання фахових дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

**Яровенко Тетяна Сергіївна**, кандидат філологічних наук, викладач української та зарубіжної літератури ДВНЗ “Харківський коледж текстилю та дизайну”

## 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 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); усі 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 й 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 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 XII**

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 02.06.2017.  
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 XII**

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 02.06.2017.  
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